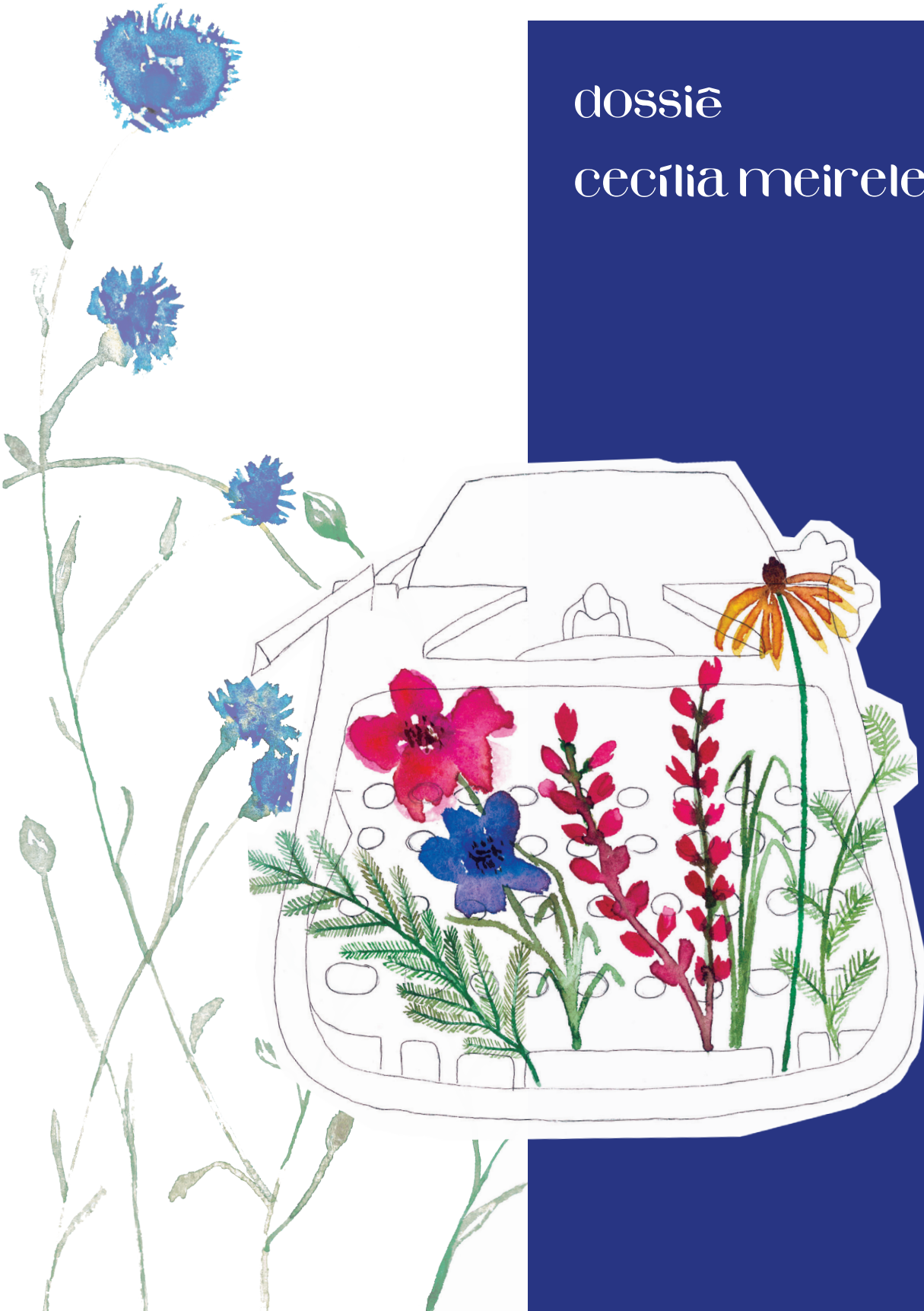
opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 11, número 20

dossiê

cecília meireles



enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de opiniães.

joão guimarães rosa.
grande sertão: veredas.

opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 11, número 20

Opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Av. Professor Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária/Butantã
São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900
http://www.revistas.usp.br/opiniaes | opiniaes@usp.br

Catalogação na publicação

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

Opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 11, n. 20 (2022) – São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

fflch
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP

Opiniães é uma publicação dos alunos do 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.

Universidade de São Paulo – USP
Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior | Vice-Reitor Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins | Vice-Diretor: Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV
Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida | Vice-Chefe: Profª Drª Cilaine Alves Cunha

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
Coordenador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez | Vice-coord.: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

Editores responsáveis n. 20
Mariana Carlos Maria Neto (USP), Mariana Diniz Mendes (USP), Paola Resende (UFMG) e Sara Begname (UFMG)

Editores responsáveis pela Seção Depoimentos
Amanda Angelozzi, Cláudia Ayumi e Fernando Borsato

Comissão editorial
Admárcio Rodrigues Machado, Amanda Angelozzi Silva, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Ayana M. Dias, Bruna Martins Coradini, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Gabriela Lopes de Azevedo, Gabriela Broinzi, Guilherme Pavarin, João Paulo Bense, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Marcia Cristina Fráguas, Rafael Bonavina Ribeiro, Rafael Rodrigo Ferreira, Sergio Schargel Maia de Menezes, Tamiris Tinti Volcean, Tatiane Felipe Santana Bovolato.

Conselho editorial
Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert

de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Projeto gráfico para impresso
Cláudio Lima

Revisão e Diagramação
Amanda Angelozzi Silva, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Ayana M. Dias, Bruna Martins Coradini, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Fernando Borsato, Guilherme Pavarin, João Paulo Bense, Juliano Fabrício de Oliveira Maltez, Mariana Carlos Maria Neto, Mariana Diniz Mendes, Rafael Bonavina Ribeiro, Rafael Rodrigo Ferreira, Sara Begname, Tatiane Felipe Santana Bovolato.

Capa
Sara Begname sobre pintura de Vivian Caroline Fernandes Lopes

Agradecimentos
Eduardo Marinho da Silva e Vivian Caroline Fernandes Lopes

Contatos
http://www.revistas.usp.br/opiniaes | opiniaes@usp.br

Redes sociais
facebook.com/opiniaes | @revista.opiniaes

sumário

editorial

Cecília Meireles: a obra no tempo
Cecília Meireles: the work through time
MARIANA CARLOS MARIA NETO, MARIANA DINIZ MENDES, PAOLA RESENDE & SARA BEGNAME 11

---

seção dossiê
cecília meireles

Sobre a distância na poesia de Cecília Meireles
On Distance In The Poetry Of Cecília Meireles
MARIANA CARLOS MARIA NETO 17

Cecília humanista: de cabeça de motim à arte de ser feliz
Cecília Humanist: From Riot Head to the Art of Being Happy
DENILSON DE CÁSSIO SILVA 38

A extrema liberdade em Cecília Meireles
The extreme freedom in Cecília Meireles
VALÉRIA LAMEGO 60

Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles
From my high balconies: distance and communication in the work of Cecília Meireles
PAOLA RESENDE 79

Drummond, leitor de Cecília
Drummond as a reader of Cecília
SARA BEGNAME 103

"Na raiz das lágrimas": Cecília Meireles e o Deus encoberto
"At the Root of the Tears": Cecília Meireles and the Hidden God
CAMILA MARCHIORO 126

Cecília Meireles e Sarojini Naidu: rouxinóis do Brasil e da Índia
Cecília Meireles and Sarojini Naidu: Nightingales from Brazil and India
ANA AMÉLIA NEUBERN BATISTA DOS REIS 147

A Ilha de Cecília Meireles
Cecília Meireles' Island
MARIANA OLIVEIRA 175

A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles
"A Noite Escura Mais Eu": Modernity and the Sublime in the Representation of the Feminine in Cecília Meireles
SHEILA DÁLIO 191

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 LOPES 211

Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles
Between the backyard and the terreiro: Vieira da Silva at Cecília Meireles' childhood gate
AMANDA REIS TAVARES FERREIRA 238

Amarelinha de traduzir: o céu e o inferno da tradução de poemas infantis de Cecília Meireles para a língua italiana
Hopscoth of Translate:The Heaven and the Hell of Translating Cecília Meireles's Children's Poems into Italian
AMANDA ANGELOZZI 262

"A fibra essencial" de uma poeta-educadora: reflexões sobre as representações docentes nas crônicas de educação de Cecília Meireles
"The Essential Feber" of a Poet-Educator: Reflections on a teaching representations in Cecília Meireles' educations chronicles
KEILA DA SILVA VIEIRA 280

entrevista

Entrevista Antonio Carlos Secchin
Interview with Antonio Carlos Secchin
MARIANA CARLOS MARIA NETO, PAOLA RESENDE, SÉRGIO ALCIDES & SARA BEGNAME 308

resenha

A poeta-repórter: resenha de Um país no horizonte de Cecília
The reporter poet: a review of Um país no horizonte de Cecília
BRUNA CAROLINA CAVALCANTE FEITOSA 316

coletânea

Memória e antologia poética
Memory and Poetic Anthology
FERNANDA CORREIA DIAS 328

criação literária
poema e prosa

O retrato & outros poemas
GUILHERME PAVARIN 362

O labirinto do Bigue-Bangue
DHEYNE DE SOUZA 366

Metafísica
CARLOS EDUARDO DE CAMPOS 368

Com todo respeito
MÁRCIA MARINA 369

A infiltração
LAURA COHEN RABELO 372

Esse poema também um grande sonho
LEONARDO MARTINS VIEIRA 377

Que tipo de pessoa eu quero ser
JENIFER IANOF 379

Um rio que cai
DOUGLAS FERREIRA 381

Memórias para José
IASMEEN CUNHA 383

Pós-memória
SÉRGIO SCHARGEL 388

Inaudito
MAITÊ ALEGRETTI 389

tradução

Quatro "Sonetos sobre a Morte", de Jean de Sponde
Four "Sonets of Death": of Jean Sponde
GUILHERME CUNHA RIBEIRO 398

depoimento

50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH – USP
50th Anniversary of the Program in Brazilian Literature of University of São Paulo
AMANDA ANGELOZZI, CLÁUDIA ENABE & FERNANDO BORSATO 410

cecília meireles: a obra no tempo

A revista *Opiniães* chega a seu vigésimo volume. Esta é uma edição comemorativa, que se propõe a celebrar os 120 anos de Cecília Meireles e os 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

Embora o nome Cecília Meireles (1901-1964) tenha se firmado na tradição de poesia em língua portuguesa do século XX, não é incomum sua vinculação, por um lado, à poesia infanto-juvenil ou, por outro, a um tipo de poesia espiritualista, vaga e, por vezes, inacessível. Nos dois casos, encontramos certa tendência de afastar a obra de Cecília da realidade de seu tempo, o que levou à crença em um alheamento do mundo incoerente com sua intensa participação em debates culturais, educacionais, políticos e artísticos. Levou, o que é mais sério, ao pouco conhecimento de uma vasta produção de crônicas, ensaios, traduções e desenhos muito reveladora, que pode, certamente, instigar novas leituras da própria poesia de Cecília.

Com a intenção de não apenas celebrar uma data, mas sobretudo investigar essa multiplicidade esquecida da obra de Cecília Meireles, em 2021 o Colóquio Internacional Cecília Meireles: 120 anos foi realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que reuniu diferentes pesquisadores. O convite era ler, debater e analisar as várias facetas da escritora, explorando não apenas sua obra poética, mas também as crônicas, as traduções, os desenhos, seu trabalho como jornalista e educadora. O evento tomou forma e, diante das possibilidades permitidas pelo formato *online*, nasceu a ideia de integrarmos universidades em uma proposta de publicação que tivesse como tema a celebração dos 120 anos de Cecília Meireles.

Este número surge, então, de um encontro entre pesquisadoras do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Comissão Editorial da *Revista Opiniães*, que gentilmente aceitou levar adiante a celebração do aniversário de Cecília, expandindo a proposta de investigação para outros públicos em um formato diferente do evento inicial.

Aqui se reúnem, portanto, estudos que propuseram novos olhares sobre a obra de Cecília Meireles. Para contemplar – ao menos parcialmente – os diversos campos de interesse da obra de Cecília Meireles e as motivações políticas, culturais e educacionais que a mobilizaram, procuramos perpassar sua vasta produção textual, desde sua atividade como poeta, até sua atuação como jornalista, educadora

e artista plástica, compreendendo essas produções como múltiplas facetas de uma mesma obra, em sua totalidade.

A edição 20 também se dedica a outra comemoração, na seção **Depoimentos**: os 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (PPGLB). Em 2021 ocorreu, também em formato *online*, o evento que celebrou o aniversário do Programa e buscou difundir, em novos círculos, registros e suportes, a iniciativa de recuperação da memória do Programa. Considerando sua importância para os estudos de literatura e para a pesquisa e resistência das humanidades no Brasil, damos destaque à seção Depoimentos, que reúne relatos de professores fundamentais para a existência do PPGLB: Alcides Villaça, Flávio Wolf de Aguiar, Luiz Roncari e Nádia Battella Gotlib. Há, ainda, um informativo texto de abertura, que relembra a história do Programa e do evento celebrativo.

Inicialmente, a seção **Dossiê** reúne quatorze trabalhos que investigam a obra de Cecília Meireles em múltiplos sentidos. No artigo que abre a seção, "Sobre a distância", Mariana Carlos Neto propõe uma leitura centrada no poema "Irrealidade", desdobrando-o a partir da análise de um comum exercício encontrado na poética ceciliana: o afastamento do sujeito poético de si e do mundo mais imediato, que parece uma alternativa para a experiência desgastada do sujeito na modernidade.

Na sequência, em "Cecília humanista: de cabeça de motim à arte de ser feliz", Denilson Silva nos apresenta uma Cecília politicamente atuante e, para isso, percorre sua participação na luta pelo bem comum e destaca, a partir de um motim que liderou no período estudantil e de uma leitura atenciosa de suas crônicas, a sua resistência à tirania e ao individualismo, centrada no humanismo. Seguindo direção semelhante, o artigo de Valéria Lamego explora a importância do conceito de liberdade para a obra de Cecília Meireles, desde seus escritos e lutas juvenis, nas décadas de 1910 e 1920, passando pela luta por uma educação moderna durante a Revolução de 30. A partir da leitura de textos publicados no Diário de Notícias, Lamego compara as proposições de Cecília com as expressas por Simone Weil.

Já em "Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles", Paola Resende analisa a varanda como elemento fronteiriço importante que, capaz de conjugar mundos, coaduna três tópicos centrais na poética ceciliana: o aspecto de divisa, a especificidade do olhar e o *tópos* marítimo.

A recepção da obra de Cecília é tema do artigo "Drummond, leitor de Cecília", em que Sara Begname lê uma série de textos críticos, publicados em periódicos desde os anos 1920 aos anos 1970, nos quais Drummond discute a obra de Cecília. A autora questiona a fabricação da poeta como uma entidade divina, habitante dividida entre os planos terreno e onírico.

Na sequência, Camila Marchioro investiga as "formas de Deus" presentes na obra de Cecília, especialmente no livro *Canções* (1956). O artigo se direciona a uma leitura fenomenológica do livro, a partir de Edmund Husserl, Yoga Sutra (de

Patanjali) e o Zen budismo, considerando a existência de um Deus encoberto após perceber a configuração de um Deus aparente e um Deus indeterminado em livros anteriores. A relação de Cecília Meireles com a Índia é investigada ainda no artigo seguinte, de Ana Amélia Batista dos Reis, que desenvolve uma análise sobre o diálogo entre Cecília Meireles e Sarojini Naidu.

Ainda sobre a relação de Cecília Meireles com outras tradições, Mariana Oliveira explora a atração transatlântica exercida pelos Açores sobre a poeta em "A ilha de Cecília Meireles", ao investigar as relações entre Brasil e Portugal na obra em prosa e em verso de Cecília Meireles e a metáfora da ilha utópica, como a "Ilha do Nanja", com auxílio da teoria das ilhas. No artigo seguinte, Sheila Dálio investiga temas femininos na obra de Cecília, demonstrando como esse repertório estético, muitas vezes ligado à tradição romântico-simbolista, aproxima-se da experiência cotidiana e contemporânea, redimensionando a linguagem sublime, o que constitui fenômeno característico da singular modernidade de Cecília Meireles.

A produção plástica de Cecília Meireles é tema do artigo de Vivian Lopes, que estuda os desenhos publicados de Cecília Meireles a partir de três questões: a linha caligráfica e a síntese poética, a instabilidade e o fragmento e a pesquisa de gestos. Em "Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles", Amanda Tavares analisa uma série de seis nanquins e um guache intitulada *Souvenir de Cecília*, de autoria de Vieira da Silva, que provavelmente ilustraria o livro *Olhinhos de Gato*. A partir de uma leitura cuidadosa dos desenhos e de sua relação com o livro, Amanda investiga os interesses de Cecília pela cultura popular e o modo como eles reverberam no trabalho e na experiência de Vieira da Silva no Brasil.

Em seguida, Amanda Angelozzi dedica-se ao estudo de traduções comentadas da língua portuguesa para a língua italiana dos poemas infantis "Colar de Carolina" e "Jogo de Bola", de *Ou isto ou aquilo*. Seu artigo pensa o esforço do tradutor como o da criança que se equilibra e precisa inventar para completar sua amarelinha, em diálogo com Aubert (1993), Calvino (2015), Jakobson (2001) e Paz (2009).

Por fim, Keila Vieira debruça-se sobre um conjunto de crônicas de Cecília Meireles, publicadas no *Diário de Notícias*, a partir de 1930, cuja temática se debruça sobre a educação. Além de analisar a figura múltipla de Cecília Meireles, são analisadas algumas representações da escritora sobre a figura dos docentes.

A recente organização de *Um país no horizonte de Cecília* (2021) é um exemplo de trabalho que busca levar a público textos assinados por Cecília que permaneciam inéditos. Bruna Feitosa dedica-se à apresentação do livro na seção **Resenha**, em que destaca o trabalho do historiador Gustavo Henrique Tuna em organizar 9 ensaios-reportagens publicados na revista *O Observador Econômico e Financeiro*, entre 1939 e 1940. Nos textos, vemos Cecília desempenhando, com argúcia, o papel de repórter, ao refletir sobre questões como o papel do professor, os desafios para a formação de um sistema de ensino que forme adequadamente os

jovens, especialmente no contexto de proposição da Educação Nova, a posição da mulher nas relações de trabalho e na sociedade em geral. Para Bruna, os textos mostram uma escritora atenta a problemas centrais de seu tempo, capaz de elucidar seu panorama sócio-histórico sem deixar de lado o fator humano.

Na **Entrevista**, Mariana Carlos Maria Neto, Paola Resende e Sérgio Alcides conversam com Antonio Carlos Secchin, que organizou edição da *Poesia Completa* de Cecília Meireles, publicada pela Editora Nova Fronteira em 2001. O crítico defende a complexidade da obra de Cecília e a importância da ausência e do universo imaginário em sua poética, opondo-se a leituras que interpretam esses aspectos como índices de ingenuidade ou de alheamento ao mundo. Secchin ainda fala sobre textos de Cecília que permanecem inéditos e sua relevância para o pesquisador que deseja recuperar as páginas em ficaram perdidas as faces da poeta.

Fomos contempladas com a parceria de Fernanda Meireles, neta de Cecília Meireles, que, com grande generosidade, organizou e comentou uma série de poemas de Cecília, cuidadosamente selecionados para a seção **Coletânea**. A maioria dos textos foram publicados em periódicos, mas excluídos de edições em livro posteriores. Fernanda escreveu, ainda, um relato memorialístico em que recria, a partir de lembranças de sua infância, cenas da convivência com Cecília Meireles, nas quais podemos reconhecer a importância do brinquedo, da invenção e do livro para Cecília e sua relação investigativa com a infância, assim como podemos vislumbrar parte do cotidiano de sua atividade de escritora. O gesto de Fernanda integra um amplo esforço de divulgação da obra de sua avó, feita sobretudo pelas redes sociais.

Na seção **Criação Literária**, lemos os poemas de Guilherme Pavarin, Dheyne de Souza, Carlos Eduardo de Campos, Márcia Marina e as produções em prosa de Laura Cohen, Leonardo Vieira, Jenifer Ianof, Douglas Ferreira, Yasmeen Cunha, Sergio Schargel e Maitê Alegretti.

Em **Tradução**, Guilherme Cunha Ribeiro apresenta a tradução de quatro sonetos do poeta francês Jean de Sponde (1557-1595), além de ricos comentários sobre vida e obra do escritor. Os poemas integram uma sequência de 12 sonetos sobre a morte e trabalham temas da inconstância da vida humana, oposta à constância da vida terrena, e da irreflexão com que os homens levam suas vidas. Do título *Solombra*, último livro de poesia de Cecília Meireles, Guilherme retira saída para construção de uma rima do soneto 6.

Agradecemos, ainda, a Vivian Lopes, que fez as aquarelas que ilustram esta edição.

Editoras da Opiniães n. 20
Mariana Carlos Maria Neto, Mariana Diniz Mendes, Paola Resende e Sara Begname.

dossiê



"JOSEFINA", GIROFLÊ, GIROFLÁ. CECÍLIA MEIRELES

VC 22

Sobre a distância na poesia de Cecília Meireles
On Distance in the Poetry of Cecília Meireles
Autoria: Mariana Carlos Maria Neto
ORCiD: 0000-0001-7917-8765
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6372139688043729
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199394
Recebido em: 26/05/2022. Aprovado em: 03/07/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
NETO, Mariana Carlos Maria. Sobre a distância na poesia de Cecília Meireles. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 17-37, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199394.

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.

sobre a distância na poesia de cecília meireles

On Distance in the Poetry of Cecília Meireles

Mariana Carlos Maria Neto[1]
Universidade de São Paulo – USP
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199394

[1] Mariana Carlos Maria Neto é doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com o projeto sobre a memória na lírica de Carlos Drummond de Andrade, bolsista CNPq. Mestre pela mesma instituição com a dissertação "A falta e o absoluto em Cecília Meireles" (2015-2017, Bolsa Capes). E-mail: mariana.neto@usp.br. ORCiD**:** https://orcid.org/0000-0001-7917-8765. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6372139688043729.

Resumo
Neste artigo, pretendemos pensar o sentido filosófico e histórico da distância na poesia de Cecília Meireles. Partimos da definição que Pierre Hadot faz de "exercício espiritual", para rastrear os possíveis vínculos da poesia ceciliana com a tradição precedente. Para aprofundar no tema, nos deteremos à análise do poema "Irrealidade", de *Mar absoluto e outros poemas*.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Poesia. Distância. Exercício espiritual.

Abstract
In this article we intend to think about the philosophic and historic meaning of distance in Cecilia Meireles's poetry. We start with Pierre Hadot's definition of "spiritual exercise", to track the possible links between cecilian poetry and the preceding tradition. So we can dive into the topic, we shall dwell into the analysis of "Irrealidade" poem from *Mar absoluto e outros poemas.*

Keywords
Cecília Meireles. Poetry. Distance. Spiritual Exercise.

1. a poesia da ausência ou do exercício espiritual

A filosofia antiga dos estoicos, epicuristas e mesmo dos platônicos não se limitava como puro exercício do pensamento, mas visava alcançar *um saber viver*. Para tanto, os homens deveriam se dedicar a exercícios espirituais que transformassem sua visão de mundo. Pode soar estranho o termo espiritual para caracterizar algo que consistia em atividades diárias, mas como Pierre Hadot explica

> A palavra espiritual permite entender bem que esses exercícios são obra não somente do pensamento, mas de todo o psiquismo do indivíduo e, sobretudo, ela releva as verdadeiras dimensões desses exercícios: graças a eles o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo. (HADOT, 2014, p. 20)

Na busca pelo Espírito objetivo, cabia ao filósofo realizar diariamente práticas que o colocassem na perspectiva do Todo, como: a memorização das máximas estudadas, o exercício de indiferença às coisas indiferentes, o culto de belos pensamentos antes do sono, o diálogo consigo mesmo, para citar alguns exemplos. Tais exercícios pretendiam funcionar como um remédio espiritual diante das mazelas da vida, dando ao sujeito a justa medida de suas ações e a tranquilidade frente àquilo que não pode ser mudado. Melhor alcançará resultados aquele que conseguir entender estas práticas como um esforço para se libertar dos sentidos e do corpo, portanto, se preparando cotidianamente para a morte. Apesar de mais largamente abordado na filosofia platônica, a preparação para a morte parece ser um dos fundamentos de qualquer exercício espiritual. Platão foi o primeiro a atrelar diretamente seu projeto filosófico à morte, pois funda sua filosofia quando Sócrates padece por preferir a fidelidade ao *logos* a sua própria vida. Impactado com tal ato de profunda liberdade e coragem, Platão reconhece que, para "ver as coisas na perspectiva da universalidade" (HADOT, 2014, p. 45), é preciso exercitar-se para a morte de seus desejos, de sua individualidade. Na mesma esteira de Platão, Montaigne considera que "o estudo e a contemplação tiram a alma para fora de nós, separam-na do corpo, o que em suma, se assemelha à morte e constitui como um aprendizado" (MONTAIGNE, 2016, p. 120). Ao que parece, essa larga tradição compreendeu que tanto a morte como o processo de conhecimento se assemelham num exercício de dessubjetivação, como explica Hadot: "Logos representa uma exigência de racionalidade universal – supõe um mundo de normas imutáveis – que se opõe ao perpétuo devir e aos apetites mutáveis da vida corporal individual" (HADOT, 2014, p. 44).

Toda a dessubjetivação incide diretamente nas percepções de espaço e tempo individuais, portanto, durante o exercício espiritual, o sujeito estará em uma espécie de *não lugar*, assumindo o ponto de vista da distância e lidando com ausências de toda a sorte. Esta saída de si e do mundo

> […] não prova a existência de um mundo diferente daquela do qual fazemos parte na vida cotidiana, mas quer dizer que a realidade e a existência que só podemos conceber em termos espaço-temporais podem ser temporariamente suspensas. Elas

> podem ser despojadas de seu peso e, deste modo, também do seu significado para o ego pensante. Durante a atividade de pensar, o que se torna significativo são extratos, produtos da dessensorialização, e tais estratos não são meros conceitos abstratos; eles eram outrora chamados "essências". As essências não podem ser localizadas. O pensamento humano, ao apossar-se delas, deixa o mundo dos particulares e dá início à busca de algo *significativo* de uma maneira geral, embora não necessariamente universalmente válido. O pensamento sempre "generaliza", comprime os muitos particulares – os quais, graças ao processo, dessensorializante, ele pode compactar para uma rápida manipulação – para encontrar o significado que possam ter. A generalização é inerente a todo pensamento, mesmo que este ou aquele pensamento insista na primazia particular do individual. Em outras palavras, o "essencial" é o que se aplica em toda a parte, que confere ao pensamento seu peso específico, é, espacialmente falando, um "lugar nenhum". (ARENDT, 2018, p. 221)

Em literatura brasileira, nenhum outro poeta assumiu o ponto de vista da distância, nesse sentido filosófico que buscamos brevemente definir, como Cecília Meireles. E muito além do que limitar a questão como tema, toda a sua poesia é um exaustivo exercício de *dessensorialização*. Tal disposição se manifesta na escolha da poeta em se afastar de si mesma e, muitas vezes, do mundo mais imediato, para, de longe, buscar a universalidade das imagens, dos símbolos e das ideias. Uma vez que a imensa maioria da poesia moderna não é aquela que procura absolutos, mas que se detém aos particulares, parte da crítica literária vacila diante da obra poética de Cecília Meireles. Em alguns momentos, tenta lhe negar a *ausência do mundo*, que lhe é tão cara, como se assim legitimasse o valor social e concreto dessa poesia. Por outras vezes, a coloca na redoma da pureza, o que pode redundar em mero reconhecimento da beleza das imagens e dos ritmos, ou, o que é muito pior, na acusação de alienação.

Como quase toda lírica ceciliana nasce desse "lugar nenhum", numa visada ampla se reconhece uma espécie de "todo uniforme e linear" (CANDIDO E CASTELLO, 1997, p. 136), em que a compressão do real faz prevalecer imagens genéricas. Contudo, essa uniformidade não será *defeito* estético na lírica ceciliana, que aposta em "representar não as rupturas, mas as permanências" (VILLAÇA, 2001, p. 13), ou nas palavras de Hadot, não as particularidades, mas o Espírito objetivo. Talvez a sensibilidade moderna julgue monótono o repetir-se em torno da morte sempre certa ou da eterna navegação que constitui a vida humana, mas ao imaginário ceciliano, esse repetir-se reafirma um lirismo que resiste à fragmentação e acredita na "consistência própria e resistente do espírito" (VILLAÇA, 2001, p. 13)[2]. O que propomos neste ensaio é compreender que todo afastamento de si e do mundo na poesia ceciliana é um exercício espiritual, tal qual foi definido, e que por

[2] Sobre esse tema, me dediquei mais detidamente em minha dissertação de mestrado intitulada *A falta e o Mar absoluto em Cecília Meireles*, Universidade de São Paulo, 2018.

mais que construa ausências, não negligencia demandas internas da autora nem, como se pretende mostrar no decorrer deste artigo, coletivas e históricas.

2. *até não teres medo de morrer*

> Você acha que as pessoas inteligentes morrem? escreveu-me ela certa vez. Acho que não. Pelo menos não morrem tanto quanto as outras. Isso é uma teoria que ando inventando. Porque os inteligentes estão atentos à própria morte e os outros desatentos à própria vida. Agora não lhe posso explicar melhor, mas havemos de conversar sobre isso. (ALMEIDA, 1965, s/p)[3]

A graça do bilhete enviado a Lúcia Machado de Almeida não pode escamotear a profunda reflexão sobre a mortalidade nele expressa. Cecília mostra compreender que a consciência da finitude é uma maneira de se furtar à morte. É certo que a poeta não questiona aqui a morte física do corpo, mas descreve um estado de contemplação, ou, nas suas palavras, de atenção, capaz de, em algumas instâncias, superar a morte como total aniquilação subjetiva. Ao que parece, a prática de atentar-se a própria morte é vista por ela como um exercício espiritual que favorece um estado amplo de consciência, e, por isso, supera a morte enquanto pura negatividade. Cecília parte, por meio da atenção reflexiva, do desenraizamento da vida sensível e fita a imortalidade do pensamento. Melhor dizendo: a consciência da finitude e o exercício do pensamento liberam o espírito para a vida no plano das categorias eternas, logo, a morte do corpo já não se torna um pavor ou o nada absoluto.

Essa busca pelo exercício do espiritual como forma de imortalidade é um dos pilares fundamentais da poesia ceciliana e já está no núcleo expressivo do premiado *Viagem* (1939).

> Eu canto porque o instante existe
> e a minha vida está completa.
> Não sou alegre nem sou triste:
> sou poeta.
>
> Irmão das coisas fugidias,
> não sinto gozo nem tormento.
> Atravesso noites e dias
> no vento.
>
> Se desmorono ou se edifico,
> se permaneço ou me desfaço,
> — não sei, não sei. Não sei se fico

[3] Lúcia Machado de Almeida. "Esse instante emprestado". Publicado no "Suplemento Literário" do *Diário de São Paulo* em 20/02/1965, nessa mesma edição há outros textos em homenagem a Cecília Meireles.

ou passo.

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

A condição da canção, no poema "Motivo", está diretamente ligada à experiência da finitude, a poeta canta porque o instante existe e, no seu cantar, o tempo, e, por consequência, sua vida se completam. Contudo, mesmo que a experiência preencha o instante, ela não oferece ao sujeito lírico substância para a identificação do *eu* consigo mesmo. Por essa razão, durante as três primeiras estrofes nenhum adjetivo ou atributo é capaz de se fixar ao sujeito ("Não sou alegre nem sou triste"; "não sinto gozo nem tormento"; "Não sei se fico ou se passo"). Só na última estrofe, o sujeito lírico consegue se reconhecer no momento da poesia ("Sei que canto") e da morte ("E um dia sei que estarei mudo"). Em "Motivo", o exercício é se afastar de tudo que é transitório, de tudo que é particular e individual, para, distante, ser capaz de reconhecer a eternidade dada através da poesia, o que para a autora se dá como uma atividade espiritual. Essa espécie de vazio fundamental, longe de mergulhar a poesia ceciliana numa atitude niilista, se afirma como condição do "cantar". A poeta canta, dessa maneira, porque todo o instante anuncia seu fim e a única forma de não se aniquilar como ser transitório é aproximar-se da eternidade nascida dos assuntos do Espírito.

Tamanho é o projeto filosófico-poético ceciliano, que é possível compreender seu exercício espiritual também através de práticas não ligadas diretamente a tradição ocidental. Dilip Loundo (2007) entende que a poesia ceciliana é fruto de um exercício reflexivo que procura alterar o modo do sujeito ser no mundo, entretanto, seu referencial teórico não será a tradição ocidental, mas a hinduísta. O autor compreende que o pensamento lírico de Cecília opera de forma semelhante à literatura *prakarana*, poemas didáticos que descrevem etapas para a iluminação, voltando-se para reconhecer, não a dualidade do mundo, mas a unidade que subjaz o múltiplo. Loundo observa que a poesia ceciliana se dá, por vezes, de forma muito semelhante ao proposto pelos *Upanishads*, seguindo 3 etapas: o desapego "com relação aos objetos do mundo"; "a renúncia de si mesmo" e "a compreensão da *não-diferença* fundamental, isto é, da unicidade entre o si mesmo e a totalidade dos objetos" (LOUNDO, 2007, pp. 136-137). Para demonstrar o proposto, o autor recorre aos "Poemas escritos na Índia", poemas dedicados a Tagore e Gandhi. Contudo, como ele mesmo aponta, esse modo de ser não se encontra somente nos textos em que a temática indiana se faça presente, ele é como uma atitude espiritual diante do mundo.

A poesia de Cecília Meireles acontece no plano do pensamento e se faz, como veremos, através da prática da distância como exercício espiritual. E assim como o fora para os epicuristas ou estoicos, tal exercício não é desinteressado, mas quer comunicar um modo de existir, quer ser um remédio para a alma humana. Por essa razão, Cecília enfrenta diretamente a angústia da morte, da passagem do tempo e de tantas outras faltas, fazendo de sua poesia o consolo reflexivo para as mazelas da condição humana.

Para compreender em profundidade as consequências do que foi exposto até aqui, vamos analisar o poema "Irrealidade", de *Mar absoluto e outros poemas* (1945).

3. o longe que se faz perto

Como num sonho
aqui me vedes:
água escorrendo
por estas redes
de noite e dia.
A minha fala[4]
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

Se me perguntam
pessoas, datas,
pequenas coisas
gratas e ingratas,

[4] Na *Antologia poética*, organizada pela autora e publicada em 1963 pela Editora do Autor, essa estrofe está dividida em duas, a segunda iniciada pelo verso "A minha fala".

cifras e marcos
de quando e de onde,
– a minha fala
tão bem responde
que todos creem
que estou na sala.

E ao meu sorriso
vós me sorris…
Correspondência
do paraíso
da nossa ausência
desconhecida
e tão feliz! (MEIRELES, 2001, pp. 466-467)

"Irrealidade" é um poema nascido a partir da distância que todo exercício espiritual impõe aos sujeitos, por isso o título avisa que não se trata aqui das coisas ditas reais, mas da vida do Espírito. O poema é conciso e composto por quatro sílabas poéticas. A disposição das rimas ao final dos versos não é regular, mas é constante, dando ao poema um interessante ritmo. Com exceção da última estrofe, todas as demais se iniciam com versos brancos, ou seja, que não terão um eco nas próximas rimas. Esse procedimento é muito instigante, pois a regularidade razoável das rimas faz com que todo o primeiro verso crie uma expectativa que não vigora. O leitor fica procurando um padrão de rimas e sons que só terá completude na última estrofe. Como se sabe, a acentuação interna no verso de quatro sílabas obedece a dois modelos: ~ ~´ ~ ~´ ou ´~ ~ ~ ~´, a poeta alterna ambas as formas, aparentemente com a finalidade de afastar o máximo possível as sílabas fortes umas das outras, o que dá expressividade a uma atitude suave que se mantém em todo o poema.

Embora não pertença ao plano do prosaico, "Irrealidade" possui um correlato objetivo: o encontro entre homens que conversam amenidades ("cifras", "datas", "marcos"). É importante reconhecer que a interação entre os homens é vista a partir daquele que procura a distância como referencial. A escolha desse posicionamento faz com que no poema haja duas espacialidades: a da cena corriqueira, imediatamente reconhecível, e outra, que se dá no *lugar nenhum* do pensamento ("E estou de longe"), onde a poeta experimentará uma vivência temporal una e totalizante. Essa ausência cria dificuldades para o leitor, porque diferente do interlocutor personagem do poema, ele sabe que, apesar da cena, da conversa, da fala ou do sorriso a poeta não está ali. De tal forma que é a ele que se coloca o problema de compreender o que é essa distância e por qual razão ela se dá.

O poema se inicia avisando que o sujeito lírico se sente visto "como num sonho", o que acaba por imprimir certo clima de *irrealidade*, corroborado pelas imagens que vão compondo os versos. Para descrever a incompletude da visão, a poeta recorre à figura um tanto macabra da água escorrendo por entre as redes incessantemente ("de noite e dia"). A extensão temporal indefinida e constante imprime certo clima de pesadelo, em que a cena do escoamento perdura, aparentemente sem finalidade. A inserção do universo marítimo é constante em

Mar absoluto e outros poemas, contudo aqui causa estranhamento. O leitor deve se apegar à sonoridade, à rima entre "redes" e "vedes" para compreender que a poeta está aproximando o ato de olhar ao exercício fracassado do pescador que volta com as redes vazias e úmidas.

Igualmente assustadora é a representação da fala, uma vez que, além de personificada ("caminha"), está suspensa em "asas de alegoria". A ideia fundamental que constrói o conceito de "alegoria" pressupõe uma espécie de revestimento sobre o discurso, seja em prosa ou em verso. Esse véu dividiria a compreensão em dois ou mais momentos: um imediato, nascido pelo primeiro contato com o texto ou com a pintura, e, um segundo, que procuraria um significado oculto, latente, dito de forma não expressa, mas intencional. Isso porque, no universo alegórico a relação entre a coisa representada e o conceito a qual se refere não é óbvia, nem possui liberdade simbólica. A alegoria, como a entende Walter Benjamin (2011), é ambígua e estável, em oposição ao símbolo, autossuficiente e nascido de uma experiência temporal do instante. Como a alegoria depende de elementos externos a si mesma para ser compreendida, ela manterá uma relação estreita com a natureza, com a história ou com o mito e, por isso, estará sempre apontando para uma totalidade que lhe falta. O autor também chama atenção para o caráter escritural da alegoria, já que nas mãos do alegorista a coisa representada "transforma-se em algo diverso, através dela ele fala de algo diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema" (BENJAMIN, 2011, p. 196). Em consequência disso, Alfredo Bosi irá considerar que a alegoria "pesquisa a imanência do *eu* no outro" (BOSI, 2003, p. 119), forçando "o leitor (ou o espectador) a perceber-se como aleatório e vulnerável, lançado em um mundo que lhe é estranho" (BOSI, 2003, p. 119).

Sendo assim, apesar da fala parecer particular ("parece mesmo/ vir do meu lábio"), ela aponta para uma totalidade que mesmo sem estar presente, é pressuposta. A palavra "asa" pode também ser entendida, em sentido figurado, de forma semelhante ao adjetivo "ligeiro", o que traria à fala um sentido fugaz e leve. Nessa leitura, poderíamos entender que sua ascensão ("suspensa") funciona como uma forma de evaporação do sentido, primeiro pela suspensão e depois por sua ligeireza, o que é muito próprio dos assuntos tacanhos e corriqueiros que nascem e morrem ao gosto das necessidades do cotidiano. No entanto, essa suposta leveza é confrontada por sua condição alegórica, pois, a alegoria depende de um núcleo estável que garanta sua compreensão. Como nos mantemos no nível alegórico, as coisas não representam aquilo que são imediatamente, por isso a fala *parece* vir do lábio da poeta, todavia está suspensa no ambiente ("anda na sala"), assinalando não só uma densidade desconsiderada como também alguma autonomia em relação à falante.

As construções, "parece mesmo" e "suspensa em asas de alegoria", escondem um pensamento importante "atrás de uma expressão aparentemente inofensiva" (LAUSBERG, 2011, p. 246). Essa suave ironia sustenta, em "Irrealidade", a ideia de que há um sentido estável em toda a fugacidade, afetado invariavelmente pela perda de significação no trato cotidiano. A conjunção "e", no verso "e anda na sala", materializa esse jogo de dissimulações. Numa primeira leitura, poderíamos entendê-la como uma conjunção coordenativa, como é o mais comum, mas nesses versos ela acaba tendo uma força adversativa fundamental, já que a "fala" parece vir do lábio da poeta *mas* na verdade está suspensa em "asas de

alegoria". Essa fala que se esconde também revela uma espécie de âncora que irá iluminar a natureza da distância que o sujeito lírico imprime no poema.

> Sou tão visível
> que não se estranha
> o meu sorriso.
> E com tamanha
> clareza pensa
> que não preciso
> dizer que vive
> minha presença.

Se na primeira estrofe fomos apresentados ao problema do descompasso entre a percepção e a experiência do sujeito, na segunda, será desenvolvida a tensão entre as noções comuns de *presença* e *ausência*. É a partir dos questionamentos sobre a presença daquilo que se vê, que a poeta prepara o leitor para seu específico *longe*, que se justificará nas estrofes seguintes, como resposta a uma realidade fantasmagórica que não oferece elementos suficientes para apaziguar a inteligência do sujeito.

Por conta disso, o advérbio "tão" ("Sou tão visível") é ainda calcado naquela ênfase irônica de que falamos acima, visto que essa pequena partícula se contrapõe ao primeiro verso da estrofe seguinte: "E estou de longe […]", construindo a ideia de que, apesar de visível, o sujeito está ausente. Nessa estrofe, é possível propor uma divisão interna, marcada pelo verso "E com tamanha", que interrompe uma sequência de sucessivas sibilantes ("visível", "estranha", "sorriso", "clareza", "pensa", "preciso", "presença), com a força das oclusivas (/c/ e /t/). Essa cisão faz ressaltar certo incômodo da poeta frente à pretensão de "realidade" garantida ao que é visível. Reiterando esse desacordo, há ainda a quebra de expectativa sonora entre o primeiro e o sétimo verso da segunda estrofe. Diferentemente dos demais versos que compõem essa estrofe ("estranha"/ "tamanha"; "sorriso"/ "preciso"; "pensa"/ "presença"), esses dois não possuem sua exata correspondência sonora, de forma que o visível não se encaixa exatamente com o vivo ("visível" / "vive"), o que resulta num alargamento da ideia de vida, que não necessariamente está determinada pelo mundo sensível.

O jogo entre *ausência* e *presença* é muito produtivo para o imaginário da poesia de Cecília Meireles. Um dos mais contundentes exemplos disso se dá na descrição do Palácio do Vento (*Hawa Mahal*) indiano, o objeto do poema "Jaipur", de *Poemas Escritos na Índia* (1953). O vazio e a solidão sugeridos pelos ventos que dão nome ao palácio são reafirmados na estrutura arquitetônica do *Hawa Mahal*, que fora planejada para que as mulheres do harém pudessem observar a rua sem serem vistas através das muitas janelas cobertas de rendilhas. Para as mulheres que viveram no Palácio do Vento, tal estrutura implicava numa espécie de *presença-ausente*, já que os de fora não podiam percebê-las, mas elas percebiam a todos.

> […]
> Adeus, astrólogo.
> Muitos deuses sobre o Palácio do Vento.
> (Onde eu devia morar!)

Sobre o Palácio do Vento meus adeuses: pombos esvoaçantes.
Meus adeuses: rouxinóis cantores.
Meus adeuses: nuvens desenroladas.
Meus adeuses: luas, sóis, estrelas, cometas mirando-te.
Mirando-te e partindo,
Jaipur, Jaipur. (MEIRELES, 2001, p. 1028)

A identificação com essa espacialidade ausente e presente é tamanha, que a poeta considera que deveria viver no Palácio do Vento. Para a poesia ceciliana é baste produtiva essa posição estratégica, o que torna muito dificultosa a tarefa crítica de entender o lugar de onde ela fala como poeta. Em "Irrealidade", o *longe* que se inscreve no poema também depende dessa *presença-ausente* do Palácio do Vento, pois mesmo afastada e solitária, a poeta está rodeada por uma enorme plateia, onde não se sentam homens individuais, mas "toda a vida".

E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

A experiência do tempo, no poema, está cercada de frente por um estado de vigília que nivela passado, presente e futuro num novo tipo de presente, o qual será desenvolvido na terceira estrofe através da imagem do anfiteatro. A escolha do verbo "abarcar" ("Tudo que abarco") retoma, acusticamente, o universo náutico (*a-barco*) anunciado pelas "redes" no início do poema e faz pensar nas metáforas náuticas descritas por Curtius[5], uma vez que tal abarcamento é a transposição da vida cotidiana, com seu tempo linear, para a poesia lírica e seu eterno presente. A poeta se encontra em vigília no centro desse palco, sua posição é rodeada e, ao mesmo, frontal. Há aqui, além de uma sobreposição de tempos, um encontro de espaços: "que toda a vida/ cerca, de frente". Tanto a ideia de "anfiteatro" quanto a do verbo "cercar" pressupõe uma espacialidade circular e se choca, portanto, com a locução "de frente". O sentimento que organiza esse contraste é o de represamento de sentidos e direções que apontam para uma poesia que se compromete, em sua distância, a vigiar pela vida humana. A questão do estar cercado não se limita ao conteúdo, ganhando expressividade também na forma do poema, uma vez que será na estrofe central (terceira de cinco) do poema que a poeta se vê cercada.

[5] "Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é 'Fazer-se a vela, velejar' (*vela dare*: Virgílio, *Georgicas*, II, 117). Na conclusão das obras, as velas são colhidas (*vela trahere*, *idem*, IV, 117). O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa pelo rio. […] O poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco" (CURTIUS, 2013, pp. 175-176).

A distância favorece na poeta uma sensibilidade afiada do tempo, que impede a percepção sensorial de fixar-se – mesmo que a razão, a cada passo, reconheça seu movimento aniquilador para as relações mais imediatas do trato cotidiano. Nessa terceira estrofe, a regularidade das rimas se dilui, mantendo-se somente em "presente" / "frente", numa espécie de inauguração de caminho e direção, que ganha tônus na redução do tempo linear (passado, presente, futuro) em um só tempo. Tal formulação supera a condição humana, não no que tange à imortalidade da pessoa, mas ao alcance do pertencimento, àquilo que um homem pode abraçar como seu: o abarcamento das expressões do tempo num presente contínuo acaba por fazer com que todos os tempos e homens passados e futuros se encontrem, num acúmulo da experiência histórica. Essa ideia de pertencimento total poderia se contrapor à ausência que viemos falando, contudo, a criação desse estado temporal é vivida como fratura, cada atualização do tempo em novo presente é um despedaçamento em prol dessa *vigilância* contínua, o que prossegue apartando a poeta do tempo linear e, portanto, dos homens cotidianos e da rotina.

Os versos "Minha vigília/ é anfiteatro", sugerem a ideia de um sujeito sempre atento à vida que o cerca e lhe cobra atenção. Como a palavra "vigília" carrega consigo a ideia de um esforço árduo, da necessidade ou da fé, é razoável que consideremos que a poeta se disponibiliza diante dessa *missão*, aceitando-a por afeto. A condição "compadecida" é resultado dessa atitude amorosa, traço também fundamental da poesia de Cecília Meireles.

> […]
> Por mais que me procure, antes de tudo ser feito,
> eu era amor. Só isso encontro.
> Caminho, navego, voo,
> – sempre amor.
> Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário,
> – mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase.
> […] (MEIRELES, 2001, pp. 297-299)

A distância que vai se construindo no poema corrobora para uma visão ampla do Humano e possibilita que o afeto se estenda a "toda a vida". Só do *longe,* a poeta consegue apreender uma espécie de unidade da condição do homem, os versos: "E estou de longe,/ compadecida" dão a ver a relação dependente entre a distância e a empatia, visto que somente afastada da rotina a poeta pode enxergar ou escutar os lamentos dos séculos, dos objetos, dos animais e de tudo o que já não tem voz, no presente da vida cotidiana.

> Que gosto de longe – mas de um outro longe – há em cada objeto, em cada animal, em cada criatura! E que paciência de obedecer a um secreto compromisso! Tão sérias as coisas! Tão sérios, os animais e as plantas. Envoltos num sonho espesso. Andando, comendo, crescendo – mas sempre dormindo. Viajando como todos nós para a morte […]. (MEIRELES, 1981, p. 9)

As coisas, os animais e as plantas acessam com facilidade o *longe* ceciliano, dormem porque sua existência é suave e inserida no mundo. Andam, comem e crescem num universo coberto de sentido, todavia não um sentido que se encerra em si mesmo, mas se afirma no movimento e no reconhecimento do transitório ("Viajando como todos nós para a morte") e a lucidez sobre a condição viageira da vida só prospera através da distância. Hannah Arendt, pensando a alienação do mundo na modernidade, formula: "nada que possa ser medido permanecerá imenso" (ARENDT, 2013, p. 312.). Ou seja, tudo que a ciência ajudou a mensurar corroborou para um apequenamento do mundo que não é mais amado como a *casa* dos homens, mas é só uma estrela que circula o Sol. De alguma maneira, a distância que Cecília estabelece com as coisas do mundo é uma maneira radical de não quantificar medidas, sejam elas quais forem. Em razão disso, sua poesia preserva o imenso da Terra e dos homens.

A síntese entre o afastamento e a empatia é complexa e certamente representa o maior enigma da poesia de Cecília Meireles: "decifrar o paradoxo dos ecos do mundo na própria ausência" (ARRIGUCCI, 2008, p. 13). Em "Irrealidade", tais ecos (a conversa trivial) parecem se contrapor à vivência no *longe*, tendo como único vínculo aquele acúmulo da experiência histórica humana que invariavelmente compartilhamos, conscientes ou não disso. Isso porque a poeta encara a história e também a poesia como necessariamente humanas, em sua delícia e em seu sofrimento.

> Pedras não piso, apenas:
> – mas as próprias mãos que aqui as colocaram,
> o suor das frontes e as palavras antigas.
>
> Ruínas não vejo, apenas:
> – mas os mortos que aqui foram guardados,
> com suas coragens e seus medos da vida e da morte.
>
> Viver não vivo, apenas:
> – mas de amor envolvo esta brisa e esta poeira,
> eu também futura poeira noutra brisa.
>
> Pois eu não sou esta, apenas:
> – mas a de cada instante humano,
> em todos os tempos que passaram. E até quando? (MEIRELES, 2001, p. 1140)

Em "Via Apia", vemos que não importam *apenas* as ruínas, além e afrente delas, os homens com seus medos e coragens; o mundo da história e da poesia é aquele da experiência e sensibilidade humanas, das vivências de dores e afetos, que se manifestam como substâncias próprias que, mesmo separadas de nós pelos séculos, nos atam a todos. Ser "a de cada instante humano,\ em todos os tempos que passam" talvez ajude a elucidar essa ausência que é o afeto para Cecília Meireles, pois *pisar, ver* e *viver* não são tarefas comuns, todavia estão ligadas a toda a vida que *pisou, viu* e *viveu*.

Num ensaio chamado “O encontro dos tempos”, Alfredo Bosi comenta um trecho do diário de Giacomo Leopardi, em que o poeta italiano, em 1823, discutia as dificuldades da poesia naquele século, chegando a afirmar: “Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia” (LEOPARDI, 1823, Apud BOSI, 2010 p. 130). O crítico explica que a poderosa afirmação do poeta é nascida sob o signo da cultura burguesa, do homem atomizado, e, portanto, inábil para a poesia.

> Nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é exercício próprio da empatia, das semelhanças e a proximidade. (BOSI, 2010, p. 131)

Dessa forma, além de se instaurar como lugar privilegiado para os assuntos da condição humana, o *longe* funciona também como uma alternativa para driblar a cultura burguesa que se solidifica por meio da aparência e se crê tão definitiva. O olhar de longe é uma forma de fratura existencial que traz àquele que lhe vivencia a possibilidade de olhar o mundo com um estranhamento lúcido e crítico. O reconhecimento do pó que já somos, nós e todas as coisas tocadas pela alma humana, provoca um deslocamento infinito, e o presente simples, aquele da vida cotidiana, se torna uma impossibilidade dando lugar a um novo presente (“tudo que abarco/ se faz presente”) que é um mover-se para lugar nenhum, ou nas palavras de Eduardo Lourenço, é um tempo em que “deslizamos, estranhamente parados, não *para a* Eternidade, mas *na* Eternidade” (LOURENÇO, 2003, p. 33).

A escolha pelo anfiteatro, que metaforiza a vigília da poeta (“Minha vigília/ é anfiteatro”), está ainda calcada naquele sentimento de represamento (ou até mesmo de destinação). A estrutura desse espaço é formada por uma arena ao centro rodeada por uma construção circular que se eleva através dos degraus, essa arquitetura possibilita à plateia uma visão ampla do evento e coloca aquele que está no centro do palco totalmente exposto. No *longe*, Cecília não está só ou ausente, mas ocupa um lugar central, o ponto de vista é extraterreno e agregador (“que *toda a vida*/ cerca, *de frente*”), daquele que sabe ou crê ou aposta na possibilidade de algo estável frente ao perecível (como a fala alegórica da poeta já anunciava).

Na penúltima estrofe, de forma um tanto inesperada, há a retomada da sala e da conversa trivial.

> Se me perguntam
> pessoas, datas,
> pequenas coisas
> gratas e ingratas,
> cifras e marcos
> de quando e de onde,

– a minha fala
tão bem responde
que todos creem
que estou na sala.

Em comparação à intensa vida no *longe*, há aqui um apequenamento do cotidiano, "pessoas", "datas", "cifras" e "marcos" são enumerados quase de forma despreocupada para salientar sua pequenez, afinal, são formas de mensurar a vida e, portanto, a diminuem. As respostas sobre as coisas do mundo garantem materialidade suficiente para a interação corriqueira e, aparentemente, bastam ao interlocutor, o que a rima entre "fala" e "sala" também deixa ver. Esse desencontro vem sendo afirmado durante todo o poema, assim como o movimento de distanciamento da poeta. A vida no *longe* é apresentada como uma necessidade e destinação, contudo a retomada da sala e da conversa ressalta uma ressignificação do cotidiano, bastante positiva do que aquela representação um tanto assombrada da primeira estrofe.

E ao meu sorriso
vós me sorris…
Correspondência
do paraíso
da nossa ausência
desconhecida
e tão feliz!

Ao finalizar o primeiro e o segundo versos com a imagem do sorriso, a poeta nos faz ver a possibilidade da troca. Uma troca que, finalmente, traz ao primeiro verso a procurada e exata correspondência sonora ("sorriso" / "paraíso") na constatação de uma ausência compartilhada ("da nossa ausência"), apesar de insondável ("desconhecida"). É importante reconhecermos que em "Irrealidade", o "paraíso" possível está no outro, é através do outro que o eco sonoro se acerta e um sentido para o poema se afina, o que tão somente se torna possível após a experiência da vida no *longe.* A poeta não propõe uma superação dessa ausência ou o abandono do *longe* em troca das interações corriqueiras, o cruzamento dos sorrisos é ainda calcado na tensão entre distância e afeto, que para Cecília Meireles são indissociáveis.

Como não nos interessa resolver o enigma entre ausência e afeto, terminamos com as belas palavras de Rilke que ajudam a entender como o *estar longe* pode ser uma forma de amar mais completa justamente por aceitar a incompletude da vida humana:

> Mas a aprendizagem é sempre uma longa clausura. Assim, para quem ama, o amor, por muito tempo e pela vida afora, é solidão, isolamento cada vez mais intenso e profundo. O amor, antes de tudo não é o que se chama entregar-se, confundir-se, unir-se a outra pessoa. Que sentido teria, com efeito, união com algo não esclarecido, inacabado, dependente? O amor é uma ocasião

> sublime para o indivíduo amadurecer, tornar-se algo em si mesmo, tornar-se um mundo para si, por causa de um outro ser; é uma grande e ilimitada exigência que se lhe faz, uma escolha e um chamado para longe. (RILKE, 1996, p. 56)

4. O que se ganha no *longe*?

O sujeito poético em "Irrealidade" poderia sugerir algo da situação do melancólico. Apesar de não se mostrar como a já canônica representação alegórica da melancolia[6], com a cabeça apoiada nas mãos e o olhar vago; sua postura mental "aponta a presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta" (STAROBINSKI, 2014, pp. 45-46). Entretanto, o que para o melancólico é uma cisão pouco conciliável, em Cecília Meireles, as polaridades (corpo-espírito) são suavizadas, pois a vida no *longe* não está completamente descolada daquela da conversa cotidiana, de tal maneira que o sorriso final ilumina uma correspondência. O espírito que se ausenta encontra vivacidade na experiência do *longe,* reafirmando, portanto, uma nova ligação com o real. Na verdade, o encontro com o outro parece só achar caminho depois de tal experiência do *longe*, como tentamos mostrar durante a análise.

Tal suavização só ocorre porque Cecília Meireles promove um deslocamento do olhar e passa a ver a si mesma também através da perspectiva do *longe*. Nesse desdobrar-se, o *eu* experimenta uma alteridade de si e, assim, suaviza contrastes que poderiam mantê-lo no estado melancólico, pois: "O olhar do melancólico fixa o substancial e o perecível: sua própria imagem refletida. O olhar do espectador, por sua vez, deve *elevar-se* na direção oposta" (STAROBINSKI, 2014, p. 47).

> […]O que é preciso esquecer é o nosso rosto,
> o nosso nome, o som da nossa voz, o ritmo do nosso pulso.
>
> O que é preciso esquecer é o dia carregado de atos,
> a ideia de recompensa e de glória.
>
> O que preciso é ser como se já não fôssemos,
> vigiados pelos nossos próprios olhos
> severos conosco, pois o resto não nos pertence. (MEIRELES, 2001, p. 1929)

O sujeito ceciliano é espectador da marcha do mundo e, constatando a fluência dos seres e das coisas, opta por um afastamento que é como uma depuração extrema, num *longe* onde não importam a identidade, o cotidiano, o gosto por determinada cultura ou qualquer elemento que se mostre efêmero na prova do tempo. Essa descrição poderia nos fazer pensar que "Irrealidade" se distancie dos famosos retratos cecilianos, mas isso seria um engano. Na verdade, o fenômeno é o

[6] Nos referimos à *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, 1514.

mesmo: o ser é posto frente a sua condição transitória. Nos poemas de representação do eu, a poeta se assombra pela efemeridade que a afronta e pergunta pela identidade que lhe escapa, entretanto, o espanto não é a única resposta ceciliana ao tempo, há também a aceitação que geralmente vem acompanhada por um sentimento de dever, compromisso, destino, missão. Em vista disso, a mágoa da morte só é superada pelo desapego e pela distância, que propiciam, de uma forma muito produtiva para a poesia, uma experiência fora do banal da rotina.

É possível que muitos considerem essa postura idealista ou ingênua, contudo, ela resgata um olhar humanista que, muitas vezes, parece faltar ao homem moderno. De toda a forma, já em 1929, em "O espírito victorioso", Cecília propunha uma educação que atentasse para o irrefreável movimento da vida, de tal forma, que oferecesse certa mobilidade ao espírito humano. Uma mobilidade que reconhece o enigma e, portanto, flui nele, sem qualquer pretensão de resolvê-lo definitivamente.

> Nós, os de hoje, podemos tentar uma eternidade assim: sem o egoísmo de nossa fixação. Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a vida é uma perpétua instabilidade e que sua forma de definição suprema é a constância de um movimento de sempre renascentes ritmos? Do reconhecimento da marcha das aparências sobre a irrevelação invariável ficou, para os espíritos que a observaram, uma larga sede de rumos e fins. Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade e não apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias, florindo como os sonhos sobre uma noite imperturbável. Mas é a mesma natureza dessa noite e desse sonho. Entre uma e os outros opera, unicamente, a magia transfiguradora do movimento. Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam de nossa própria efemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível, porque seria recusarmos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuirmos em nós o gosto profundo e absoluto da outra. (MEIRELES, 1929, Apud LOBO, 2010, p. 78-79)

O exercício de se colocar sempre em direção de uma distância é forjar esse movimento – a "deslocação dolorosa" – que pode, ao fim, oferecer aos leitores o "gosto profundo e absoluto" da eternidade. Como já comentamos, esse afastar-se para um *longe*, sem com isso romper com a realidade, é um procedimento poético fundamental para a poesia ceciliana, e ele representa uma espécie de imaginação dinâmica que se move incessantemente. Bachelard entende a imaginação como "a faculdade de libertar-nos das primeiras imagens, de *mudar* as imagens" (BACHELARD, 1990, p. 1), em Cecília Meireles a imaginação pretende libertar o sujeito de um cotidiano sem significado, mero formigar sem sentido. Em razão

disso, o *longe* é, sobretudo, uma alternativa para a experiência desgastada do cotidiano moderno.

Agamben, em "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência", explica que o incômodo do homem moderno em relação ao cotidiano nasce justamente da "incapacidade de traduzir-se em experiência" (AGAMBEN, 2014, p. 22), já que os eventos do dia a dia não conseguem conformar nada que resulte em experiência. O filósofo considera que a "expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna", já que essa deseja um "método" (oposto exato do tatear incerto da experiência) como caminho para o conhecimento. De forma diferente da "ciência moderna", os antigos entendiam que a imaginação, "hoje eliminada do conhecimento como sendo <<irreal>>, era […] o *médium* por excelência do conhecimento" (AGAMBEN, 2014, p. 33), ocupando o lugar que "nossa cultura confere à experiência" (AGAMBEN, 2014, p. 32).

A imaginação, em "Irrealidade", cria para a poeta a possibilidade de *sofrer* uma experiência no *longe*, onde compadecida, ela assume uma espécie de sentimento da história humana, que reúne os tempos e a nós todos em nossa falta essencial. Ao transitar pela "magia transfiguradora" que aproxima a noite e o sonho, Cecília Meireles parece se aproximar da noção de experiência dos antigos, cuja finalidade era:

> conduzir o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como ideia de uma totalidade consumada da experiência, ela era de fato algo de essencialmente finito, e logo, era algo que se podia *ter* e não somente *fazer*. (AGAMBEN, 2014, p. 32)

O sujeito ceciliano se posiciona à contramão daquilo que se esperaria da lírica moderna, e recorre à dessubjetivação, à não identificação e à distância, como alternativa para construir, de fato, uma experiência capaz de mover e comover. As mudanças do pronome pessoal na última estrofe ajudam a ilustrar esse movimento:

> E ao *meu* sorriso
> *vós* me sorris…
> Correspondência
> do paraíso
> da *nossa* ausência
> desconhecida
> e tão feliz!

Depois do retorno do *longe*, a poeta parte em direção ao outro ("*meu* sorriso") que lhe corresponde ("*vós* me sorris") e juntos constroem o elo possível ("*nossa* ausência"), cuja força é derivada de todas as negatividades que atravessam a vida humana. A lírica de Cecília Meireles compreende que nossas dificuldades de troca com o outro, o medo, a morte e a passagem dramática do tempo agregam aquilo que nos constitui de modo mais profundo: só na aceitação dessa eterna "deslocação dolorosa", nós, de fato, somos. É esse o difícil saber que os exercícios espirituais cecilianos ensinam, através da poderosa síntese estética e filosófica que só a poesia pode fazer.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Lúcia Machado de. “Esse instante emprestado”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20/02/1965. Suplemento Literário.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e a origem da história*. Trad. Henrique Burico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2013.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito.* Trad. Cesar Augusto de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Prefácio”. In: GOUVÊA, Leila. *Pensamento e lirismo puro na poesia de* Cecília Meireles*.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp),, 2008.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão.* Trad. João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria”. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997,p. 136.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina.* Trad. Teodoro Cabral (Colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2013, pp. 175-176.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica.* Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

LÔBO Yolanda, *Cecília Meireles*. Pernambuco, Editora Massangana, 2010.

LOUNDO, Dilip. “Cecília e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. “Tempo e poesia”. In: LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa* (*Vol. I e II)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. "De como filosofar é aprender a morrer". In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios.* Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Editora 34, 2016.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta.* Trad. Paulo Rónai. 24ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1996.

STAROBINSKI, Jean. *Melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

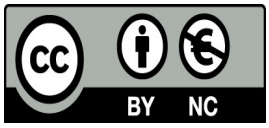
VILLAÇA, Alcides. "Sobre Cecília em Portugal". In: GOUVÊA, Leila. *Cecíia em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Cecília humanista: de cabeça de motim à arte de ser feliz
Cecília Humanist: From Riot Head to the Art of Being Happy
Autoria: Denilson de Cássio Silva
https://orcid.org/0000-0002-6596-7023
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0134378707848529>
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.195100
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/195100
Recebido em: 19/02/2022. Aprovado em: 29/05/2022.

Opiniães – 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. fb.com/opiniaes
Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
SILVA, Denilson de Cássio. Cecília humanista: de cabeça de motim à arte de ser feliz. *Opiniães,* São Paulo, n. 20, pp. 38-59, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.195100. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/195100.

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

cecília humanista: de cabeça de motim à arte de ser feliz

Cecília Humanist: From Riot Head to the Art of Being Happy

Denilson de Cássio Silva[1]
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.195100

[1] Doutor em História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de História. Autor de *O drama social da abolição* (Ed. Prismas, 2016), *Perguntas da História* (poemas) (Ed. Labrador, 2018) e da tese *Cecília Meireles e o humanismo cívico*: palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964). E-mail: denicult@hotmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-6596-7023. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0134378707848529>.

Resumo
O artigo analisa as ideias políticas de Cecília Meireles, por meio da noção de um humanismo de caráter cívico-republicano. O objetivo é compreender como, ao longo de sua trajetória, a intelectual carioca sentiu e pensou sobre o *Sapiens* e como tal postura relacionou-se com o fenômeno mais amplo do político. O texto parte do pressuposto que Cecília viveu em uma sociedade assimétrica, na qual o fato de ser mulher, em meios intelectuais, predominantemente, masculinos, exigiu dela especial empenho em se fazer escutar. É aventada a hipótese de que Cecília procurou entender a condição humana como um processo assinalado por vícios e virtudes, com estas se conectando a valores como a participação na luta por soluções para os problemas da Cidade, a resistência à tirania, a priorização do bem comum sobre interesses individualistas, a conquista da glória pelo talento, posto a serviço da comunidade, a crítica ao facciosismo e à ganância. O texto é embasado por um conjunto de fontes constituído por livros, jornais e cartas. A metodologia adotada é de base qualitativa, com escolha e processamento de dados, articulados por uma escrita de cunho ensaístico, atentando-se para práticas, vistas como portadoras de ideias, e para ideias, concebidas como atos.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Humanismo. Política.

Abstract
The article analyzes Cecília Meireles political ideas, through the notion of civic-republican humanism. The objective is to understand how, throughout her career, the Carioca intellectual felt and thought about Sapiens and how this attitude was related to the broader phenomenon of politics. The text assumes that Cecília lived in an asymmetrical society, in which the fact of being a woman, in predominantly male intellectual environments, demanded a special effort from her to make herself heard. It is hypothesized that Cecília sought to understand the human condition as a process marked by vices and virtues, with these being connected to values such as participation in the struggle for solutions to the City problems, resistance to tyranny, prioritization of the common good on individualistic interests, the conquest of glory by talent, put at the community service, the factionalism and greed criticism. The text is based on a set of sources consisting of books, newspapers, and letters. The methodology adopted is qualitative, with choice and data processing, articulated by an essayistic writing, paying attention to practices, seen as carriers of ideas, and to ideas, conceived as acts.

Keywords
Cecília Meireles. Humanism. Politics.

humanista

> Outro é o sentido, e outra a coragem, no chamamento, tão rico, à virtude humana, à virtude que vence o destino e constrói seu mundo, que dá às coisas um rosto novo, com essa arte humana que conjuga ciência e poesia.
>
> *Eugênio Garin*[2]

Em diferentes momentos de sua trajetória, Cecília Meireles (1901-1964) manifestou apreço pela espécie humana. Em sua última entrevista para a grande imprensa, ponderou sobre o que parecia ser a força motriz de suas ideias e ações: "Tenho um vício terrível. Meu vício é gostar de gente. Você acha que isso tem cura? Tenho tal amor pela criatura humana, em profundidade, que deve ser doença" (MEIRELES, 1964, p. 31). A entrevistada apostava que tal modo de conceber a si e aos outros tratava-se de uma virtude, cujo longevo e persistente cultivo ecoava ares de uma dependência, de um "vício" do qual não se dispunha a abdicar. Esse acordo racional e emocional, essa busca por pensar e sentir sobre os negócios humanos, de entender o processo de fazer-se gente e nele atuar para elevar as potencialidades de pessoas e sociedades, transbordaram nas criações da intelectual, trazendo consigo um ineludível teor político.

A arte não seria mera "distração ou um exercício para emagrecer o cérebro.…" (MEIRELES, 1950, p. 1) nem uma "diversão frívola" (MEIRELES, 1946, p. 11), mas uma via de autoconhecimento e de modificação do real. A literatura, dentre outros aspectos, se apresentaria como "um meio de compreensão humana e do mundo" (MEIRELES, 1946, p. 11). Além de outras qualidades, a poesia possuiria a de "tornar as criaturas compreensíveis umas às outras, na sua íntima verdade, que é a verdade do espírito" (MEIRELES, 1962a, p. 7). A educação moderna, extrapolando sua função instrucional, far-se-ia formativa, antessala de cidadãs e cidadãos ativos, cônscios de direitos e deveres, fundamentais ao convívio: "não se trata de alfabetizar, mas de humanizar as criaturas", trazendo-as à sua "condição humana para, então, as integrar na vida social" (MEIRELES, 1931, p. 75). De modo semelhante, ao pesquisar sobre folclore, Cecília ansiava "buscar caminhos para que os homens se entendam" (MEIRELES, 1950, p. 86) e, ao se voltar para a Índia, advogava pela "necessidade de um conhecimento mais profundo entre Ocidente e Oriente" (MEIRELES, 1961, p. 3). Em mesmo diapasão, o ato de viajar destoaria da imagem do turismo, dado ao exótico, e se voltaria para o anseio de "alongamento de horizonte humano" (MEIRELES, 1964, p. 33). A aprendizagem de idiomas, mais do que para dominar línguas, confluía para "melhor penetrar a alma dos povos" (idem, p. 34). Seus experimentos com a produção de peças teatrais ver-se-iam relacionados a um esforço "de raciocinar, de debater ideias", "de ver mais longe, de ver mais belamente, mais altamente as coisas, as criaturas" (MEIRELES, 1946, p. 11). O fascínio de Cecília por palavras antigas abandonadas ligava-se, tal qual, ao ingrediente humano, ao fato de haver "pertencido a tanta gente que a [s] viveu e sofreu!" (MEIRELES, 1964, p. 33).

---

[2] GARIN, Eugénio. *Idade Média e Renascimento*. [1954]. Tradução de Isabel Teresa Santos e Hossein S. Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 85.

A concepção antropocêntrica de Meireles, cruzando sujeito e referencial, contemplação e ação, espraiando-se em espaços públicos, fez-se, contudo, descentrada. Seu humanismo abarcou também os mortos e os reinos animal, vegetal e mineral, bem como o cultivo de certo ceticismo em relação ao monopólio da verdade pela prerrogativa humana.

Desde seu livro de estreia, *Espectros*, de 1919, a presença de um passado que não passa (SILVA, 2020) esteve presente:

> Nas noites tempestuosas, sobretudo
> Quando lá fora o vendaval estronda
> E do pélago iroso à voz hedionda
> Os céus respondem e estremece tudo,
>
> Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda,
> Erguendo o olhar, exausto a tanto estudo,
> Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
> Passarem lentos, em morosa ronda,
>
> Da lâmpada à inconstante claridade
> (Que ao vento ora esmorece ora se aviva,
> Em largas sombras e esplendor de sóis),
>
> Silenciosos fantasmas de outra idade,
> À sugestão da noite rediviva
> – Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.
> (MEIRELES, 1919, p. 15)

Nas décadas seguintes, fantasmas e heróis continuaram a habitar as ideias e intervenções de Cecília. Entretanto, em vez de divisar soberanos, guerreiros e nomes ilustres, a intelectual concentrará atenção em anônimos e, quando famosos, em geral, derrotados em seus intentos políticos. Os "reis coroados de ouro" e "os heróis coroados de louro" continuariam a passar pelos caminhos da história, contudo, importância maior teriam os que vieram depois, "os santos e os bardos", "cobertos de espinhos", "cingidos de cardos"(1939, p. 323), isto é, os que aceitaram pagar o preço pelo combate em favor do bem comum e da beleza. Segura de que "[…] Muito mais teu Pai e tua Mãe são os que te fizeram / em espírito", de que "esses foram sem número. / Sem nome. / De todos os tempos" e de que esses "deixaram o rastro pelos caminhos de hoje. / Todos os que já viveram. E andam fazendo-te dia a dia" (1927, p. 65), Meireles reconhecia-se inúmera, tributária daqueles que, incontáveis, labutaram por um mundo de justiça, fraternidade, igualdade, liberdade, paz:

> Vivo por homens e mulheres
> de outras idades, de outros lugares, com outras falas.
> Por infantes e por velhinhos trêmulos.
> Gente do mar e da terra,
> Suada, salgada, hirsuta.

Gente da névoa, apenas murmurada. […]

Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística. […]

Conduzo meu povo
e a ele me entrego.
E assim nos correspondemos.

Faro do planeta e do firmamento,
bússola enamorada da eternidade,
um sentimento lancinante de horizontes,
um poder de abraçar, de envolver
as coisas sofredoras,
e levá-las nos ombros, como os anhos e as cruzes. […]
(MEIRELES, 1945, pp. 462-463)

E reiterou essa sua disposição em carregar consigo os que transbordavam a sociedade: "Vou com sonâmbulos e corsários, / poetas, astrólogos, e a torrente – dos mendigos perdulários" (MEIRELES, 1949, p. 652). Gente trabalhadora e sonhadora, explorada e marginalizada, tipos que seguiam na contramão do *status quo*, com Cecília, também pleiteavam sair do esquecimento de narrativas tradicionais e tomar parte na memória e na história. Não só a dimensão de excepcionalidade integraria as páginas de uma comunidade de sentido, não apenas atos singulares deveriam ser fitados, como também recortes do cotidiano, atitudes corriqueiras, capazes, igualmente, de assinalar valores e fornecer sustento para a configuração de um povo e para os rumos do país.

Os reais heróis seriam aqueles capazes de se dedicarem a causas, relativas ao bem-estar geral, sobressalentes ao interesse egoísta. Sacrificar a própria vida, se preciso for, em favor de dados princípios, constituiria critério ou prova maior de heroísmo. A recusa em enfrentar as consequências de tal escolha e a sede de riqueza e de mando se converteriam no avesso de ações e ideias, com as quais a autora se identificava:

Ambição gera injustiça.
Injustiça, covardia.
Dos heróis martirizados
nunca se esquece a agonia.
Por horror ao sofrimento,
ao valor se renuncia.
(MEIRELES, 1953, p. 164)

Ainda que superados pelo poder de ocasião, projetos de um mundo transfigurado por liberdade, igualdade e fraternidade continuariam a ser recordados, fazendo-se, nesse movimento, subversivamente, vencedores:

> Que tempos medonhos chegam,
> depois de tão dura prova?
> Quem vai saber, no futuro,
> o que se aprova ou reprova?
> De que alma é que vai ser feita
> essa humanidade nova?
> (MEIRELES, 1953, p. 164)

Do ponto de vista da autora, passado, presente e futuro dialogavam entre si, desprendidos de quaisquer apriorismos. Cecília não se entregou a uma visão fatalista nem à sedução do triunfalismo. No seu entender a história estava aberta a múltiplas possibilidades e os seres humanos, sujeitos ao peso da responsabilidade de seus próprios atos. Ao se deparar com uma realidade, que relutava em instaurar um padrão de convivência digno, os que se batiam por outro paradigma ético-político e social achavam-se às voltas com perigos e tristezas:

> O gosto da vida equórea
> é o da lágrima na boca:
> porém a profundidade
> é o pranto da vida toda!
> Justa armadura salgada,
> pungente e dura redoma
> que não livra dos perigos,
> mas reúne na mesma onda
> os monstros no seu império
> e o amargo herói que os defronta.
> (MEIRELES, 1960, p. 1211)

Cecília buscou em outros elementos a humanidade, vilipendiada pelo próprio humano. A humanização da fauna, da flora e do minério daria vazão a um apelo para que as pessoas despertassem da indiferença, da ganância e do ódio e atentassem para outros modos de coexistir:

> Senhor da Vida, leva-me para longe!
> Quero retroceder aos aléns de mim mesma!
> Converter-me em animal tranquilo,
> em planta incomunicável,
> em pedra sem respiração.
> (MEIRELES, 1945, p. 546)

Enfastiada em face da constatação de intrigas e artificialidades de convenções sociais, que, a seu ver, rosseaunianamente, obliteravam a autenticidade do fazer-se humano, discorreu:

> Hoje eu queria ler uns livros que não falam de gente, mas só de bichos, de plantas, de pedras: um livro que me levasse por essas solidões da Natureza, sem vozes humanas, sem discursos, boatos,

> mentiras, calúnias, falsidades, elogios, celebrações… (MEIRELES, 1962b, pp. 118-119)

A despeito deste cansaço, deste sofrer ao se confrontar com um país e um mundo, reincidentes em erros, que degradavam a vida, Cecília cuidou para não cair em terminante pessimismo. Procurou acatar a complexidade da condição humana, cultivando uma postura eivada de amorosidade e de ceticismo. Evitou juízos peremptórios, tanto sobre a bondade, quanto sobre a maldade do *Sapiens*, e, assim, distanciou-se tanto de um idealismo ingênuo, quanto de um realismo conformista. Reverberando o Orlando, de Virgínia Woolf – que traduzira, em 1948 – concebeu a vida humana como fenômeno plural, entrecortado por continuidades, transformações e rupturas, qual um baralho de cartas. Haveria muitas vidas em uma só e em estado de mutação: "Somos uma difícil unidade / de muitos instantes mínimos […] / Mil fragmentos somos / em jogo misterioso […] / Novos e antigos todos os dias. / transparentes e opacos, segundo o giro da luz […]" (MEIRELES, 1957, p. 1785). Por isso, as tentativas de enquadrar os seres humanos, atribuindo-lhes um julgamento definitivo, seriam inadequadas à compreensão dos mesmos. Nem condenar nem absolver, mas observar, compreender e agir de forma crítica e afetuosa.

Por esse ângulo, torna-se mais inteligível o fato de Cecília não haver se filiado a nenhum partido político, a nenhuma igreja, a nenhuma organização artística ou social doutrinária – e, ao mesmo tempo, ter se feito ativista pelos direitos humanos, pela educação nova, pública, gratuita e democrática, pela paz intra e interestatal, pela liberdade de pensamento, de expressão e de associação, pela igualdade fundamental entre todas as pessoas. Repudiou o individualismo, que, a seu ver, destruía os laços sociais básicos para a boa convivência, e o coletivismo, ameaçador das garantias individuais. Exerceu o espírito crítico, avaliando, ademais, as próprias convicções para aperfeiçoá-las e não as tornar em dogmas. Procurou conhecer suas qualidades e suas limitações. Paralelamente, suas atitudes e seus arrazoados, seu persistente esforço, ao longo de décadas, em se fazer presente no espaço público, em defesa de um programa político-pedagógico de base humanística, definiu-a como intelectual engajada.[3]

Seu humanismo, dotado de um saber enciclopédico, erudito, com profundo domínio dos pilares da educação moderna e da arte literária, denotou acento cívico, urdindo-se em consonância com as preocupações com a vida na pólis e os subsídios essenciais para tornar viável a existência da sociedade e do Estado. Aspirou, assim, à organização mundial de uma Biblioteca Infantil "nas bases do que se poderia muito marginalmente chamar um 'humanismo infantil'" (MEIRELES, 1951, p. 13), com a "esperança de que, se todas as crianças se entendessem, talvez os homens não se hostilizassem" (ibidem). Imaginou o folclore como um tipo de "humanismo popular" (MEIRELES, 1954a, p. 174), por meio do qual diferentes povos pudessem se comunicar e compartilhar experiências poetizadas, humanizadoras.

Há de se ressaltar que nos anos 1930 e seguintes houve uma disputa pelo humanismo. O substantivo, polissêmico e polifônico, recebeu adjetivações, atreladas a distintas perspectivas filosófico-políticas (MOYN, 2013, pp. 25-26).

[3] Vide, por exemplo, a precursora obra de Valéria Lamego sobre esse assunto, cuja referência se encontra na bibliografia, ao final do texto.

Concorriam entre si, por exemplo, os humanismos racionalista, marxista, cristão e existencialista, com ênfases, respectivamente, na definição do humano pela potência dos usos da razão e da autonomia do saber; no materialismo de uma práxis libertadora, a revolucionar a organização do trabalho e os meios de produção; na integração do humano com a divindade cristã, reconhecendo nesta a fonte da graça e da sacralização da vida; no estar-no-mundo, cuja vacuidade coloca à pessoa a possibilidade de exercer a liberdade e se fazer humana (ETCHEVERRY, 1975). Todas essas correntes interpretativas, cada qual a seu modo, miravam o aperfeiçoamento humano e se, eventualmente, dialogavam e pareciam se complementar, amiúde disputavam entre si a primazia pela melhor maneira de apreender e edificar a humanidade.

Um dos maiores antagonistas de Cecília, o militante católico Alceu Amoroso Lima, reuniu textos escritos de 1931 a 1943 em um volume que intitulou de "Humanismo Pedagógico" (LIMA, 1944). Inspirado em Jacques Maritain, pensador francês, proponente da recolocação do catolicismo como núcleo de valorização do humano pela fé religiosa, Amoroso Lima pôs-se em defesa da autoridade eclesiástica em matéria de educação. Em contraste, Fernando de Azevedo, um dos principais líderes do movimento escolanovista no Brasil, ao qual Cecília se vinculou, lançou, em 1952, a obra, denominada "Na batalha do humanismo" (1952). Neste compilado de artigos, ensaios e conferências, Azevedo investiu em uma perspectiva universalista e pacifista, livre e democrática, enlaçando letras e técnicas, conhecimentos artístico e científico, especialização e cultura geral.

Esta apreciação do humanismo, por Azevedo, era compartilhada, em grande medida, por Meireles, que também estaria situada no perímetro da fala de Lasar Segall (1889-1957): "Eu poderia chamar a minha arte de humanismo. […] Os meus modelos pensados e expressos na forma são os mais humanos e possíveis: homem, mulher, criança, animais em relação entre si e ao meio da vida."[4]. Ato contínuo, questionava: "Porém, o que é que tem os "ismos" com a arte?! Queremos somente arte!"[5].

Como o pintor de origem lituana, Cecília também desconfiava do sufixo "ismo", não só no tocante ao plano artístico, como também aos âmbitos político, social e religioso. Daí, provavelmente, o cuidado em redigir a locução adverbial "muito marginalmente", quando se referiu à noção de "humanismo infantil" (MEIRELES, 1951, p. 13). À Cecília interessava, mais do que o rótulo filosófico ou político, a substância que movia as convicções e atitudes de governantes e de governados. A virtude, identificada no zelo com o próximo, no amor à coisa pública, não dependeria de fórmulas prontas nem de formas de governo estritas, "mas mais do reconhecimento da liberdade, do equilíbrio dos poderes e da recusa ao arbítrio e da tirania, isto é, da não-dominação" (CATROGA, 2011, p. 80). Este aspecto coaduna-se, por exemplo, com o que Leila Gouvêa (2008, p. 192) chamou de "caráter libertário e igualitário, mesmo socialista" do *Romanceiro da*

[4] SEGALL, Lasar. "Uma entrevista com Lasar Segall." In*: Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. Domingo, 20 de agosto de 1933, p. 19. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[5] SEGALL, Lasar. "Uma entrevista com Lasar Segall." In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. Domingo, 20 de agosto de 1933, p. 19. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Inconfidência – por surpreender a história pela ótica dos vencidos; bem assim com o que Karen Peña, em análise da participação de Meireles no Seminário em contribuição da perspectiva e das técnicas de Gandhi para a solução das tensões entre e dentro das nações, identificou como uma dicção "soando mais marxista do que capitalista"[6] em sua crítica aos impactos da máquina na constituição do trabalho e da individualidade (2012, p. 146).

O vocábulo humanismo, portanto, percorreu o tempo de Cecília, cuja concepção de mundo preconizou virtudes cívico-republicanas, tais como a participação na luta por soluções para os problemas da Cidade, a resistência à tirania, a priorização do bem comum sobre interesses individualistas, a conquista da glória pelo talento, posto a serviço da comunidade, a crítica ao facciosismo e à ganância. Salienta-se que o exercício desse olhar antropológico encontra na ideia de humanismo, simultaneamente, uma ferramenta heurística pertinente, adequada à sondagem do político, entendido como aquilo que alicerça a coexistência e institui as referências, as visões e as divisões da vida em comum, facultando a criação e a inteligibilidade das instituições (LEFORT, 1991, p. 254). Por proporcionar, de um lado, abrangência e maleabilidade analíticas, e, de outro, especificidade, ante outras acepções, a expressão, humanismo cívico, constitui uma via de acesso ao fenômeno político, subjacente à trajetória e à obra cecilianas.[7]

Considerando-se, com o crítico palestino Edward Wadie Said, o humanismo como uma prática persistente e não como um patrimônio, "antes sobre o que é a atividade humanista do que uma lista de atributos desejáveis num humanista" (SAID, 2007, p. 24) são apresentados, a seguir, determinados traços do conjunto de ideias políticas da intelectual em questão.

cabeça de motim

> Os bons exemplos nascem da boa educação; a boa educação, das boas leis; e as boas leis, dos tumultos que muitos condenam sem ponderar: porque quem examinar bem o resultado deles não descobrirá que eles deram origem a exílios ou violências em desfavor do bem comum, mas sim a leis e ordenações benéficas à liberdade pública.
>
> *Nicolau Maquiavel*[8]

Matriculada na Escola Normal do Rio de Janeiro, em abril de 1914,[9] Cecília Meireles, cerca de um ano depois, tornou-se a principal liderança de um

[6] Tradução nossa. No original: "sounding more Marxist than capitalist.".
[7] Para uma discussão sobre o desenvolvimento do humanismo cívico na Renascença e seus desdobramentos nas matrizes republicanas do Iluminismo e do mundo contemporâneo, ver: LEFORT, 1999; BIGNOTTO, 2021.
[8] MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. [1513-1517]. Tradução de Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 22. (Obras de Maquiavel)
[9] Cf. "Matrícula de novos alunos." In: *O Paiz*. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1914, p. 12. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

motim estudantil contra o diretor da instituição. As tensões ali já vinham se acumulando desde pelo menos março de 1915, quando professoras se tornaram alvos de sindicância sobre afastamentos irregulares do trabalho.[10] O estopim para o movimento, eclodido em junho, foi um incidente entre uma aluna, chamada Déa Simões Mendes, e o gestor da escola, Hans Heilborn, que teria se exaltado ao repreender um suposto ato de indisciplina da normalista. Tomando para si as dores de Déa Simões, um grupo de moças passou a exigir a exoneração de Heilborn, cuja origem germânica atiçou ainda mais os ânimos. Em um cenário marcado pela Grande Guerra, não somente alunas e alunos, como também parte do professorado, engrossaram as fileiras da francofilia. Ressalte-se que, três meses antes, fora criada, na capital da República, a Liga Brasileira pelos Aliados (LBA) (COMPAGNON, 2014), reunindo nomes como Rui Barbosa, Graça Aranha, Manoel Bonfim e José Veríssimo – estes dois últimos, ex-diretores e docentes da Escola Normal, alinhados aos anseios estudantis em andamento.[11]

A revolta das normalistas contou com a simpatia de grande parte dos corpos docente e discente da instituição e dividiu a imprensa carioca entre defensores da autoridade do diretor e do prefeito, Rivadávia Correa, e apoiadores do protesto. Manifestações de solidariedade com a causa da mocidade surgiram também do Centro Acadêmico, que congregava alunos das Faculdades de Direito e de Medicina, do Grêmio dos Jovens Brasileiros, composto por representantes das classes acadêmica, ginasial e operária, de um grupo de mais de trinta indivíduos, autodenominados anarquistas e sindicalistas, da conhecida articulista Chrysanthéme – pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, filha da também escritora Carmen Dolores – e da professora, feminista e socialista, Áurea Correa de Martinez.[12]

Ao longo de duas semanas, Cecília e suas colegas articularam uma importante rede de simpatizantes. Cientes do conchavo entre prefeito e diretor, conseguiram se reunir com a autoridade máxima da nação, Wenceslau Braz, no Palácio Guanabara. Apresentada a queixa contra Heilborn, o Presidente da República prometeu consultar as instâncias competentes e dar máxima atenção ao caso, admoestando as jovens a se bater por seus direitos, mas com a devida calma.[13]

Três dias depois, em 18 de junho, o diretor da Escola Normal apresentou seu relatório oficial sobre o caso para o prefeito. Na manhã seguinte, sábado, Cecília Meireles foi convidada a comparecer ao gabinete do diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, ao meio dia, para prestar esclarecimentos acerca das acusações de que era alvo. Seu nome foi o único citado no referido relatório. A liderança de

[10] "O inquérito das professoras". In: *O Século*. Rio de Janeiro, 9 de março de 1915, p. 1. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[11] "Protesto de professores". In: *O Século*. Rio de Janeiro. 15 de junho de 1915, p. 1. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[12] Cf. "Troça acadêmica". In: *O Malho*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, s.p. Ano XIV, n. 666. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022; "Os sucessos da Escola Normal" In: *A Época*. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022; SILVA, Pedro José da et. al. "Uma moção de anarquistas e sindicalistas." In: *A Época*. Rio de Janeiro, 22 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022; CHRYSANTHÉME. "Palestra feminina." In: *O Paiz*. Rio de Janeiro; 21 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[13] "Os sucessos da Escola Normal". *A Época*. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Cecília, que já vinha sendo mencionada, desde o início da agitação, então, avolumou-se ainda mais nos noticiários.

A cobertura jornalística de *O Século*, encabeçada por um jovem e talentoso repórter, Orestes Barbosa (DIDIER, 2005),[14] flagrou o estado da avó materna da estudante. Em um dos raros momentos em que se tem notícia de Jacintha Garcia Benevides, para além das memórias de sua própria neta, lê-se:

> **Uma avó aflita**
> Estava hoje bastante aflita a velha avó da aluna Cecília Meireles, chamada, por edital, para depor na Diretoria de Instrução Municipal. Ela receava que perseguissem a sua neta. Amedrontada, começou logo a imaginar onde podem achegar os algozes ao serviço do sr. Hans Heilborn. A menina Cecília saiu cedo de casa a chamado de uma sua colega. Devia voltar para almoçar, para em seguida partir para a Diretoria de Instrução. (BARBOSA, 1915, p. 2)[15]

O diretor e proprietário dessa folha, também professor da Escola Normal, era Brício Filho, que inclusive prestara socorro às normalistas quando da intervenção do diretor. Brício tinha claro interesse em carregar de dramaticidade as críticas a Hans Heilborn, a quem se opunha. Orestes Barbosa, por sua vez, também apreciava uma nota de impacto. Apesar disso, dada toda a repercussão que o caso vinha atingindo, inclusive, mediante outros órgãos de imprensa, afeitos a Rivadávia e a Heilborn, parece bastante plausível que D. Jacintha Garcia estivesse apreensiva com a situação de sua neta. Havia, até mesmo, caudatários do Executivo municipal, que defendiam, abertamente, como meio de acabar com o que tratavam como perturbação do ensino, o método de perseguir e de castigar as que compunham o cerne do embate.[16] Não era, portanto, infundado tal temor, quer por parte das alunas, de seus familiares ou de jornalistas.

Uma vez convocada pelos donos de poder, caberia ao público conhecer um pouco da história daquela jovem, grafada como "cabeça de motim"[17]:

> **Quem é a aluna Cecília**
> A aluna Cecília Meireles, que hoje vai ser inquirida pela alta administração da Prefeitura, é órfã de pai e mãe e filha da falecida professora pública d. Mathilde Benevides Meirelles.
> Em 1908 entrou para a Escola Estácio de Sá, fazendo neste mesmo ano exame com distinção e louvor.
> No ano de 1909 passou para a 2ª classe com distinção e louvor.

[14] Agradeço a Sérgio Alcides Pereira do Amaral a indicação da presença de Orestes Barbosa na cobertura do caso.
[15] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[16] Cf. "O caso da Escola Normal". In: *O Paiz*. Rio de Janeiro. Terça-feira, 15 de junho de 1915, p. 5. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[17]"Ainda o caso da Escola Normal". In: *A Época*. Rio de Janeiro. Sábado, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

> Em 1910 passou para o curso médio com distinção e louvor e ainda com esta honraria no exame de 1911, terminando o curso em 1912 nas mesmas condições.
> Por tal motivo teve o prêmio *Olavo Bilac* – medalha de ouro, que esse literato lhe colocou no peito quando de regresso da Europa, em 1913.
> A aluna Cecília reside com sua avó, uma senhora idosa, numa casa pobre da rua S. Cláudio. (BARBOSA, 1915, p. 2)[18]

Cecília Meireles, oriunda de um meio familiar varado por mortes precoces e de escassas posses materiais, cuidada e orientada pela avó, empenhou-se nos estudos. E não se deixou curvar pelas pressões das autoridades. Durante seu depoimento confirmou haver tomado parte saliente nos acontecimentos em torno do repúdio à permanência de Heilborn no cargo de diretor.[19] Meireles foi indagada também acerca do "que sabia sobre o procedimento da menina Déa Simões (pivô do início da agitação)",[20] respondendo, estrategicamente, de modo a preservar a colega citada, "nada saber pois não tinha, com a mesma, relações íntimas."[21] Interrogada ainda sobre as outras companheiras de manifestações, "negou-se a declinar seus nomes, afirmando que foi a maioria das alunas da Escola. O apontá-las, seria uma delação."[22] Da depoente, o perquiridor não obteve nenhuma informação sobre as demais participantes do movimento.

Cecília recebeu a pena de repreensão verbal. Mas seu papel no motim vitorioso rendeu-lhe a reputação de destemida e leal entre colegas e professores, dando impulso ao processo de construção de sua imagem pública. De suas colegas, em 1917, receberia o qualificativo de "a mais fiel"[23] e o professor e ex-diretor da Escola Normal, Alfredo Gomes, recordaria, em 1919: "Foi por ocasião de certa agitação tumultuária na Escola Normal deste Distrito, […] que, pela vez primeira, a meus ouvidos, ecoou o nome de Cecília Meireles" (GOMES, 1919, p. 9). Naquele "bulcão de desagrados, lutas e intrigas que se desencadearam então", dimanando "um misto de amor e solidariedade moral, que a pusera ao lado de suas colegas perseguidas injustamente", prossegue Alfredo (ibidem), Cecília manteve-se firme durante o inquérito administrativo e se recusou a assumir o papel de denunciante. Conquistando admiração de estudantes de ambos os sexos, com modéstia e despretensão, fora escolhida como oradora da turma na cerimônia de colação de grau (idem, p. 10).

---

[18] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[19] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século.* Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[20] [20] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[21] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[22] BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século.* Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[23] *Jornal das Moças* – Revista semanal ilustrada. Rio de Janeiro, ano IV, n. 81, 4 de janeiro de 1917, s.p. Essa virtude foi valorizada por Meireles, por longo tempo. Em 1937, em carta à sua amiga portuguesa Dulci Lupi Osório de Castro (1905-1977), relatou: "Os amigos que tenho são raros. Mas agarro-me a eles com uma fidelidade de cão" (MEIRELES, 1937, p. 67).

Enfeixados entre si, caráter e convicções políticas estruturaram qualidades como coragem, indignação, camaradagem e luta por direitos à fala, à livre manifestação e à resistência ao que se considerava opressão. Nessa experiência é possível observar aspectos de um civismo republicano, sugerido pela aquiescência acerca da justeza e da virtude em não se curvar ao autoritarismo. Concepção assaz diversa daquela do prefeito, Rivadávia Correa, para quem a ideia de república alicerçava-se, mais do que na participação e na liberdade, na obediência e na severidade.

igualdade

> Entendamo-nos a respeito da igualdade, porque se a liberdade é o ápice, a igualdade é a base. A igualdade, cidadãos, [...] é, civilmente, as mesmas oportunidades para todas as aptidões; politicamente, todos os votos com idêntico peso; religiosamente, todas as consciências com os mesmos direitos.
>
> *Victor Hugo*[24]

Ao sustentar discursos e práticas de cunho republicano, dados ao altruísmo, ao empenho pela felicidade coletiva e ao clamor por justiça, nota-se que Meireles lapidou sua convicção na igualdade fundamental entre todos os seres humanos, a percorrer as múltiplas individualidades, sociedades e culturas. Por isso, em 1920, entrou em confronto com algumas de suas correligionárias, junto à Legião da Mulher Brasileira, as quais visavam instalar um tratamento prioritário, senão exclusivo, a quem se declarasse católica e nacionalista.[25]A então autodenominada "livre-pensadora",[26] também descrita como "um dos baluartes da Legião"[27] e como "uma das mais ativas propagandistas"[28] da entidade, pugnava que a associação de fins filantrópicos deveria acolher a quem quer que fosse, independentemente de condição social e de credo religioso e/ou político.

Quatro anos depois, em *Criança, meu amor...*, a então professora da rede escolar municipal, afirmou com todas as letras para o público infantil, que, ricos ou pobres, bons ou maus, "somos todos iguais" (1924, p. 56). Como preconizado por Enjolras, personagem de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, a escola deveria servir como centro irradiador das luzes do saber e da constituição de uma sociedade,

---

[24] HUGO, Victor. *Os miseráveis*. [1862]. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 1407-1408.

[25] Cf. "A Legião da Mulher Brasileira elegeu sua nova diretoria." In: *A Noite*. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1920, p. 2. "Legião da Mulher Brasileira". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Sexta-feira, 8 de outubro de 1920, p. 8. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[26] Cf. "A Legião das Mulheres Brasileiras". In: *A União*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1920, p. 3. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[27] "A Legião da Mulher Brasileira". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 de março de 1920, p. 6. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

[28] "Pela mulher, para a Mulher!". In: *A Noite*. Rio de Janeiro, 11de março de 1920, p. 1. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

pautada pela igualdade de direitos e de oportunidades. Acepção semelhante emergiu por conta do concurso público para a cadeira de Literatura Vernácula, daquela mesma Escola Normal, agora em1930. Na ocasião, Cecília, classificada em segundo lugar, por razões políticas, religiosas e, provavelmente, de gênero, endereçou uma carta aberta ao Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, Fernando de Azevedo, lamentando o que considerava uma traição à reforma escolanovista e ao espírito republicano.[29] Da mesma tribuna, à frente da Página da Educação do *Diário de Notícias*, debruçou-se sobre outra questão crucial para o seu repertório humanístico: a construção da paz.

pacifismo

> Já aconteceram milhares de guerras no planeta (recentemente, li que estimavam mais de 3 mil, entre grandes e pequenas), mas talvez a guerra fosse um dos principais mistérios da humanidade, e continua sendo. Nada mudou. Tento reduzir a grande história a uma escala humana para entender alguma coisa.
>
> *Svetlana Aleksiévitch*[30]

Filha de seu tempo, Cecília, como tantos de sua geração, viveu sob o signo da guerra. Desde a adolescência, quando, como visto, encabeçou uma revolta estudantil contra uma autoridade de ascendência alemã, acompanhou com angústia o acontecimento inaugural do século XX, a Grande Guerra (1914-1918), ou o "suicídio dos bárbaros", como a denominou José Ingenieros (1921, p. 13). Em busca de respostas para a desilusão, advinda da crise do que, até então, se acreditava ser o centro da civilização, passou a tomar contato com os versos de Tagore e com o ativismo de Gandhi, que a marcaria por toda a vida (OLIVEIRA, 2014; REIS, 2019).

A disposição pacifista de Cecília ligava-se, umbilicalmente, à ideia de igualdade, implicando em um compromisso permanente com a não-violência. Este princípio, por sua vez, exigia que toda e qualquer vida fosse considerada valiosa e, da mesma maneira, digna de luto (BUTLER, 2021). Seja pela sequência de crônicas dos primeiros anos da década de 1930 ou por outras tantas elaborações posteriores (MOURA, 2016; SILVA, 2018), Meireles manteve-se inflexível em fomentar um ideal de humanidade, em que o facciosismo e a beligerância cederiam vez a um estado de entendimento, receptivo à dúvida e a questionamentos, ou, ao menos, a uma coexistência possível. Para tanto o pacifismo haveria de se valer de esforços de redução de armamentos, de organizações supranacionais, incentivadoras de intercâmbios culturais, e da (trans) formação de mentes e corações por uma cultura

[29] MEIRELES, Cecília. "O concurso de Literatura na Escola Normal. Carta aberta ao Diretor Geral da Instrução Pública." In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1930, p. 4. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
[30] ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 189.

de paz. O regime político mais adequado a este fim seria aquele em que as pessoas pudessem acessar direitos, tomar parte nas decisões de interesse geral e alcançar condições para a autorrealização.

o zelo com a "coisa pública"

> A elevação e grandeza d'alma, a bondade, a justiça, a generosidade são, sem dúvida, muito mais conforme a natureza que a riqueza, a volúpia, a própria vida que uma alma bem formada deve conter, desprezando tudo pelo bem público.
>
> *Cícero*[31]

Ao mesmo tempo em que tanto prezou as noções de igualdade e de liberdade, interna e externa, positiva e negativa, Cecília criticou duramente o individualismo extremado, a ganância, a sede insaciável de ouro e de poder (MEIRELES,1953). Em postal para suas filhas, datado de 21 de agosto de 1940, de Nova York, avaliou, ao passar pela 5ª Avenida, que, por mais salões de beleza que houvesse, por mais dinheiro que se possuísse, "essa gente é fundamentalmente horrível – precisamente porque, além do dinheiro, creio que não pensam em mais nada – e é o pensamento que dá beleza, e é o dinheiro que corrompe tudo" (1940, p. 107). Criticando a essência do capitalismo e a efemeridade dos bens materiais, a remetente tangenciou uma das teses caras ao humanismo cívico-republicano, qual seja, aquela que relaciona o acúmulo de posse privada com a corrupção da vida pública.

Para Cecília a glória e a riqueza seriam apropriadas em razão diretamente proporcional aos serviços prestados à sociedade. A quem se sacrificasse por uma causa maior, entregando os seus esforços e talento, em prol da coletividade, caberia o reconhecimento e a perenidade. Assim, quando venceu, após renhida disputa, o concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras, em 1939, ponderou, na qualidade de oradora oficial, que: "Os prêmios de hoje, pelo menos os principais, não foram apenas prêmios concedidos. Foram prêmios conquistados. Duramente conquistados (…)" (1939, p. 176). A precaução contra a vaidade e a cobiça e, paralelamente, a participação no processo de consagração, de si e de sua obra, são atitudes que também facultam compreender a assiduidade com que Cecília se entregou às suas múltiplas tarefas intelectuais. Como poetisa e educadora, cronista e tradutora, jornalista e conferencista, folclorista, organizadora e autora de obras de divulgação, desenhista ou dramaturga, Meireles ocupou espaços públicos, apresentou seus conceitos, seu projeto de Brasil. Em janeiro de 1946, após dirigir o Departamento de Literatura da Associação dos Servidores Civis do Brasil e ofertar um curso de Literatura, que obteve grande repercussão, relatou, revelando seu apreço pelo associativismo e seu anseio em contribuir com a comunidade cívica: "É muito difícil qualquer associação vingar no Brasil, mas convidaram-me para

[31] CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres*. Tradução e notas de João Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2019, p. 125.

trabalhar nessa, e raramente me recuso a cooperar, quando se trata de um serviço de cultura" (1946, p. 11).

Como argumentado na alegoria "Alguém na encruzilhada" (MEIRELES, 1948), o egocentrismo aprisionaria os indivíduos, ou seja, retirar-lhes-iam a liberdade e a capacidade de exercitar o pensamento, de questionar a indiferença, a pressa, a cupidez e, por conseguinte, a possibilidade de encarar a Fortuna pelo exercício da *virtù*. O comprometimento com o bem comum, com o trabalho voltado para a melhoria da qualidade de vida na *pólis*, seria indispensável a um país que se quisesse, efetivamente, democrático e republicano. Aos que não se importassem com os outros e com a Cidade e, indo ainda mais longe, agissem para lesar a coletividade, em seu próprio favor, Meireles reservou o seguinte comentário, em entrevista de 1950: "Qualquer pessoa que, sendo responsável por um problema de interesse geral, procura resolvê-lo em termos pessoais, devia ser entregue aos abutres" (MEIRELES, 1950, p. 1). Castigo este que, talvez, fosse "alto demais, desde que Prometeu foi devorado por um. Escolha-se, pois, suplício mais de acordo" (ibidem).

a náusea e a arte de ser feliz

> [...] todo fim na história constitui necessariamente um novo começo; esse começo é a promessa, a única "mensagem" que o fim pode produzir. O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente, equivale à liberdade do homem.
>
> *Hannah Arendt*[32]

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 2 de outubro de 1954, pouco mais de um mês após a morte de Getúlio Vargas, Cecília testemunhou:

> Confesso-lhe com a mão no coração: a Humanidade – esta que me rodeia – deixou de interessar-me. Passei um mês com náusea – não no sentido figurado: náusea espasmódica, do diafragma, enjoada com as coisas que aconteceram aqui. Tomei montes de pílulas, para o estômago voltar ao lugar, sem ter nada com isto! Sem ter partido! Nem interesses! Nem depender de ninguém – nem eu nem a minha gente! (MEIRELES, 1954b, p. 137).

Por meio do trauma generalizado, emanado do autoextermínio do presidente da República, a política partidária, as intrigas de governo, as rixas por cargos de comando, inundaram a vida de Cecília à fórceps, sem pedir licença. Seria mais que improvável, residindo na capital do país, atravessar incólume aos eventos daqueles meses (MARCELINO, 2015, pp. 247-257).

[32] ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 639.

A imagética da náusea, que já havia protagonizado o primeiro romance de Jean-Paul Sartre, em 1938, e, em 1945, o poema *A flor e a náusea*, de Carlos Drummond de Andrade, fazia-se literal nessa experiência de Cecília. Não houvesse bastado as marcas de outros dois suicídios – de Correia Dias e de Stefan Zweig – de duas guerras mundiais, de decepção com a dita Revolução de 1930, de uma ditadura subsequente, que durara quase uma década, o mundo continuava convulsionado e recalcitrante em concretizar o dístico liberdade, igualdade e fraternidade.

Meireles, entretanto, embora mais calejada e cética do que a jovem de 1915 ou a jornalista dos inícios de 1930, compreendia que a história se configurava pelo movimento da vida e que o futuro jazia, indeterminado, aberto a inúmeras possibilidades. Por isso, susteve sua esperança nos seres humanos, admirando, até o fim, a "capacidade dos homens que se modelam por suas mãos" (1950, p.1), desafiando os acasos da sorte, acolhendo a complexidade de um ser "maravilhosamente, vão, diverso e ondulante" (MONTAGNE, p. 45), como alegou Michel de Montaigne, em seus *Ensaios*, citado por Meireles.

Fez-se ela intelectual ilustrada, fruto de uma longa tradição humanista, a costurar princípios alentados pela Renascença e reinscritos pelo espírito das Luzes (LEFORT, 1999; TODOROV, 2008). A autonomia, a laicidade, a universalidade e a busca da verdade pela razão e pela beleza, marcaram-na, sem, todavia, lhe cercear o cultivo da dúvida e da crítica, inclusive, em torno da própria crença nas qualidades dos seres humanos. Por tanto valorizar o peso das palavras, que, no seu sentir, não deveriam ser banalizadas nem distorcidas, por sorrateiras conveniências (MEIRELES, 1962c), Cecília, de certa forma, precaveu-se da manipulação da ideia de humanismo, deturpada para justificar a dominação colonialista e toda a carga de racismo, miséria, morte e destruição, encetada pelas autoridades metropolitanas e por elites locais (PONTY, 1947). As falas e ações de Cecília convergiram com o que, mais tarde, Said sublinharia: "é possível ser crítico ao humanismo em nome do humanismo", uma vez "escolados nos seus abusos pela experiência do eurocentrismo e do império", dando forma "a um tipo diferente de humanismo que fosse cosmopolita e preso-ao-texto-e-linguagem", que fosse democrático-crítico, plural, assinalado por um processo incessante de autocrítica e libertação ao invés de elitista, excludente e atado ao cânone, à tradição (SAID, 2007, p. 29).

No alto de seus sessenta e um anos de idade, teve ela forças para reafirmar a importância do aprendizado do olhar, da contemplação das pessoas, dos seres e da natureza. Propôs, assim, pela ação da palavra, posta em circulação, uma partilha da ética e da estética, uma arte de conviver, isto é, de viver juntos na *pólis*, tecendo relações de autocuidado mútuo, uma arte política ou, em seus termos, uma "arte de ser feliz" (1962b, pp. 10-11).

referências bibliográficas

livros, entrevistas, cartas e textos de cecília meireles

MEIRELES, Cecília. *Espectros*. [1919]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 3-28.

MEIRELES, Cecília. *Criança meu amor*. [1924]. 3. ed. São Paulo: Global, 2013.

MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. [1927]. Apresentação Suzana Vargas. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.

MEIRELES, Cecília. "O exemplo do México." *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 de março de 1931. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação*, 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001, pp. 73-75.

MEIRELES, Cecília. "Carta a Dulce Lupi Osório de Castro. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1937." In: *Colóquio*: revista de artes e letras. Lisboa, n. 66, março de 1982, p. 67.

MEIRELES, Cecília. "Postal e carta." [1940]. In: MEIRELES, Cecília. *Três Marias de Cecília*. Organização, apresentação e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Moderna, 2006, pp. 101-111. (Série imagem & texto).

MEIRELES, Cecília. *Viagem* (1929-1937). [1939]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 223-327.

MEIRELES, Cecília. "Discurso que Cecília Meireles devia pronunciar no dia da entrega dos prêmios." In: RICARDO, Cassiano. *A Academia e a poesia moderna*. São Paulo: E.G. Revista dos Tribunais, 1939, pp. 175-180.

MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e Outros Poemas*. [1945]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 443-295.

MEIRELES, Cecília. Entrevista a Solêna Benevides Vianna. *A Manhã*. Rio de Janeiro, Domingo, 20 de janeiro de 1946, pp. 1; 11.

MEIRELES, Cecília. "Alguém na encruzilhada."; "Alguien en la encrucijada". In: *Escritura*. Montevideo, n. 3, março de 1948, pp. 8-12. Disponíveis em Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo Isabel do Prado.

MEIRELES, Cecília. Retrato Natural [1949]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 596-686.

MEIRELES, Cecília. "Inquérito". In: *Jornal de Notícias*. São Paulo, 5 de março de 1950, p. 1.

MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. [1951]. 4. ed. São Paulo: Global, 2016.
MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. [1953]. Organização André Seffrin. Apresentação Alberto da Costa e Silva. 13. ed. São Paulo: Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. "Entrevista." In: GASTÃO, Marques. *Rumo às estrelas do Cruzeiro do Sul*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1954a, pp. 167-176.

MEIRELES, Cecília. "Carta a Armando Côrtes-Rodrigues". Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1954b. In: MEIRELES, Cecília. *A lição do poema:* cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Organização e notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada, Açores: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, pp. 137-138.

MEIRELES, Cecília. *Dispersos*. [1957]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 1561-1958.

MEIRELES, Cecília. *Metal Rosicler* [1960]. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 1205-1258.

MEIRELES, Cecília. "Apresentação". In: *Homenagem a Rabindranath Tagore*. Da Índia distante – boletim quinzenal distribuído gratuitamente pela Embaixada da Índia. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 7 de maio de 1961, pp. 1-4.

MEIRELES, Cecília. "Prefácio". In: GRINBERG, Uri-Tzwi et. al. *Poesia de Israel*. Tradução de Cecília Meireles. Desenhos de Cândido Portinari. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962a, p. 9.

MEIRELES, Cecília et. al. In: MURILO, Miranda (Org.). *Quadrante 1*. [1962]. Rio de Janeiro: Editora do Autora, 1962b.

MEIRELES, Cecília. "Palavras." Texto escrito para o congresso da *International Federattion of University Women*, realizado na Cidade do México, em julho de 1962c, f.1-4. Disponível em Fundação Casa de Rui Barbosa RJ. Arquivo Isabel do Prado.

MEIRELES, Cecília. "Entrevista a Pedro Bloch." In: BLOCH, Pedro. *Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira*: entrevistas. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1989, p. 31. Originalmente publicada na Revista Manchete, n. 630, em 16 de maio de 1964, pp. 33-37.

livros, artigos e teses

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. [1950]. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AZEVEDO, Fernando. *Na batalha do humanismo*: aspirações, problemas e perspectivas. [1952]. 2. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967. (Obras completas; 15).

BARBOSA, Orestes. "Na Escola Normal". *O Século*. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1915, p. 2. Disponível em: < https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. 2. ed. Niteroi: Eduff, 2021.
BUTLER, Judith. *A força da não-violência*: um vínculo ético-político. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

CATROGA, Fernando. *Ensaio Respublicano*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011.

CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres*. Tradução e notas de João Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2019.

COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa*: a América Latina e a Grande Guerra (Argentina e Brasil, 1914-1939). Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa*: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ETCHEVERRY, Auguste. *O conflito atual dos humanismos*. [1958]. Tradução de M. Pinto dos Santos. Porto (PT): Livraria Tavares Martins, 1975.

GARIN, Eugénio. *Idade Média e Renascimento*. [1954]. Tradução de Isabel Teresa Santos e Hossein S. Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

GOMES, Alfredo. "Prefácio". In: MEIRELLES, Cecília. *Espectros* [1919]. In: MEIRELES, Cecília. Poesia completa. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 3-28. (v. 1).

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "Lirismo Puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. [1862]. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

INGENIEROS, José. *Reflexões otimistas sobre a Grande Guerra e a Revolução Russa*. Buenos Aires: Edições América Latina, 1921.

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

LEFORT, Claude. *As formas da história*: ensaios de antropologia política. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes e Marilena de Souza Chauí. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEFORT, Claude. *Desafios da escrita política*. Tradução de Eliana de Melo Souza. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

LIMA, Alceu Amoroso. *Humanismo Pedagógico*: estudos de filosofia de educação. Rio de Janeiro: Stella Editora: 1944. (Coleção Presença; XI).

MARCELINO, Douglas Attila. *O corpo da Nova República*: funerais presidenciais, representação história e imaginário político. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015, p. 247-257.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. [1513-1517]. Tradução de Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Obras de Maquiavel)

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MOYN, Samuel. *Samuel Moyn*: entrevistado por André Rangel Rios. Organização de André Rangel Rios e Maria Andréa Loyola. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. (Pensamento Contemporâneo; 8).

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. *Cecília Meireles e a Índia*: das provisórias arquiteturas ao "êxtase longo de ilusão nenhuma". 233 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, São Paulo, 2014.

PEÑA, Karen. "Brazil, the Bomb and the Poet: Cecília Meireles and the Gandhi Seminar (1953). In: *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*. v. 1, pp. 143-167. (2012). Disponível em: https://eprints.gla.ac.uk/70507/. Acesso em: 4 ago. 2019.

PONTY, Merleau. *Humanismo e terror*: ensaio sobre o problema comunista. [1947]. Tradução de Naume Ladosky. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1968.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos. *Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro*. 235 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2019.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosa Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEGALL, Lasar. "Uma entrevista com Lasar Segall." In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. Domingo, 20 de agosto de 1933, p. 19.

SILVA, Denilson de Cássio. "Pacifismo, educação e dimensões políticas na América Latina: Cecília Meireles em diálogo com Alfonso Reyes (Rio de Janeiro, década de 1930)." In: *Em tempo de histórias*. PPGHIS UnB. Brasília, n. 32, p. 103-124, jan-jul. 2018.

SILVA, Denilson de Cássio. "Em História sou simplesmente poeta: Cecília Meireles e o passado presente como escrita da história." In: MARCELINO, Douglas Attila. (Org.). *Ritualizações do passado*: a história como prática escrita e rememorativa. Curitiba: Editora CRV, 2020, p. 47-74.

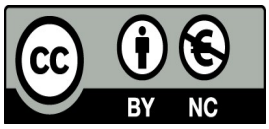
TODOROV, Tzvetan. *O espírito das Luzes*. Tradução de Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Editora Barcarolla, 2008.

A extrema liberdade em Cecília Meireles
The Extreme Freedom in Cecília Meireles
Autoria: Valéria Lamego
https://orcid.org/0000-0002-8910-9197
Lattes: < http://lattes.cnpq.br/9528948744290117>
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197878
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197878
Recebido em: 16/05/2022. Aprovado em: 31/05/2022.

Opiniães – 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. fb.com/opiniaes
Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
LAMEGO, Valéria. A extrema liberdade em Cecília Meireles. *Opiniães,* São Paulo, n. 20, pp. 60-78, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197878. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197878.

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

a extrema liberdade em cecília meireles[1]

The Extreme Freedom in Cecília Meireles

Valéria Lamego[2]
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197878

[1] Este artigo foi organizado com base na palestra "A extrema liberdade em Cecília Meireles", apresentada no Colóquio Internacional Cecília Meireles 120 Anos, em outubro de 2021, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

2 Valéria Lamego é pesquisadora visitante do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC-UFRJ), na qual realizou seu estágio pós-doutoral. E-mail: vlamego@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8910-9197. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/9528948744290117.

Resumo

O conceito de liberdade atravessou a obra da poeta Cecília Meireles (1901-1964), desde seus escritos e lutas juvenis, nas décadas de 1910 e 1920, passando pela militância em torno de uma educação moderna durante a Revolução de 1930, período em que manteve uma página diária voltada para o tema. Nos mesmos anos, entre 1930 e 1933, a pensadora e militante política francesa, Simone Weil (1909-1943), também se debruçou sobre a questão. A autora faz, então, um breve paralelo sobre o que a poeta brasileira e a pensadora francesa escreveram no período. Cecília Meireles leva o tema para sua poesia na década de 1950 em uma de suas mais aclamadas obras, o *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Até suas últimas crônicas, na década de 1960, a autora aborda o tema em crônicas políticas e de comportamento.

Palavras-chave

Liberdade. Cecília Meireles. Poesia. Educação. Feminismo.

Abstract

The concept of freedom passed through the work of the Brazilian poet Cecília Meireles (1901-1964), since her writings and youth struggles in the decade of 1910 and 1920, passing militancy around a modern education during the years of 1930, period in which she maintained a daily page facing the theme. In the same years, between 1930 and 1933, the French political thinker and militant, Simone Weil (1909-1943), also addressed the issue. The author then makes a brief parallel between what the Brazilian poet and the French thinker wrote in the period. Cecília Meireles takes the theme to her poetry in the 1950s in one of her most acclaimed works, the political *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Until her last chronicles, in the 1960s, the poet addresses the theme in political and behavioral chronicles.

Keywords

Freedom. Cecília Meireles. Poetry. Education. Feminism.

Esse título pomposo sugere uma ideia radical e ambiciosa: revelar a culminância, o ponto mais alto, extremo, do conceito de liberdade na obra de Cecília Meireles. Nestas poucas páginas, não conseguirei chegar nem à base dessa ambição, mas trago aqui um rascunho, um começo.

No início de minhas pesquisas sobre a poeta, nos anos 1990, encontrei o avesso de sua obra. Uma não poeta. Uma descobridora e defensora de muitas liberdades que giravam em torno de sua mais frequente obsessão entre os anos 1920 e 1930, que não era exatamente a literatura, mas a educação. Foi a partir da educação que surgiu, para mim, a poeta Cecília. E, junto com a educadora, poeta e professora, veio também a defensora das liberdades.

O conceito contemporâneo de liberdade é revolucionário, pois a ideia central do termo transfigurou-se a partir da Revolução Francesa. Por sua vez, o conceito de revolução é moderno e ultrapassa a origem do termo. "O conceito de Revolução é um produto linguístico de nossa modernidade", sustenta Koselleck (2006, p. 66) em seu *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Nessa esteira conceitual da Revolução Francesa, o binômio liberdade-igualdade aparece como um dos pilares das ideias transformadoras, sendo sacralizado como conceito fundamental na defesa dos movimentos e direitos sociais desde a era das revoluções.

Entre os anos 1930 e 1940, a ideia de liberdade e igualdade acalentou a segunda onda da luta das mulheres que defendiam o protagonismo no ambiente escolar e nas esferas político-sociais. Devo lembrar que o voto feminino, no Brasil, data de 1932 e que a ideia de igualdade de gênero entra na Carta da ONU por obra da cientista e feminista brasileira Bertha Lutz em 1945.[3] Cecília Meireles se apropriou com muita pertinência do termo liberdade nos primeiros anos da década de 1930, quando defendeu a agenda da educação moderna. E nunca o abandonou.

Seguindo os rastros deixados pela poeta em torno do sentido de liberdade, empregado por ela em sua obra em períodos distintos, entendi seus motivos em não aderir aos apelos da poesia contemporânea. Moldou a seu gosto, seu estilo, sua métrica, suas imagens poéticas, suas metáforas e sua voz subjetivo-transfiguradora, sem com isso abandonar as lutas sociais empenhadas não no poema, mas na esfera pública.

Cobrada insistentemente por essa escolha deliberada, a poeta raramente se manifestou, mesmo quando foi comparada a um morro de terra vermelha que impedia a passagem da jovem literatura.[4]

Cecília se comportou como educadora em praticamente suas mais de 2 mil crônicas escritas da década de 1930 até o ano de sua morte, em 1964, compartilhando seus interesses, experiências e vivências. Nas muitas conferências e ensaios que escreveu desde 1929, quando publicou *O espírito vitorioso*, tese com a qual concorreu a uma vaga de professora para a escola normal, até sua última

[3] Disponível em: https://medium.com/una-nca-snapshots/the-women-behind-the-un-profiles-of-early-female-influencers-on-the-founding-of-the-united-nations-a670e5ba7c1b. Acesso em: 15 maio 2022.

[4] Escreveu Oswald de Andrade (2007, p. 553-554): "A sra. Cecília Meireles é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravanca o livre tráfego da poesia. Com sua celebridade madura, continua a fazer o mesmo verso arrumadinho, neutro e bem cantado, com fitinhas, ou melhor, com fitinhos e bordados. Sem dizer nada, sem transmitir nada. Mesmo sem sentir nada".

conferência, realizada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em 1963, com o nome de *Poesia e religião*, foi um pouco crítica e quase sempre pedagógica.

A poeta separou intencionalmente o que era do terreno da prosa e da poesia de suas lutas sociais. Sua prosa e sua poesia conversaram intimamente, reforçando a proposta de Rancière sobre a inautêntica borda que separa os gêneros literários. Porém, embora ambos fossem moldados com a mesma mão do oleiro, algumas ideias não teriam como repousar sobre os mesmos terrenos. De certa forma, podemos dividir os solos de sua escrita entre o profano e o sagrado, sendo esse último o da poesia. Essa talvez tenha sido a postura mais radical da poeta, embora as ideias defendidas, por um lado, minassem o fazer do outro. Essas impressões – que ainda faltam ser corroboradas – respondem a uma pergunta feita por mim há décadas: como a farpa da militante política dos anos 1930 não feriu a lira cristalina da poeta?

Murilo Marcondes, em seu livro *O mundo sitiado* (MOURA, 2016), encontrou um veio para essa resposta na poesia de guerra de Cecília. Por meio dessa linha de pesquisa, podemos seguir até o *Romanceiro da Inconfidência*, que, segundo o outro Murilo, o Mendes, no artigo "Poesia social" (1994), foi o mais bem acabado livro de poesia social, no bom sentido, por não ter se reduzido a um manifesto político e nem a algo condoreiro.

> O *Romanceiro da Inconfidência*, publicado há alguns meses, resulta de uma combinação homogênea entre força poética, domínio da língua, erudição, e senso do detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria do código da poesia. (MENDES, 1994, p. 66)

Se existe alguma ideia ou conceito que alinhava os textos da poeta, aposto minhas fichas na ideia de liberdade, que surge com intensidade nos escritos políticos de 1930 e em seu livro dito "social", de 1950. Ficaria o conceito de liberdade restrito a esses dois momentos? Não. A percepção da poeta sobre o sentido de liberdade circulou de maneira insidiosa em parte de sua obra em prosa, que volta e meia trazia também a discussão de outro tema muito caro a ela: o de revolução.

As primeiras ideias libertárias de Cecília Meireles surgiram, entretanto, a partir de um entendimento genuíno do conceito de igualdade, acalentado pela poeta desde a juventude (SILVA, 2021). Um dos episódios marcantes foi quando, aos 19 anos, autodeclarou-se uma "livre-pensadora" diante de uma plateia conservadora reunida para a fundação da Legião da Mulher Brasileira, composta por cônegos e mulheres católicas que queriam impor sua religião àquelas que usufruíssem das benesses da sociedade. Cecília era a secretária da Legião e respondeu a todos: "A Legião será uma instituição leiga, acolherá pessoas de todos os credos religiosos." Sua declaração foi parar nas páginas dos jornais (O MALHO, 1920, s.p.; O PAIZ, 1920, p. 12). Repito sempre essa história – divulgada originalmente por Sérgio Alcides em suas redes sociais –, porque constitui, para mim, um marco da "aparente" contradição entre a livre-pensadora e a poeta.

No mesmo período, a jovem Cecília tinha lançado seu livro simbolista, povoado por santas, heroínas e fantasmas, *Espectros*. Em nada libertário, se nos pautarmos exclusivamente pela lógica e pelo entendimento do termo difundido

pelas vanguardas, que associaram a ideia de liberdade à de transgressão, marcada pelos avanços sobre áreas e estéticas solidificadas em gerações anteriores. Uma década depois, em 1930, a poeta passa a editora da "Página de Educação". Nesse período, dois de seus fantasmas retornam à pauta: a Igreja Católica e a opressão de uma ditadura, nesse caso a de Vargas.

"página de educação"

Em 12 de junho de 1930, o jornal *Diário de Notícias* foi lançado no Rio de Janeiro, então Distrito Federal. O periódico vinha fortalecer um grupo de veículos simpáticos à Aliança Liberal, de Getúlio Vargas. Após o levante armado de 1930, Vargas assumiu o governo provisório liderado pela Aliança Liberal (LAMEGO, 1996, pp. 27-30).

O nome e a ideia da Revolução de 1930, como ocorrência naqueles anos de 1929 a 1930, à luz dos muitos estudos, como os de Koselleck (2006), já citado, e Hobsbawm (2015) poderiam ser relativizados e rebaixados a golpe. De qualquer forma, a palavra empregada no passado foi "revolução", e isso diz muito sobre as ideias reformadoras que atraíram seus apoiadores, sobretudo os jovens educadores, que viam em uma revolução a possibilidade de trazer para o pais as premissas da escola moderna: a Escola Nova, de John Dewey. Assim pensaram Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo, entre outros intelectuais.

Nenhum concorrente do *Diário de Notíc*ias, mesmo os *Diários Associados*, de Chateaubriand, ou o mais popular dos matutinos de 1930, o *Correio da Manhã*, publicou uma página diária sobre educação. Entretanto, o interesse pela matéria era despertado não só na classe média emergente, mas também na classe política. Como consta nos discursos de Vargas, a educação foi tema importante da plataforma política da Aliança Liberal.

O clima político, social e intelectual da época também justificava a aparição dessa página diária. O país vivia, politicamente, um momento de grande indecisão, entre uma eleição democrática – que se mostrou fraudulenta – e a perspectiva de uma revolução redentora, que levasse a modernidade ao país dominado pelas oligarquias rurais.

No plano social e urbano, uma massa de trabalhadores analfabetos convivia com uma pequena classe média urbana, que procurava novas opções de vida.

Já no plano intelectual, vivíamos o segundo momento do modernismo. O ano 1930 marca o início de uma década de reflexões, de assentamento de muitas ideias e, sobretudo, de crescimento na produção de obras ensaísticas de cunho sociológico.

Passados oitos anos da Semana de Arte Moderna, o radicalismo dos primeiros movimentos modernistas – no qual a poesia aparece como condutor da efervescência estética e política – deu lugar a uma geração que produziria uma vasta obra de reflexões sociais, históricas e culturais.

A "Página de Educação", que surge como um espaço de apoio à Revolução de 1930, em poucos meses de seu lançamento se tornou um meio de severas críticas e ataques à política de Getúlio Vargas e do ministro da Educação, Francisco Campos, de viés fascista, que institui o decreto do ensino religioso obrigatório em

abril de 1931. Algo que nem a decadente Primeira República havia pensado em fazer. Não era um ensino religioso amplo e teórico, por assim dizer, mas catequese católica e que fazia parte do grande arranjo político costurado entre o governo Vargas e a instituição religiosa.

revolução e liberdade

O caldo entornou ali. E a verve inflamatória de Cecília Meireles alcançou momentos inimagináveis pela crítica comportada da literatura brasileira, que desconheceu em absoluto a potência de sua voz no embate público. Sua luta contra a obrigação do ensino religioso ampliou-se para uma luta contra um governo de caráter fascista e autoritário. Publicou artigos sobre o fascismo e sua influência em escolas paulistas (MEIRELES, 1931b, 1932b, 1932c). Entre os muitos temas tratados por ela em sua página diária, sobressai, no entanto, o sentido que ela deu às palavras e aos conceitos de revolução e liberdade.

A palavra revolução, que, até 1789, era um conceito fisiopolítico e se referia às voltas cíclicas da Terra em torno do Sol, tornou-se uma das expressões sociopolíticas mais convenientes a todas as convulsões sociais e até, mais recentemente, a apropriações descabidas e cínicas por parte de Estados autoritários. É inegável o clichê da ideia de transformação já totalmente descolado de seu maior evento, a Revolução Francesa, que nomeou e modelou o termo como hoje o conhecemos.

"Não se dispunha de uma palavra que pudesse designar uma comoção social por meio da qual a população subjugada se tornasse ela mesma a classe dos senhores", escreveu Hanna Arendt (apud KOSELLECK, 2006, p. 67). A emancipação social, à qual se referiu Arendt, como experiência revolucionária, só ganhou sentido pleno com os iluministas, que transformaram a palavra revolução em um conceito que pudesse abarcar desde os costumes, passando pelo direito, pela religião, pela economia e até pelas nações. E, assim, o termo, já trans-histórico, "dissemina seu significado parcial e metafórico" (KOSELLECK, 2006, p. 67).

Já a palavra liberdade nasce como pilar inequívoco do arcabouço das ideias revolucionárias de 1789. "O termo liberdade, antes de 1800, era sobretudo uma expressão legal que denotava o oposto de escravidão", explica Hobsbawm em *A era das revoluçõe*s (HOBSBAWM, 2015, p. 100). A partir daí, o termo adquire um novo conteúdo político.

A Revolução Francesa teve influência direta e indireta em todo o mundo, embora suas lutas tenham sido regionais. Apesar de seu caráter de revolta burguesa, "forneceu o padrão para todos os movimentos revolucionários subsequentes e suas lições tendo sido incorporadas ao socialismo e ao comunismo", escreve Hobsbawm (2015, p. 100).

A palavra liberdade entrou no vocabulário político-revolucionário como símbolo das ideias transformadoras, sobretudo ao se tornar um dos pilares da Declaração dos Direitos dos Homens, que inaugura um campo de expectativa social lançado em nome da liberdade e da igualdade.

Na década de 1930, em várias partes do mundo, no Brasil inclusive, a sombra do autoritarismo baixou no mesmo momento em que a crise econômica de 1929 fragilizava economias e sociedades. Foi assim na Europa, com a ascensão do

nazifascismo, e foi assim no Brasil, com Vargas, primeiro em 1930 e depois no Estado Novo em 1937.

luta de cecília

Antes do decreto do ensino religioso, Cecília tenta esclarecer, em sua página diária, como uma revolução poderia ser benéfica para a educação. Ela se indaga: "Não é possível apressar o processo evolutivo por meio de uma violência qualquer, regeneradora, ainda que terrivelmente? " (MEIRELES, 1930a). E, em seguida, responde:

> Esse processo é a Revolução. Banidas todas as ideias que, frequentemente, maculam as revoluções, tornando-as suspeitas aos olhares idealistas dos educadores, não há dúvida que, ante uma grande possibilidade de melhorar a vida por uma violenta alteração da ordem das coisas, todos os educadores devem sentir-se e querer ser revolucionários. (MEIRELES, 1930a, s.p.)

O que poderia macular as revoluções para os educadores idealistas? A tomada de poder à força e por sangrentas incursões, talvez. Porém, apesar do risco inevitável e até da pouca compreensão de seu público leitor, os próprios educadores, era um perigo a ser tentado. E acrescentava: "todos os educadores deveriam sentir-se revolucionários".

Crítica em relação às delimitações nacional-geográficas, a poeta defende e justifica, até abril de 1931, o evento da Revolução de 1930. Usa exemplos de outros países que tiveram suas revoluções, segundo ela, bem-sucedidas e exemplares, como o México, que derrubou o antigo autocrata Porfírio Diaz em 1920, com apoio dos mais diversos setores da sociedade mexicana.

Antes mesmo do decreto religioso, um mês após a tomada do poder pelos revolucionários, ocorrida em 24 de outubro de 1930, Cecília percebe que os arranjos políticos eram profundamente mais arraigados do que uma ideia transformadora e verdadeiramente revolucionária. No editorial chamado "Responsabilidade da revolução", de 27 de novembro de 1930, ela prevê a diluição do espírito de mudanças, destituído, em tão pouco tempo, por alianças antirrevolucionárias.

> Fazer revolução deve ser, com certeza, muito mais fácil do que assegurar revoluções… O passado do mundo nos mostra, aliás, essa necessidade de repetir a história para se consolidarem as aspirações (…). Se viemos de um Brasil infelicitado pela má estrutura educacional dos seus próprios dirigentes, que corromperam com suas práticas os próprios dirigidos bem intencionados que houvesse, e se nos empenhamos em apagar a todo transe a lembrança do passado maléfico, devemos fazê-lo não com palavras – oh! como o Brasil está fatigado de discursos! – mas com atos ponderados e justos. Porque os que vão pedindo ou insinuando retrocesso à obra da educação, são os de alma

> "legalista", são os inimigos disfarçados da Revolução, são os que desejam seu fracasso futuro, cortando, por uma dessas penadas arbitrárias, as possibilidades de evolução que o Brasil possa ter, através da obra educacional adequada aos tempos modernos. (MEIRELES, 1930b, s.p.)

Em menos de cinco meses após a publicação desse editorial, é decretado, em abril de 1931, o ensino religioso obrigatório. E os sinais de desencanto com os rumos daquela revolução transformaram-se em uma crítica arguta e, em alguns momentos, furiosa. Antes de perder as esperanças em uma mudança, sentenciava: "O revolucionário completo, autêntico, é um transformado, ou por temperamento ou por educação. Tem uma ideologia. E são as ideologias que sustentam os tipos humanos. Essa ideologia falta ao pseudo-revolucionário" (MEIRELES, 1930c, s.p.).

Não importavam à poeta apenas a luta, as políticas e a polêmica; no centro de suas intenções, estava a ideia de transformação e de ideologia como meio de chegar às mudanças. A palavra ideologia era usada com muita pertinência pela escritora, embora com parcimônia. Ao contrário do conceito de liberdade, a ideologia era a argamassa, e não o edifício completo.

Já no ano seguinte, em 1931, seus comentários, quando políticos, são todos críticos, e a palavra liberdade sobressai como antítese à opressão imposta por uma agenda educacional conservadora e voltada para as alianças que justificavam a sobrevivência de Vargas na política do período. Em janeiro de 1931, escreve alguns textos bastante corajosos, como o libelo "A extensão de nossa liberdade" e o mais comportado "O direito do não". Em ambos, sustenta o valor das ideias em um mundo marcado pela supressão das liberdades e desenvolve um quadro de insatisfação e medo em que se encontravam os críticos daquele regime.

> Oh! como seria bom poder, destruindo uma instituição, uma lei, uma fórmula, agir magicamente sobre uma idéia (…). Andamos assim… Temos medo de tudo… Dependemos de tudo… De todos… Ameaçam-nos com situações **preconceitos** (grifo nosso), inconvenientes, desarmonias…
> E dizemos que somos livres… Que os cativeiros caíram… Que a liberdade é um sol aberto sobre o mundo. (MEIRELES, 1931a, s.p.).

> No dia em que soubermos empregar firmemente o nosso não; quando nos recusarmos a aplaudir quem não mereça, se poderá dizer que a multidão alcançou a liberdade que alguns idealistas lhe desejam. (MEIRELES, 1931c, s.p.).

Em "A extensão de nossa liberdade" (MEIRELES, 1931a), a poeta demonstra saber o quanto a lei do ensino religioso revela um conservadorismo pernicioso arraigado à estrutura político-social brasileira, que dificilmente seria destruída em prol de ideias modernas. Porém, sobressai, para mim, o uso que ela faz do termo "preconceito", indicando claramente as perseguições que vinha

sofrendo desde 1929, não só pelo fato de ser mulher, mas também por suas posições laicas com relação à educação e a todos os segmentos da vida pública. Uma mulher de classe média urbana, que não fazia parte da elite, nascida e criada nos bairros centrais do Rio de Janeiro, sem luxos, órfã, cuja educação pessoal foi construída em instituições públicas, não católicas. Essa mulher se sentia livre para estar à frente de críticas ao decreto. Seus escritos no período foram contundentes e passavam principalmente pelo horror diante da supressão da liberdade individual, um dos pilares da nova educação e de uma nova mentalidade moderna, como defende no editorial "Pedagogia de ministro".

> Ora, a educação, no nosso tempo, é uma fórmula de levar as criaturas à liberdade pelo desenvolvimento de todas as suas aptidões; a verificação de todas as experiências humanas passadas e presentes, orientadas por um superior critério de responsabilidade. Daí, todas as obrigatoriedades atentarem contra o espírito da escola nova, que é apenas um aspecto da vida no século que atravessamos.
> Sob pena de sermos retrógrados temos de estar de acordo com o tempo. Sob pena de sermos tiranos, temos que nos submeter à sua ética. (MEIRELES, 1931d, s.p.)

simone weil

No mesmo período, do outro lado do Atlântico, a ativista política e filósofa Simone Weil (1909-1943) escrevia o ensaio *Reflexões sobre as causas da liberdade e da opressão social* (WEIL, 2020), publicado em 1934. Simone, como Cecília, dedicava-se à educação e à política. Em seu livro, instiga um pensamento em torno das opressões promovidas pela produção de bens na sociedade capitalista. Weil demonstra como a mesma opressão atuava perversamente nas políticas marxistas de produção. Sua crítica, porém, coloca a liberdade como um bem supremo, ideal e inatingível, além de constantemente ameaçado pela opressão gerada pela sociedade produtiva: "A sociedade capitalista está bem longe de ter elaborado em seu seio as condições materiais de um regime de liberdade e igualdade; a instauração de tal regime supõe uma transformação preliminar da produção e da cultura" (WEIL, 2020, p. 17).

A luta de Cecília em torno da expressão da liberdade, naquele período, se comparada à discussão de Weil, foi uma luta pontual e de afirmação de uma política educacional e cultural que pudesse emancipar o indivíduo para além da opressão oligarca e religiosa que conduzia o país até então. A liberdade, para a poeta, era uma ferramenta indispensável ao acesso ao discernimento, que, por sua vez, só poderia ser atingido com a formação educacional, enquanto para Weil era uma utopia alcançável somente dentro de suas imperfeições. A autora francesa questiona a possibilidade real da existência de uma liberdade completa, ainda mais em uma coletividade.

> O homem é um ser limitado ao qual não é dado ser, como o Deus dos teólogos, o autor direto da própria existência; mas o homem

> possuiria o equivalente humano desse poder divino se as condições materiais que permitem sua existência fossem exclusivamente obra de seu pensamento.
> Essa liberdade é apenas um ideal, não pode ser encontrada em uma situação real, assim como uma reta perfeita não pode ser traçada com lápis. O que precisamos a todo custo é retirar totalmente do acaso nossas próprias ações. (WEIL, 2020, p. 84)

As liberdades, nos anos 1930, tanto no Brasil quanto em países da Europa, foram aos poucos solapadas por governos autoritários e pela guerra. Como pitonisas, Weil e Cecília discutiram o sentido do conceito e sua subsistência na vida social em um dos últimos momentos em que havia ambiente para o debate – sobretudo no caso da poeta. Apesar das diferenças, ambas chegaram à melancólica constatação de que a servidão do homem pelo homem sempre o impedirá de usufruir uma liberdade, seja ela utópica ou real. "Uma vez que o destino de um homem depende de outros homens, a própria vida lhe escapa, não só das mãos, como também da inteligência", escreve Weil (2020, p. 97). Ao que reafirma Cecília:

> O homem tendo que atender a tantas coisas que inventou, secretamente pergunta a si mesmo se valeria a pena tê-las inventado para limitar sua liberdade, para assim ter de ficar como um operário vigilante junto a engrenagens que, ao menor descuido, o sacrificarão – sentindo, no entanto, que a vida verdadeira não é aquela posição atenta do dever, exclusivo, monótono, mesquinho, mas uma participação nesse sentimento total do universo, nessa gravitação geral em que os acontecimentos libertam seus ritmos na plenitude de seu *poder de realização*. Ao lado dos mais profundos e generosos impulsos de sociabilidade, o homem parece continuar a ser uma força individualista que em sua própria concentração prepara a riqueza que, em seguida, poderá converter em favor coletivo. (MEIRELES, 1932a, s.p., grifo nosso)

O otimismo de Cecília, em comparação ao pessimismo em relação ao coletivo, manifestado por Weil, vem da perspectiva de ainda encontrar uma possibilidade, por meio do indivíduo, de manutenção dessa liberdade, a ser convertida em um bem maior. Sua mensagem era dirigida ao professor, aquele que ela mesma chamou de "criador de valores, acordador de verdades".

A poeta, no entanto, abandona temporariamente seus escritos sobre educação e liberdade em janeiro de 1933, mesmo tendo sido chamada para escrever em outro jornal, pois sua despedida do *Diário de Notícias* não foi, aparentemente, decisão sua. Em carta ao amigo e educador Fernando de Azevedo, de 15 de novembro de 1933, ela se lamenta e informa que, convidada a escrever para *A Nação*, seu diretor lhe fez a seguinte ressalva:

> trata-se de escrever impressões rápidas sobre os acontecimentos semanais – *menos política* (grifo de Cecília), disseram-me (…).

> O que eu acho difícil é deixar de falar em política, estando reunida a Constituinte, e depois as eleições de Hitler, das angústias da França, da aliança russo-americana, etc.… Eu tenho esse mau costume de sofrer pelo mundo inteiro. (*apud* LAMEGO, 1996, p. 236)

Abalada com o destino do mundo – "ainda agora escrevendo-lhe, sinto lágrimas no coração, porque vejo diante de mim, como no filme,[5] a cara daqueles homens desgraçados que já viram uma guerra, quando ainda eram jovens, e estão a ponto de ver outra" (apud LAMEGO, 1996, p. 236) –, segue descrevendo suas percepções daquele mundo imediato, vendo sua liberdade de crítica e opinião cerceada, embora não mencione o fato com clareza. No final, escreve: "Fico com o versinho dos poetas e a minha solidão. Porque eu agora sou um dos três grandes solitários da terra" (*apud* LAMEGO, 1996, p. 238).

A poeta ainda escreve algumas crônicas sobre educação em *A Nação*. Mas sua vida, a partir de 1933, entra em um novo ciclo, bastante tumultuado. Retorna, entretanto, com ênfase ao tema liberdade em 1953, em *Romanceiro da Inconfidência*, no qual a expressão é citada ao menos 47 vezes, pontuando, inequivocadamente, sua obra mais arquitetada.

romanceiro

Romanceiro da Inconfidência é um livro que se destaca entre as demais obras cecilianas principalmente por ser seu primeiro registro poético em que faz uso de vasta documentação historiográfica. É um livro em que o tempo da história e o tempo do presente poético se encontram ao longo dos 85 romances. Nele, a autora corajosamente se impôs um tema a ser tratado, a ser percorrido em toda a estrutura, eliminando, como assinala João Cabral em artigo fenomenal sobre a obra, qualquer aspecto da poesia pura, isto é, da poesia por si mesma. A autora utiliza artifícios formais, estruturais e estéticos para dialogar com as figuras do passado, com o tempo histórico e com as ideias. São figuras históricas, anônimas e fantasmas que confabulam com ideias e seres esquecidos, como os portentosos cavalos que atravessam os romances.

De todas as muitas ideias que circulam na obra, é a da liberdade, em oposição à da traição e à da vingança, que sobressai. O sentido de liberdade, tão presente nas revoluções do século 18, alinhava todas as quatro partes em que a obra é dividida e se mantém como a ideia dominante sobre todas as demais.

A Inconfidência Mineira, que ocorreu em Vila Rica entre 1789 e 1792, foi uma das poucas revoltas autênticas da história do Brasil, tendo bebido diretamente nas fontes da Revolução Francesa. Em carta à amiga Isabel do Prado, de 1947, a poeta revela:

> Vejo a Inconfidência como o único fato verdadeiramente trágico em toda a história do Brasil. Não me interessa nem Marília nem Gonzaga nem ninguém. Interessa-me 'o caso'. É mesmo a meu

[5] Jornal da Paramount, que ela viu no cinema.

> ver, o único grande caso de DESTINO, na história do Brasil. (SAMPAIO, 2015, p. 245-255)

Em uma de suas últimas conferências, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em setembro de 1963, Cecília faz uma longa digressão sobre a poesia. Os tópicos de seu discurso principal eram poesia e religião, mas o documento deixado pela poeta é uma das mais sinceras e profundas análises do sentido e da função da poesia. Escreve a poeta:

> Se o poema tentar ensinar perde o poder, tornando-se didático; se quiser investigar e explicar o homem ao mundo perde-o também, passando a ensaio filosófico; se quiser conduzir o homem para movimentos sociais ou espirituais, perde a sua natureza de poema, porque essas funções pertencem ao discurso ou ao sermão. Sendo apenas uma realização estética, o poema não satisfaz, porque as dimensões humanas excedem as da estética; se levar muito longe seus interesses musicais ou picturais, está torcendo seu destino, porque isso pertence ao campo da música e ao das artes plásticas. (MEIRELES, 1963, s.p.)

Em *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília equilibrou de maneira virtuosa todos os itens tratados anteriormente neste texto; não ensinou, não explicou, não conduziu a movimentos sociais, não foi extremamente estética, pictórica ou musical, e, ao mesmo tempo, o *Romanceiro* foi tudo isso. Para Murilo Mendes (1994, p.66), como citei anteriormente, o livro é "uma amostra de poesia social de alta categoria". João Cabral de Melo Neto vai além e saúda a obra como "um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos" (MELO NETO, 1953, s.p.).

"Pela primeira vez, o livro de um poeta brasileiro moderno vem mostrar que a poesia, mais do que uma substância determinada, é linguagem, isto é, uma maneira de falar de certos assuntos ou de transmitir certas substâncias"[6]. João Cabral, aliás, vem justamente trazer uma questão caríssima à poeta: a natureza da linguagem poética, segundo Cecília:

> A poesia não é a uma linguagem impecável dos clássicos, nem a desenfreada confissão dos românticos, nem a impassibilidade parnasiana, nem o mistério intencional dos simbolistas, nem a desarticulação da gramática, nem os jogos de palavras, de letras ou algarismos. Não é o macabro, nem o devoto, nem o discurso social, nem a enumeração dos fenômenos. E, no entanto, a poesia pode estar em tudo isso. (MEIRELES, 1963, s.p.).

Ou seja, a linguagem poética é também um meio para tratar de todos os assuntos e de transmitir certas substâncias, sejam elas históricas, idealistas, amorosas ou todas juntas.

[6] MELO NETO, 1953. Essa descoberta, da pesquisadora Edneia Rodrigues Ribeiro, é fundamental para estabelecer o diálogo, considerado impossível, à primeira vista, por estudiosos, entre Cecília Meireles e João Cabral.

Embora não tenha sido professor em toda a sua vida, João Cabral consegue ser mais didático do que Cecília, ao tratar da matéria poética e de seu uso no *Romanceiro*:

> O poeta de hoje espera que o poema aconteça. Que êle lhe chegue, com seu tema, e sua forma própria. Como qualquer sentido de utilidade foi eliminado da poesia, em nome da poesia pura, como não se cogita, em absoluto, do destino social que o poema possa ter, o poeta moderno não encontra, fora de si, na sociedade, o impulso ou o encorajamento que levava os autores de antigamente a celebrar êste ou aquêle acontecimento. O poeta de hoje quer ser um poeta puro. Um poeta cujo poema contenha apenas poesia. Ora, o que é poesia ainda não foi perfeitamente definido e a substância poesia ainda não foi completamente isolada. A poesia é, para esses poetas, uma substância misteriosa e caprichosa que sopra onde quer, e não onde o poeta deseja que ela sopre. A atitude de tais poetas em relação à poesia é respeitosa e quase supersticiosa também. O poeta tem medo de forçar o poema. Ele o espera. Espera que um acaso qualquer o traga. (…). A Senhora Cecília Meireles com êste *Romanceiro da Inconfidência*, que exigiu tanta sistematização e tanto trabalho de pesquisa, coisas que hoje em dia raramente vemos associadas como exercício da poesia, rompe decididamente com o estado de espírito vigente na poesia brasileira. (MELO NETO, 1953, s.p.)

Cecília Meireles, como João Cabral, teve dificuldade para definir de forma ampla a arte poética: "A poesia", escreveu em *Poesia e religião*, "se caracteriza não pelo verso, como à primeira vista se supõe: mas pelo mistério que é a sua virtude intrínseca" (MEIRELES, 1963, s.p.). O dom misterioso da poesia atribuído pela poeta evoca, de certa maneira, seu esforço em encontrar uma "poesia pura". O contraste com o poema social e histórico de *Romanceiro da Inconfidência* explica, em parte, aquela pergunta feita há tantos anos: por que a lira da poeta não admitiu a farpa da educadora política e militante? As expressões "poesia pura" e "mistério" parecem responder à questão. Em um primeiro momento, a busca da poeta por uma ponte entre o político e o poético teria sido inibida por essa aceitação de uma "virtude". Poderíamos até supor que a "poesia pura", sem compromissos estéticos, naqueles anos marcados por questões tão politizadas, fosse o máximo de liberdade que a poeta impôs a seu fazer artístico. Porém, Cecília Meireles não parece ter esperado pelo sopro divino para realizar seus versos, bastante arquitetados e compromissados com a forma. No *Romanceiro*, entretanto, ela faz algumas ressalvas e traz para o centro do poema a ideia de liberdade e igualdade. Não que a liberdade estivesse completamente ausente de suas obras anteriores, porém raramente foi nomeada. A questão da liberdade surge em 1920 (SILVA, 2021) – em suas lutas estudantis e em sua participação em sociedades femininas de cunho social –, intensifica-se em 1930, na luta pela educação laica e pública (LAMEGO, 1996), e ressurge de maneira original e histórica em 1950, na poesia.

É no "Romance 24 ou da bandeira da Inconfidência" que ocorre a primeira aparição da palavra "liberdade", devidamente conceituada pela poeta no *Romanceiro*. Essa surge em um dos versos mais conhecidos da poesia brasileira:

> Liberdade – essa palavra
> Que o sonho humano alimenta:
> Que não há ninguém que explique,
> E ninguém que não entenda

Nesse romance, Cecília traz um significado amplo do termo, não só como um bem revolucionário, mas como um ideal humano a ser conquistado ("que o sonho humano alimenta"). Ao longo do livro, a palavra vai ganhando outros contornos e novos adjetivos; escrita em caixa-baixa ou ressaltada em letras capitulares. Foi "amarga", no "Romance 26 ou da semana santa de 1789":

> Pois o amor não é doce,
> pois o bem não é suave,
> pois amanhã, como ontem,
> É amarga, a Liberdade.

Foi um valor disputado no "Romance 35 ou do suspiroso Alferes" e no "Romance 37 ou de maio de 1789":

> Todos querem liberdade,
> mas quem por ela trabalha?
>
> Uns querendo ouro e diamantes,
> Outros, liberdade, apenas

Na "Fala aos pusilânimes", a expressão foi mais que um desejo, foi um alento para os perseguidos e injustiçados por detratores insensíveis com as demandas populares. Foi também uma das principais palavras do "Romance 53 ou das palavras áreas", em que a liberdade das almas é frágil como o vidro, porém mais poderosa que o aço:

> Frágil, frágil como o vidro
> E mais que o aço poderosa!

Nesse dístico, a fragilidade do vidro está na facilidade com que se despedaça e se parte. No poema, no entanto, o poder dessa fragilidade está na qualidade transformadora da matéria: o vidro, que é frágil, é ao mesmo tempo cortante e por isso uma ameaça. Isso sugere mais do que uma oposição entre "vidro" e "aço", pois, como o aço, o vidro tem o poder de ferir, assim como a liberdade e o gesto humano que ela demanda.

Por fim, é a palavra que leva um homem de leis e de artes à masmorra, como no "Romance 78 ou de um tal Alvarenga".

No *Romanceiro*, todas as acepções emprestadas por Cecília à expressão liberdade fazem não apenas parte do leque de significados políticos e sociais que o termo havia ganhado nas revoluções dos séculos 18 e 19. A poeta empresta à palavra, e a seus significados, a personificação de sua voz narradora dos eventos da Inconfidência Mineira – para ela, "o único fato verdadeiramente trágico em toda a história do Brasil", como escreve à amiga Isabel do Prado, em 9 de junho de 1947 (SAMPAIO, 2015, p. 245-255), como já citamos.

O *Romanceiro* não foi, entretanto, o último texto a guardar a liberdade, segundo Cecília. Suas crônicas da década de 1960 também revelaram suas várias formas possíveis. Em 22 de agosto de 1961, às vésperas da renúncia de Jânio Quadros, Cecília lê, no programa radiofônico *Quadrante*, a crônica "Liberdade" (que depois é publicada, em 1974, no livro *Escolha o seu sonho*). Nela, a poeta descreve as várias possibilidades de agir, conforme a liberdade de cada indivíduo, de cada tempo, dando ao termo as responsabilidades inerentes:

> Diz-se que o homem nasceu livre, que a liberdade de cada um acaba onde começa a liberdade de outrem; que onde não há liberdade não há pátria; que a morte é preferível à falta de liberdade; que renunciar à liberdade é renunciar à própria condição humana; que a liberdade é o maior bem do mundo; que a liberdade é o oposto à fatalidade e à escravidão. (MEIRELES, 1974, p.8)

Por fim, sentencia: "E os loucos que sonharam sair de seus pavilhões, usando a fórmula do incêndio para chegarem à liberdade, morreram queimados, com o mapa da Liberdade nas mãos!…" (MEIRELES, 1974, p.9).

Na década de 1960, essa não foi a única crônica de cunho político em que ela usou a expressão para revelar suas críticas veladas. Nas crônicas, muitas vezes a poeta desce ao rés do chão e deixa à mostra seu humor por vezes ferino. Uma de suas últimas crônicas publicadas em vida, em 10 de setembro de 1964 (ela falece dois meses depois, em 7 de novembro), na *Folha de S.Paulo*, chama-se, tão apropriadamente: "Por amor a Ouro Preto". Nela, defende o pedido do poeta Carlos Drummond de Andrade de proibir o trajeto de ônibus e caminhões nas estreitas e íngremes ruas da cidade histórica, ameaçada de desabamento. "O berço de nossa liberdade", como escreve.

Para finalizar e sem chegar exatamente a uma conclusão, pois esse estudo é inconcluso, sendo uma resposta às dúvidas de tempos atrás, que foram parar em outras dúvidas, gerando um cabedal de interrogações. Se eu tivesse sido mais atenta, já tinha encontrado a resposta, pois essa nos foi dada pela própria poeta em seu *Espírito vitorioso* (1929) e em seu *Poesia e religião* (1963) – e sua escolha sempre foi pela liberdade. Ela não ficaria amarrada a escolas. Para ela, os modernistas "desarticulam completamente o verso, não procuram palavras belas *ou secretas* (grifo meu) ou carregadas de fluidos sobrenaturais: o cotidiano é que intervém com suas vulgaridades. A vida é feita de vulgaridades, e o poeta celebra essa vida" (MEIRELES, 1963, s.p).

Não. A poeta não poderia ser feita dessa matéria "corporal e instantânea", pois a metafísica dos variados sentimentos era indispensável à sua voz. A poeta,

como ela própria definiu no texto "Memorial", sobre o livro homônimo do poeta português José Bruges:[7]

> Já vamos sendo só memória, nós, os poetas do sentimento. Resta-nos, pois, se a todos nós, os da poesia sentimental – o trabalho de inventar o nosso mundo, e lá viver. Porque a poesia sentimental não é a poesia sentimentalista. Nós não andamos atrás dessas pequenas coisas dos amáveis sonhos de cada dia. Não, não – nós somos uns ambiciosos de coisas sem existência, pelas quais damos a vida, o corpo, a alma, o tempo, enfim, o que somos. E somos os amantes de uma *liberdade* (grifo meu) que nos arranque a estes enredos da terra. E por ela choramos, e por ela nos convertemos em saudade. E isso é a nossa poesia. (MEIRELES, ano, s.p.)

[7] Texto datilografado da poeta encontrado entre os materiais enviados à autora por sua filha, a sra. Maria Fernanda Correia Dias Meireles.

referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. Voto a descoberto. In: *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções*: 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

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

MEIRELES, Cecília. *Espectros*, Rio de Janeiro: Editora Global, 2013.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Poesia e religião.* Manuscrito cedido pela pesquisadora Leila Gouvêa, 1963.

MEIRELES, Cecília. A extensão de nossa liberdade. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 6 jan. 1931a.

MEIRELES, Cecília. Educação e revolução. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 31 out. 1930a.

MEIRELES, Cecília. Equilíbrio. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 30 out. 1932a.

MEIRELES, Cecília. Escolas italianas em S.Paulo: como se pode aproveitar a educação para campanha insidiosa de penetração fascista. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 24 abr. 1932b.

MEIRELES, Cecília. Legiões e religiões. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 30 jul. 1931b.

MEIRELES, Cecília. Liberdade. In: MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

MEIRELES, Cecília. Mussolini e a paz. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 9 ago. 1932c.

MEIRELES, Cecília. O direito do não. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 25 jan. 1931c.

MEIRELES, Cecília. Pedagogia de ministro. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 30 abr. 1931d.

MEIRELES, Cecília. Responsabilidade da revolução. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 27 nov. 1930b.

MEIRELES, Cecília. Um dos resultados da revolução. *Diário de Notícias*, Página de Educação, Rio de Janeiro, 3 dez. 1930c.

MELO NETO, João Cabral de. “O romanceiro da Inconfidência” e “O exílio das elites”. Comentários radiofônicos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/Arquivo João Cabral de Melo Neto, 1953. Pasta “Obras literárias diversas”.

MENDES, Murilo. A poesia social. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Ed. 34, 2016.

O MALHO. Rio de Janeiro, 22 maio 1920.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 18 jul. 1920.

OSWALD, Andrade. Voto a descoberto. In: *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007. p. 553-554.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Editions du Seuil, 2017.

SAMPAIO, Claudia Dias. Cecília Meireles e Isabel do Prado: a construção de O Romanceiro da Inconfidência. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 245-255, jan./jun. 2015.

SILVA, Denílson de Cássio. *Cecília Meireles e o humanismo cívico*: palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964). 2021. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

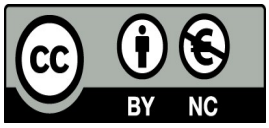
WEIL, Simone. *Reflexões sobre as causas da liberdade e da opressão social*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles
From My High Balconies: Distance and Communication in the Work of Cecília Meireles
Autoria: Paola Resende
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8396-7230
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2283934948315689
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.199535
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199535
Recebido em: 28/04/2022. Aprovado em: 28/06/2022

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
RESENDE, Paola. Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles. Opiniães, São Paulo, n. 20, pp. 79-102, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020. 199535. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199535.

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.

das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de cecília meireles

From My High Balconies: Distance and Communication in the Work of Cecília Meireles

Paola Resende[1]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.199535

[1] Paola Resende é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: resende.paola@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8396-7230. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2283934948315689.

Resumo
Na obra de Cecília Meireles, a varanda é, recorrentemente, um local de permanência do sujeito poético. É expressivo que esse espaço fronteiriço seja evidenciado: embora pertença à casa, projeta-se para fora dela. Nesse sentido, a varanda apresenta uma proximidade entre o espaço privado do lar e o espaço público da rua. Além de proporcionar esse contato, ela é destacada enquanto um local altaneiro e que, por esse motivo, assegura uma visão distinta do rés-do-chão. É comum, ainda, que essa distinção acentue a contemplação marítima e, portanto, destaque a localização à beira-mar. A varanda mobiliza, assim, três tópicos centrais na poética ceciliana: o aspecto de divisa, a especificidade do olhar e o *tópos* marítimo. Esses aspectos demonstram uma conjugação entre "mundos" e um prisma que só é possível por intermédio da vista privilegiada das varandas e dos "olhos tortos". Fundamentado nessas considerações, o presente artigo visa explorar as significações das múltiplas varandas na obra em verso e em prosa de Cecília Meireles, sobretudo em poemas de *Mar absoluto e outros poemas* e do *Romanceiro da Inconfidência*, e em crônicas publicadas em periódicos ao longo da década de 1940.

Palavras-chave
Cecília Meireles. *Mar absoluto e outros poemas*. *Romanceiro da Inconfidência*. Crônica. Varanda.

Abstract
In the work of Cecilia Meireles, the balcony is, recurrently, a place of permanence of the poetic persona. It is expressive that this border area is evident: although it belongs to the house, it projects out of it. In this way, the balcony presents a proximity between the private space of the home and the public space of the street. In addition to providing this contact, it is highlighted as a towering location and, for this reason, ensures a distinct view of the ground floor. It is common yet that this distinction accentuates the maritime contemplation and, therefore, highlights the location by the sea. The balcony, thus, mobilizes three central topics in Cecilian poetics: the aspect of boundary, the specificity of the look and the maritime points. These aspects demonstrate a conjugation between "worlds" and a prism that is only possible through the privileged view of the balconies and the "crooked eyes". Based on these considerations, this article aims to explore the meanings of the multiple balconies in the work in verse and in prose of Cecilia Meireles, especially in poems from *Mar absoluto e outros poemas* and from *Romanceiro da Inconfidência*, and in chronicles published in periodicals throughout the 1940s.

Keywords
Cecília Meireles. *Mar absoluto e outros poemas*. *Romanceiro da Inconfidência*. Chronicle. Balcony.

Vista livre para a lua: quem sou, a que está nesta varanda?

A primeira estrofe do poema "Distância", de *Mar absoluto e outros poemas*, apresenta uma condição dupla do sujeito poético, estruturada pelo espaço fronteiriço da varanda:

> Quem sou eu, a que está nesta varanda,
> em frente deste mar, sob as estrelas,
> vendo vultos andarem? (v. 1-3, MEIRELES, 2015, p. 50)

A hesitação entre céu e mar viria a centralizar grande parte da obra poética e em prosa de Cecília Meireles. O direcionamento do olhar para as duas altitudes encontra-se recorrentemente acoplado a esse local específico, a varanda. A observação é propiciada pela altura do espaço: ele disponibiliza um prisma amplo e permite ver ângulos distintos do rés-do-chão. Contudo, tal disposição altaneira, longe de apenas destacar uma condição nefelibata, mobiliza também uma atenção terrena. Se, por um lado, o espaço possui uma modulação análoga ao sublime — é a "varanda cheia de luar" do poema "Natureza morta" (MEIRELES, 2015, p. 129) —, por outro, e em especial, a varanda desestabiliza tal disposição ao estender-se para o corriqueiro: "a rua tem uma varanda, que serve de miradouro para o longe. Mas se os olhos preferem ver mais pertos e descem pela muralha cortada a pique, aparece um mundo inesperado" (MEIRELES, "Ainda a propósito de 'Playgrounds'", *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1936). Esse "mundo inesperado" — longe ou perto — é o destaque nos textos em que o sujeito poético imóvel, a partir da varanda, perscruta o exterior. Nesse sentido, a varanda não é a altura alheia e isolada da torre de marfim e nem é o contato andarilho do *flâneur*, mas uma elevação que intensifica a contemplação estática e a comunicação com a terra. Arquitetonicamente, esse intermédio é consequência de a varanda ser um cômodo conector, ao interligar a via pública e o interior da casa, e ser ainda um repartimento típico das casas costeiras, permitindo vista livre para o mar. Desse modo, o espaço viabiliza uma dupla modulação: a altitude que permite estar próxima do céu possibilita também uma outra perspectiva (e um outro modo de proximidade) do rés-do-chão.

A escolha é significativa: a varanda é um cômodo da casa, pertence ao mundo privado e doméstico, mas também se projeta para o exterior e oferece uma proximidade do mundo partilhado e público. O aspecto de divisa evidencia estruturas distintas: casa e rua, privado e público, céu e terra ou mar. A varanda torna-se, assim, um espaço liame que enseja apreender não só tais arranjos díspares, mas o deslocamento entre eles — oscilação centralizada na coexistência entre ausência e comunicação. "Distância" mobiliza precisamente esse interlúdio ao vincular a varanda ao sujeito poético de modo que essa condição instável do espaço se desloque também para o "eu":

> Quem sou eu, a que está nesta varanda,
> em frente deste mar, sob as estrelas,
> vendo vultos andarem?
>
> Sabem, acaso, os vultos, quem vão sendo?

> Sentem o céu, as águas, quando passam?
> Ou não veem, ou não lembram?
>
> Como alguém deste mundo para a lua
> dirige os olhos, meditando coisas
> e assim no vago mira,
>
> — Para este mundo vão meus pensamentos,
> tão estrangeiros, tão desapegados,
> como se esta varanda fosse a Lua. (MEIRELES, 2015, p. 50)

O poema é representativo de uma parte da poética da autora que propõe intensa associação entre um estar no mundo (na "varanda") e uma abstração (mira a "lua") — é uma disposição aérea, mas que não dissipa a localização física na terra. Esse vínculo merece destaque por ter sido escamoteado por parte da crítica que insistiu em assinalar na obra de Cecília Meireles a existência apenas da faceta etérea e apartada do mundo terreno e das questões prosaicas. O título "Distância" joga com essa duplicidade, ao colocar em evidência uma série de afastamentos que estruturam o poema: a distância entre os dois mundos, a posição divisa da varanda e o sujeito poético duplicado. Embora o termo comumente requisite um complemento (distância "de algo"), o poema parece mobilizá-lo enquanto uma distância absoluta: é uma disposição distante, qualquer que seja o referente. Além disso, o "eu" não se encontra dentro do mar, mas tampouco encontra-se fora dele: habita uma região costeira, com vizinhança marítima. A varanda acentua esse aspecto limiar e reforça não só a proximidade com a lua, mas o caráter aéreo ("estrangeiro" e "desapegado") ou quase exilado, como assinalou Leila Gouvêa (GOUVÊA, 2008, p. 71).

A condição dual do espaço migra para o sujeito poético, permitindo-lhe se visualizar também a partir de um prisma duplo. Ao tornar-se espectador de si mesmo, temos acesso a uma visão interna e a outra externa do "eu". Coadunado à inconstância de perspectivas. O texto é ainda composto por hesitações em torno do verbo "ser", o que intensifica a instabilidade em redor da imagem do sujeito poético. Também, os vultos são acrescidos de questionamento e de inconstância: tanto no sentido metafísico de sombras quanto no sentido de figura indistinta (devido à altura em relação aos transeuntes) apresentam-se instáveis. Junto ao uso do verbo "ser", a observação ocasionada pelo "ver" é também fundamental no poema — e ocupa, de modo paralelo, os últimos versos das três primeiras estrofes. Assim, é "deste mundo" (a terra) que o sujeito poético visualiza "este mundo" (o céu). O uso dos mesmos pronomes demonstrativos para aludir a espaços distintos só é possível pois o sujeito poético encontra-se duplicado e, portanto, parte de dois referentes distintos para designar terra e céu. Desse modo, o poema é, então, um jogo entre olhares: enquanto o "eu" que está na varanda olha para a lua, o "eu" que observa de fora a cena olha para a varanda (jogo esquematizado pelos últimos termos dos primeiros versos: "varanda", "sendo", "lua" e "pensamentos"). Tal acomodação lembra um comentário realizado por Cecília Meireles, em sua tese *O espírito vitorioso*:

> Ainda quando falando na primeira pessoa, tem-se a impressão de estarem os líricos quinhentistas falando na terceira; e como se assistissem a sua amargura e a descrevessem: não como se

> participassem dela. Uma ausência de si! mesmo, um afastamento da personalidade afetiva: a razão, com as suas dúvidas e as suas expectativas, diante do panorama daquelas vidas, ainda na indefinição do mundo envolvente. (MEIRELES, 1929, p. 36)

O uso da primeira pessoa do singular em "Distância" também se assemelha à terceira, afinal, o sujeito poético observa, estrangeiramente, sua "amargura" a partir de uma disposição ausente. Esse sair de si produz estranhamento ao contemplar-se de outra perspectiva e, por isso, o "quem sou eu" e "como alguém" (referindo-se à mesma pessoa) sugerem a incerteza e o desconhecimento. Nesse sentido, o poema possui certa sensação de infamiliaridade, no sentido que Sigmund Freud a elaborou, ao constatar uma imagem conhecida, porém, nesse momento, estranha. Não por acaso, o tema do duplo é elencado por Freud como uma das condições que propiciam a sensação do infamiliar: "no Eu se forma lentamente uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica (...) pode tratar o restante do Eu como um objeto, ou seja, que as pessoas sejam capazes de auto-observação" (FREUD, 2020, p. 71). No poema de Cecília Meireles, o movimento de auto-observação reside na flutuação entre a primeira e a terceira pessoa, e se assemelha à hesitação do "Eu" enquanto sujeito e também objeto. A estrutura interrogativa acentua tal infamiliaridade: as perguntas recaem precisamente na dificuldade de reconhecimento e na indagação ontológica do "eu" — e também dos vultos e dos mundos.

Ainda sobre esse poema, é central que a "varanda" apareça apenas no primeiro e no último verso. Ao figurar nas extremidades, ela forma um enquadramento da cena e isomorfiza o aspecto de fronteira do espaço. O último verso, porém, apresenta uma transfiguração: a varanda transforma-se em lua. Nesse ponto, há mudança na perspectiva, pois os dois olhares, antes dissociados, se cruzam, por meio do emparelhamento da varanda e da lua. Ao sugerir a transfiguração, é sugestivo o uso do "como se" em tom especulativo, pois a expressão escancara o caráter ficcional da aproximação. Se na empiria não há semelhança entre varanda e lua, o poema simula tal paridade. Assim, a varanda empírica do primeiro verso diverge da varanda transfigurada do último. Cabe, ainda, notar que a virada da terceira para a quarta estrofe é o ponto de inflexão do poema e a pontuação truncada já anuncia a dobra de olhares que centralizará a última estrofe. O uso dúbio do travessão acentua a inflexão: ou sinaliza apenas o deslocamento da estrofe ou o anúncio do discurso direto de outrem. Enfatizando o caráter de síntese da última estrofe, o verso final ainda opera o procedimento de disseminação e recolha, ao reunir os termos "varanda" e "lua", que estavam, anteriormente, dispersos em versos distintos.

De algum modo, esse poema assemelha-se a "Por baixo dos largos ficus", também de *Mar absoluto e outros poemas*:

> em redor dos bancos frios
> onde se deita o luar, (v. 3-4, MEIRELES, 2015, p. 62)

A oposição entre a concretude do banco e a abstração do luar lembra o par varanda e lua. O elemento celeste modifica a solidez e a banalidade dos dois constructos — evidente na rima imperfeita entre "estrelas" e "coisas" em

"Distância". Assim, a hipótese de Leila Gouvêa de que é a partir de um avarandado que se observa a cena de "Por baixo dos largos fícus" é produtiva no recorte aqui proposto, por permitir destacar, também em "Distância", a metamorfose de uma "cena do cotidiano da cidade" (GOUVÊA, 2008, p. 72). O aspecto urbano e trivial é sobrepesado pelo caráter hipotético (e, nesse caso, fictício) de ambos os poemas: "diríeis que andam sonhando" (v. 7) e "como se esta varanda fosse a Lua" (v. 12). Em "Distância", o corriqueiro episódio de indivíduos situados nas varandas litorâneas ganha particularidade pelo ensimesmamento e pela equiparação entre a varanda e a lua. Tal mudança de forma é um recurso central nessa poética ao eclipsar as cenas iniciais em outras, comumente mais metafísicas e absortas.

Em "Distância", a varanda se apresenta como um espaço propício para a solidão e para o solilóquio. O estado contemplativo sobre a paisagem e sobre si demonstra a tendência para "meditar coisas". Todavia, a despeito da hesitação e da instabilidade do sujeito poético, essa condição é apresentada de modo sóbrio. Assim, o poema isomorfiza tal condição equilibrada a partir de versos e estrofes majoritariamente regulares. Apesar do tema inquieto, a forma o contrapesa e o apresenta de modo contido, construção que faz lembrar um comentário de Manuel Bandeira sobre a obra de Cecília: "poesia que ensina a sofrer conformadamente" (BANDEIRA, 2015, p. 277). A compleição resignada produz uma inflexão moderada e serena. A disposição é significativa se cotejada com um outro quadro típico da varanda: a exaltação de indivíduos que ali se posicionam para comunicarem-se com um vasto público. Essa cena (frequentemente associada a acontecimentos mais estritamente políticos[2]) é oposta não só à solidão dos textos aqui considerados, mas também à calmaria e à fixidez que rege a entonação dos textos de Cecília Meireles.

Por outra perspectiva, a construção de "Distância" remete ao poema "Varanda", publicado em livro homônimo de Alberto de Serpa:

> Simples
> sem o enfeite de rosas
> a abrir e agradar aos olhos.
>
> Debruçada
> sobre areias, rochas, mar:
> areias tantas como os sonhos,
> rochas fortes como o destino,
> mar sem fim como a esperança.
>
> Varanda, minha varanda!
> Entre mar e céu
> me deixas ficar
> tão longe do mundo...
>
> Contigo – sonho,
> interrogo o destino,
> espero...

[2] Em escopo literário ver, sobretudo, as inúmeras aparições do espaço em *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Para além dele, avultam-se cenas na esfera pública de discursos de personagens políticos postados à varanda.

> A paisagem sempre igual,
> que me dás, é sempre nova.
>
> Varanda, minha varanda
> donde avisto
> tudo quanto não se vê! (SERPA, 1944, p. 9)

Dos vários ecos existentes entre os dois textos, dois merecem destaque: o aspecto "tão longe do mundo" e o prisma singular propiciado pela varanda. O enfoque é enunciado também nos versos iniciais de outro poema, não aleatoriamente denominado "Longe": "De lá, da minha varanda, / vi o mar" (SERPA, 1944, p. 32). A constante novidade e o que geralmente não merece atenção ("não se vê") nortearam a intensa mobilização desse espaço na obra de Cecília Meireles, permitindo que o sujeito poético ali "debruçado" se mantivesse em contato com espetáculos restritos. O poema do escritor português joga luz sobre a oscilação central, fundida à varanda, entre a ausência do mundo e a interlocução com paisagens exclusivas. É significativo que esse poema de Serpa não apareça na antologia *Poetas Novos de Portugal*, organizada e publicada apenas um ano antes de *Mar absoluto e outros poemas* — de *Varanda*, Cecília Meireles recolhe apenas o poema "Despedida". Por fim, tanto no poema de Cecília quanto no de Serpa permanece a hesitação entre mar e céu, arranjo semelhante, ainda, ao da crônica "O 'anti-Moisés'", publicada em 1943:

> Sozinha, na varanda, acompanhava de longe os amigos entretidos com apetrechos da pesca. Suas vozes ficavam transparentes, à distância. Suspensas no ar, como a dos pássaros, - independentes dos seres humanos a que pertenciam. Tudo aéreo, rítmico, sensitivo como um verso de Shelley ou uma frase Mozart. Minha aflição estava sendo tecida por aquelas distantes mãos. Há uma grande diferença entre comer um peixe e vê-lo pescar. É diferente, também, ter de fritá-lo (...). Fui eu a que fiquei com a solidão, o luar, a fina música das árvores. Um tapete de luz branca a meus pés. E a brisa inclinando a ponta dos ciprestes, e visitando flor, montanha, estrela... (MEIRELES, "O 'anti-Moisés'", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

Da varanda, a narradora, acompanhada apenas pela lua, observa, à distância, a pescaria — a cena lembra um poema de Li Po, que Cecília viria a traduzir, "Bebo sozinho o luar"[3]. Esse texto realiza um movimento típico de certas crônicas de Cecília Meireles, ao partir de uma situação banal (uma pescaria e seu consecutivo almoço) para elucubrar temas distantes do episódio: transfigura o motivo corriqueiro em ponderações sobre a solidão, a guerra, a religião e a existência de mundos. A música centraliza a nova forma, já que o enredo é interrompido quando a lembrança de Shelley ou de Mozart suspende a descrição imagética e a transforma em som. Ao lado da reminiscência letrada, a natureza também compõe a cadência com a "música das árvores". Assim, o ritmo é o primeiro elemento a produzir esse

[3] "Levanto a minha taça, oferecendo-a à lua: / com ela e a minha sombra, já somos três pessoas", Li Po, 1996, p. 36.

descolamento: retira a narradora da objetiva caracterização da cena e a desloca para outras considerações. Baseado nesse prisma, "O 'anti-Moisés'" sinaliza quatro aspectos que se mantêm interligados à varanda: a solidão, o luar, a música e a distância – elementos que evidenciam a cena despovoada e tranquila, em oposição à varanda que se projeta em um ambiente tumultuado. Tais aspectos promovem uma atmosfera que permite à narradora desprender-se, ainda que brevemente, deste mundo. Isenta, ela redimensiona a realidade ao seu redor. Todavia, essa disposição alheia é conjugada com uma atenção ao mundo, pois a mesma varanda que permite eximir-se lhe possibilita comunicar-se com a pescaria. Assim, o espaço assegura uma contemplação de longe: sem participar diretamente da pescaria, ela visualiza a cena como uma espectadora — fato que confere especificidade no modo de comunicação aqui destacado. O caráter de espectador é ainda vinculado aos jornais e aos telegramas:

> Tinham chegado os jornais, e todos fizeram previsões sobre a guerra, citando o Apocalipse e Nostradamus. E, como a sombra das árvores era perfeita, acabaram deitados na relva, com a cabeça sobre os telegramas de Moscou e da África do Norte. Havia flores e borboletas, mas, entre a fumaça dos cigarros, falava-se de canhões e de sangue. As senhoras, de olhos cerrados, disseram coisas ternas sobre enfermeiras e hospitais. E eu pensava nos bombardeios, nos navios virando fumaça, e no peixinho do tanque que, de uma hora para a outra, podia ter de ser levado para a frigideira... (MEIRELES, "O 'anti-Moisés'", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

É expressivo que, ao longo da crônica, seja construída uma relação opositiva entre a narradora e os "outros". O aspecto distante não se refere apenas à longitude espacial da pesca, mas à distância metafórica entre as perspectivas do "eu" quando cotejadas com as perspectivas das senhoras e dos amigos. A construção reitera a solidão e o arranjo desobrigado da narradora. Além disso, assim como a varanda possibilita acompanhar a pescaria de longe, os jornais e os telegramas viabilizam notícias da guerra e dos conflitos também com afastamento. O aspecto apartado é intensificado a partir do contraste entre o local sereno ("flores e borboletas", "coisas ternas"), quase bucólico ("a sombra das árvores"), e o turbulento cenário de guerra ("canhões e sangue" e "enfermeiras e hospitais"). Essa contraposição é motivo de outro poema de *Mar absoluto*, "Jornal, longe":

> Caem as folhas secas sobre os longos relatos de guerra:
> e o sol empalidece suas letras infinitas.
>
> Que faremos destes jornais, longe do mundo e dos homens?
> Este recado de loucura perde o sentido entre a terra e o céu.
>
> De dia, lemos na flor que nasce e na abelha que voa;
> de noite, nas grandes estrelas, e no aroma do campo serenado.
> (v. 3-8, MEIRELES 2015, p. 171)

Os dísticos acentuam a composição dual do poema: "uma espécie de aldeia, campestre e pura" (MOURA, 2016, p. 271) e o violento mundo dos homens e dos

jornais. Nos dois textos, a natureza desponta como um refúgio e permite aos sujeitos isolarem-se, ainda que parcialmente, do "recado de loucura". O uso, novamente, de uma disposição apartada sugere que, literal ou figuradamente, esse sujeito está habitualmente "longe". O contraste entre a participação ou a simples observação nos remete à teoria do espectador, elaborada por Hans Blumenberg, quando, principalmente em seu *O naufrágio com espectador*, demonstra a reiterada posição dos sujeitos à beira-mar para assistirem, seguros, ao tumulto marítimo. A mobilização desse conceito é produtiva em cotejo com os textos de Cecília Meireles, pois a varanda — assim como a orla marítima — oferece essa contemplação não participante: o sujeito visualiza a pescaria e a guerra sem se envolver diretamente. A condição de espectador permite conectar duas atmosferas: embora esteja fisicamente em um plano, observa outro. Esse interlúdio é apresentado em um poema central de *Mar absoluto e outros poemas* intitulado "Beira-mar":

> Sou moradora das areias,
> de altas espumas: os navios
> passam pelas minhas janelas (v. 1-3, MEIRELES, 2015, p. 68)

Assim como a varanda, as areias e as janelas centralizam essa posição de mera espectadora: de um local estático e resguardado, assiste às cenas movimentes e, muitas vezes, atribuladas. Beira-mar e mar transformam-se em contrapontos, a partir do par segurança e instabilidade.

Nesse sentido, é significativo que Davi Arrigucci mobilize o debate da divergência entre a margem e as águas na definição do instável gênero crônica:

> Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado a pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo. (ARRIGUCCI, 1987, p. 55)

Naufrágio e terra firme são operados para caracterizar a indefinição inerente à crônica: não oferece, em sua forma, estabilidade aos escritores. Embora Arrigucci estivesse analisando a obra de Rubem Braga, o diagnóstico certeiro sobre a imprecisão do gênero poderia também ser dito sobre as crônicas de Cecília Meireles: sem soçobrar, durante as quase cinco décadas de dedicação ao gênero e à imprensa, desloca-se entre vários artifícios e composições. Esse movimento produz textos com inflexões distintas e que escapam a qualquer definição estreita e dogmática. Contudo, no recorte aqui proposto, é nítida a conjugação do correr dos dias e a e a sensação "lírica" de "alçar voo".

Em "O 'anti-Moisés'", a iconografia da fumaça é que permite extrapolar a pescaria e aproximar as duas tragédias distantes: os bombardeios no *front* e o peixe

que poderia ir, a qualquer momento, para a frigideira. É sugestivo que esses dois mundos permaneçam interligados através de elementos comuns a eles: jornais e fumaça. Por meio desse mesmo procedimento, a lua permite unificar mundos, em "Joguinho na varanda", também de *Mar absoluto e outros poemas*:

> O meu parceiro joga com as bolas encarnadas:
> "Se eu não ganhar desta vez, não dormirei a noite inteira.
> O inimigo está avançando. Mas eu tenho um plano estratégico.
> Estou imobilizado? Parece que caí num bolsão.
> Que fazer? Andar para trás. Depois, darei um grande salto.
> Conquistei uma posição. Isso agora é uma cabeça de ponte..."
>
> E a lua, que sobrevoa terras e mares incendiados,
> assiste ao jogo inocente, num quadrado de papelão.
>
> Ilumina as bolas vermelhas, verdes, amarelas e pretas
> com a mesma luz que envolveu os feridos longe, de bruços,
> e os mortos solitários que o sol amanhecente encontra.
> (MEIRELES, 2015, p. 166)

Nesse poema, a lua é que permite conectar as duas cenas aparentemente dissociadas. Também, enquanto espectadora, a lua assiste, indiferente, tanto ao jogo inocente quanto ao conflito armado. Enquanto, na primeira estrofe, o poema apresenta um jogo infantil que simula a linguagem estratégica e combativa da guerra, na segunda e terceira o conflito efetivo desponta. É fundamental que o joguinho aconteça na varanda, pois ela propicia maior contato com a lua e é também o espaço da casa mais próximo do âmbito público. Além da lua que sobrevoa as duas cenas, a varanda permite o vínculo entre os dois acontecimentos: ao projetar-se para o exterior, vincula a brincadeira inocente em casa ao âmbito público da guerra. Nesse sentido, é central que as crianças olhem apenas para o tabuleiro e, assim, metaforicamente, mirem o conflito que ocorre no espaço público. Além disso, "Joguinho na varanda" soa como um desenvolvimento do poema "Descrição", de *Vaga música*, no qual é "da varanda do colégio" (MEIRELES, 2017, p. 267) que os meninos observam também a um quadro externo colapsado. Esse reaproveitamento de motivos destaca a obstinação de algumas paisagens que se repetem na obra Cecília Meireles e sinalizam um aproveitamento comum de temas em verso e em prosa. Assim, é como se existisse uma dedicação, quase devota, a certos motivos — e a cena de indivíduos na varanda a espreitar o espaço externo é, definitivamente, um deles.

O poema subsequente a "Joguinho na varanda", "O aquário", também faz lembrar a crônica "O 'anti-Moisés'". Ambos os poemas haviam sido publicados no mesmo periódico *A Manhã*, no mesmo ano, em 1943:

> Todos os dias pergunto às plantas,
> pergunto aos peixes do aquário
> a razão de sua existência
> ali no meio da sala.
>
> Inclino à beira do vidro

> minhas perguntas sem palavras. (v. 41-46, MEIRELES, 2015, p. 168)

Assim como na crônica, os peixes também se encontram fora do seu reino. No poema, vivem, melancolicamente, "movendo a mandíbula triste" (v. 20) no aquário, essa diminuta duplicata das águas disposta no âmbito privado da casa. O sujeito poético comunica-se com eles através de um espaço fronteiriço, ao curvar-se "à beira do vidro". O confronto entre o habitat natural e um ambiente estrangeiro é partícipe do embate entre "mundos", também aludido ao final da crônica "O 'anti-Moisés'", quando o peixe, que iria para a frigideira, é "salvo":

> Abaixou-se à margem d'água. Mergulhou a mão que segurava o peixinho. A criatura prateada sentiu logo a correnteza, o ambiente próprio, o lugar da vida. Moveu as nadadeiras com outro frêmito, pareceu mais rósea, mais verde, mais azul. "Olhe bem", disse-me o pescador. As cores deslizaram-se da mão para a água e sumiram-se, como um líquido noutro. "Boa viagem!", gritou-lhe o amigo de Jeová. Mas só se via a água trêmula. O "anti-Moisés" já devia estar longe, restituído ao seu reino... salvo da terra... E nós regressamos devagar para o nosso mundo, este negro mundo dos homens, com um princípio de filosofia... (MEIRELES, "O 'anti-Moisés'", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

Novamente, a narradora posta-se, apenas, "à margem d'água". Nessa crônica, esse parágrafo transcrito traz a primeira alusão a um "nós" que se refere à categoria humana, elidindo a oposição entre a narradora e os outros. A despeito das diferenças, todos habitam "este negro mundo dos homens". Tanto o possessivo ("nosso") quanto o dêitico ("este") reforçam de modo lamentoso o pertencimento da narradora à terra. Diferente do peixe que retorna ao rio, "salvo", ela permanece, ainda que com certa distância, neste plano — elaboração que estabelece terra e água enquanto reinos distintos. Tal descrição no fim de "O 'anti-Moisés'" lembra o já referido poema "Natureza morta", de *Mar absoluto e outros poemas*, também publicado anteriormente no jornal *A Manhã*, em abril de 1945:

> Tinha uma carne de malmequeres, fina e translúcida,
> com tênues veios de ametista, como o desenho sutil dos rios.
> E ainda ficava mais branco, naquela varanda cheia de luar.
>
> Os outros peixes nadavam gloriosos por dentro das ondas,
> subiam, baixavam, corriam, brilhavam trêmulos de lua,
> sem saberem daquele não pertencia mais ao mar.
>
> Deitado de perfil, em crespos verdes, sossegados,
> ia sendo servido, entre vinhos claros de altos copos,
> envoltos numa gelada penugem de ar.
>
> Seu olho de pérola baça, olho de gesso, consentia
> que lhe fossem levando, pouco a pouco, todo o corpo...
> E à luz do céu findava, e ao murmúrio do mar. (MEIRELES, 2015, p. 129)

O título joga com a tradição de representação pictórica de seres e objetos inanimados. A perspectiva é especificada ao evocar um peixe, fora de seu reino, morto na mesa de um jantar[4]. O poema é composto por quatro tercetos (assim como "Distância") e concede centralidade para a "varanda cheia de luar" — espaço de onde se observa, preliminarmente, o peixe. Toda a descrição da primeira estrofe é análoga à crônica "O 'anti-Moisés'": a atmosfera quase celestial e etérea, o animal, a transparência da cena e a lua. O quadro é alterado a partir da terceira estrofe quando o foco muda para o espaço interno. Assim, a varanda realiza o intermédio entre o ambiente marítimo (localização natural do animal) e a mesa de jantar (localização artificial e trágica) e entre o céu (o luar) e o mar (o peixe). A segunda estrofe apresenta o desconhecimento dos outros peixes, fato que pode ser lido como desprezo, principalmente quando cotejado com a indiferença com que comem ("pouco a pouco") o peixe. Novamente, ao evidenciar a cena e sinalizar o desprezo alheio, acentua a diferença entre o "eu" e os outros.

A partir desses elementos, é sugestivo o confronto da abordagem da varanda com a obra de Virginia Woolf, escritora cara à Cecília Meireles. Em *As ondas* — obra que ganhou tradução no Brasil em 1946, um ano antes da publicação da tradução de *Orlando* realizada por Cecília — a varanda é também elemento central na contemplação beira-mar:

> Agora como se tivesse um objetivo em mente, atravessarei a sala, em direção à sacada coberta por um toldo. Vejo o céu, suavemente esplumado pelo repentino esplendor da lua. Vejo também as grades da praça e duas pessoas sem rosto, inclinando-se como estátuas contra o céu (...). Como uma tira de algas sou atirada longe toda vez que a porta se abre. Sou espuma que varre e cobre de branco os mais remotos recantos das rochas; sou também uma moça, aqui nesta sala. (WOOLF, 2021, p. 82-83)

Concomitantemente, a narradora vislumbra céu e praça, elementos quase antagônicos se elencarmos as simbologias, respectivamente, etérea e social. A descrição de Woolf mescla as duas acomodações também à narradora: é metafisicamente "espuma" e corporeamente "moça". Na ocasião da escrita do livro, Woolf ficara um tempo na antiga estadia de P. B. Shelley[5] e destacara, diversas vezes, a varanda: "aqui estou sentada, por uma janela aberta, por uma varanda, pela baía em que Shelley afogou-se (...). De fato, eu poderia descrever, mas como descrever as colinas, o alto rosa amarelo branco casas, e em fato, não ficção, um mar roxo, não rolando em ondas, como eu fiz o meu mar..."[6]. Ao destacar estar na mesma varanda que Shelley, contudo sem aventurar-se fatidicamente pelas águas,

[4] A abordagem remete a um vasto conjunto de pinturas, mas, especificamente, é produtiva se cotejada ao quadro *Peixes e garrafas*, de Pablo Picasso e *Natureza morta com peixes vermelhos,* de Henri Matisse.

[5] Sobre o vínculo entre a obra dos dois escritores, com destaque para a varanda, ver "Shelley, Woolf and *The waves*: A balcony of One's Own", James Holt Mcgravan Jr.

[6] Tradução nossa. No original: "Here am I sitting, by an open window, by a balcony, by the bay in which Shelley was drowned (...) indeed I might describe, but how describe the hills, the tall pink yellow white houses, and the in fact, not fiction, purple brown sea, not rolling in waves as I made my sea".

Woolf acentua a posição fixa de espectadora com que perscrutou "seu" mar – ambiente central não só em *As ondas*, mas também em *Ao farol*. A oposição entre fato e ficção é também produtiva se mobilizada na leitura da obra de Cecília Meireles que, assim como assinalou Woolf, resiste à referenciação direta e, portanto, metamorfoseia ficcionalmente as cenas. Nesse sentido, é fecunda a análise da obra de Virginia Woolf realizada por Erich Auerbach, ao salientar a centralidade do recurso (para ele, moderno por excelência) de esfacelamento da realidade objetiva: "todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador" (AUERBACH, 2013, p. 487). Na obra de Cecília Meireles, é também a partir desse "reflexo" e do "desencadeado" que se dá a construção do mar presente no primeiro poema, homônimo, de *Mar absoluto e outros poemas*:

> Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
> mas outro, que se parece com ele
> como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
> E entre água e estrela estudo a solidão. (v. 83-86, MEIRELES, 2015, p. 25)

O meio termo demarca a hesitação "entre" mar (água) e céu (estrela). A janela, limítrofe, tal qual a varanda, permite o vínculo entre o interior e o exterior. É de dentro da casa, através das translúcidas "vidraças", que desponta esse "outro" mar pessoalíssimo e distinto do mar empírico. Bem como sinaliza a constatação de Woolf, em *Mar absoluto e outros poemas*, é também a partir da varanda imóvel e segura que o sujeito poético fez "seu mar". Tal disposição impele, sincronicamente, uma observação singular de mundos (como modo de comunicar-se com eles) e um solilóquio solitário (como modo de afastar-se).

ao longe, na varanda

Além de *Mar absoluto e outros poemas*, a varanda é também figura central no *Romanceiro da Inconfidência*. Nessa obra, o espaço é atrelado a múltiplos personagens e múltiplas significações. Antes de nos determos em trechos específicos, cabe destacar o jogo existente em todo o livro entre o espaço privado e a via pública, a fim de enfatizar, concomitantemente, o clima de segredo e de privacidade dos bastidores do evento e a sua notoriedade manifesta. Embora a trama da Inconfidência ocorresse mesmo como um burburinho, sua realização se daria de forma pública. A partir dessa perspectiva, existe uma exposição da interlocução entre os personagens e destes junto aos espaços e aos objetos personificados. Esses dois aspectos serão indispensáveis na apresentação da varanda na obra. No "Romance IV ou da donzela assassinada" o espaço possui modulação próxima à já apresentada:

> Sacudia o meu lencinho
> para estendê-lo a secar. (...)
> tendo ao longe, na varanda,
> um rosto para mirar! (...)

Se voasse o meu lencinho,
grosso de sonho e de sal,
e pousasse na varanda,
e começasse a contar
que morri por culpa do ouro (...)

e procuro o meu lencinho,
que não sei por onde está,
e relembro uma varanda
que havia neste lugar... (...) (MEIRELES, 1989, p. 50-52)

Além da perspectiva de "longe", a varanda é o cômodo propício para a cena do imbróglio: ao estender o lenço, pensaram, à distância, que a donzela estava acenando. Tal duplicidade só poderia ser apresentada em um espaço que se comunicasse com a via pública, para que, dubiamente, pensassem estar, de sua casa, gesticulando para outrem. Ainda, nesse romance, é significativo que o lencinho (como outros objetos no *Romanceiro*) apareça personificado: munido de voz, ele, hipoteticamente, poderia ter participado da interlocução. Assim como em "Distância", o romance também possui uma sensação de infamiliaridade. A sombra da donzela, ao retornar à cena, encontra o ambiente modificado: é o mesmo espaço de outrora, porém arquitetonicamente alterado, já sem a casa e, consequentemente, sem a varanda — "Se o vento dá no Tejuco, / leva coluna e varanda" (MEIRELES, 1989, p. 88). O lugar é reconhecível, porém estranho. O enfoque é importante pois sinaliza o espaço no espectro temporal, isto é, como a passagem do tempo afeta, até mesmo, a existência das varandas.

Nesse livro, além da distância e da abertura para a via pública, a varanda enquanto espaço de contemplação celeste merece destaque. No "Romance XXV ou do aviso anônimo":

Mas os meninos risonhos
pelas varandas estão
- quase órfãos! - mirando as nuvens, (MEIRELES, 1989, p. 111)

Na última estrofe do romance, ingênuas, as crianças continuam a mirar candidamente as nuvens, sem saber que a chegada de uma carta havia perturbado a vila. Tal divergência é indicada pela adversativa "mas" e pelo terrível prenúncio da expressão "quase órfãos". Nessa estrofe, a varanda cumpre papel contemplativo: permite, de dentro da casa, observar as "nuvens". A especificação etária merece comentário, pois, assim como em "Descrição" e "Joguinho na varanda", são apenas "meninos" que se postam inocentemente nesses espaços. No texto "Mais poesia", publicado no mesmo ano de *Vaga música*, a narradora assinala, melancolicamente, como a varanda é o único (e parco) contato das crianças com o mundo exterior, uma espécie de redução dos quase extemporâneos quintais: "as crianças penduram a cabeça melancólica na beirada da varandinha retangular dos altos edifícios – quando há varanda..." (MEIRELES, "Mais poesia", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942). A partir dessa crônica, a varanda assumiria caráter lúdico para as crianças e propiciaria contato com o mundo — principalmente, natural — para além dos redutos de suas casas.

Além disso, no *Romanceiro*, a varanda exprime outras duas semânticas. A primeira é o caráter de privilégio e de distinção socioeconômica. No âmbito arquitetônico, a varanda é um compartimento que indica poder aquisitivo, restringindo-se, no contexto, também aos espaços mais altos da cidade. É por esse motivo que, observador incólume, D. Pedro vê a devastação da vila, no "Romance V ou da destruição do ouro podre":

> O Conde jurou no Carmo
> não fazer mal a ninguém.
> (Vede agora pelo morro
> que palavra o Conde tem!
> Casas, muros, gente aflita
> no fogo rolando vêm!)
>
> D. Pedro, de uma varanda,
> viu desfazer-se o arraial.
> Grande vilania, Conde,
> cometes, para teu mal.
> Mas o que aguenta as coroas
> é sempre a espada brutal. (MEIRELES, 1989, p. 53)

Esse romance, assim como os anteriormente citados, ainda demonstra a importância das alusões geográficas na obra: o espaço da vila mimetiza o enredo turvo e destrutivo ali desenrolado. A varanda concede proteção e imunidade ao monarca, que, na varanda e no alto do morro, permanece ileso perante a aniquilação do arraial. Nesse sentido, é significativo o uso do verbo ver: na primeira estrofe parece aludir ao leitor e na segunda a D. Pedro, ambos apenas espectadores dessa cena. A escolha do verbo (típico do mero assistir) aciona essa mirada distinta de uma participação direta. A evocação do leitor mobiliza a observação distante, mas que o convida a integrar, de certo modo, o enredo ali encenado. É como se o sujeito poético, também distante, acionasse o leitor a participar como ele, de longe. No primeiro "Cenário" essa disposição é esboçada:

> O passado não abre a sua porta
> e não pode entender a nossa pena.
> Mas, nos campos sem fim que o sonho corta,
>
> vejo uma forma no ar subir serena:
> vaga forma, do tempo desprendida. (MEIRELES, 1989, p. 42)

O leitor é convidado a "ver" a forma tal qual ela se apresenta posteriormente, resultante "do tempo desprendida". Assim, sem estarmos diretamente envolvidos, vemos (nós e o sujeito poético) a construção desses "polos inexoráveis/ de ruína e de exaltação". O jogo dialético é demonstrado na própria varanda: é o espaço de onde se vê, ruinosamente, "desfazer-se o arraial" e também se pode, positivamente, "mira[r] as nuvens".

No "Romance XIV ou da Chica da Silva" a disposição privilegiada é semelhante ao já citado "Romance V ou da destruição do ouro podre":

> Que andor se atavia

naquela varanda?
É a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda! (...)

Contemplai, branquinhas,
na sua varanda,
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda! (MEIRELES, 1989, p. 77)

A varanda coincide com a circunstância de poder da "Chica-que-manda!". A construção desse romance vale-se desse espaço como uma distinção simbólica, também manifesta na evidente visibilidade que a varanda propicia à figura de Chica da Silva. Além disso, o jogo entre a exibição na via pública e o recôndito privado é também traçado:

Os homens, à luz do dia,
olham bem, mas não veem muito
dentro de quatro paredes,
as mulheres sabem tudo. (MEIRELES, 1989, p. 81-82)

A diferença entre a cena "à luz do dia" e "dentro de quatro paredes" integra a posição fronteiriça da varanda, que não só é vista pelos dois espaços, mas também permite vê-los. A estrofe destaca a manobra dúplice dos personagens componentes desse enredo, e também da estratégia narrativa operada entre o abundante segredo e o diminuto esclarecimento. A segunda semântica presente no *Romanceiro da Inconfidência* é exatamente o aspecto de murmúrio, de segredo e de delação dos bastidores do evento: da varanda trama-se ou narra-se algo, mas que deve permanecer oculto aos transeuntes da via pública. Desse modo, não é acaso sua aparição na "Fala aos pusilânimes":

Se vós não fôsseis os pusilânimes,
confessaríeis essas palavras
murmuradas pelas varandas,
quando a bruma embaciava os montes
e o gado, de bruços, fitava
a tarde envolta em surdos ecos.
Essas palavras de esperança
que a mesa e a cadeira ouviram,
repetidas na ceia rústica,
misturadas à móvel chama
das candeias que suspendíeis,
desejando uma luz mais vasta. (MEIRELES, 1989, p. 167-168)

Os pusilânimes que, anonimamente, acusaram os inconfidentes, conspiraram tal traição nas varandas, relativamente às claras, envoltos pela "bruma". Embora visíveis, a circunstância do cochicho impedia a compreensão completa do que estava ocorrendo — acentuada, nessa estrofe, pelos "surdos ecos": para os outros, as palavras eram inaudíveis. Após as alusões externas às varandas e ao gado, a estrofe refere-se apenas ao ambiente doméstico, indicando a trama íntima e sigilosa — apenas "a mesa e a cadeira ouviram". O sujeito do enunciado, ao

utilizar os verbos no futuro do pretérito, escancara seu espanto com a ação e ainda sugere uma outra hipótese, caso não fossem os delatores. Nesse sentido, a expressão "luz mais vasta" não deixa de aludir, metaforicamente, à expansão da cena e à semântica de conhecimento e de clareza (somente hipotética, nesse caso). A especificidade da varanda nessa interlocução é também abordada por Cecília Meireles em uma carta a Armando Cortês-Rodrigues, na qual discorria sobre a construção do que viria a ser o *Romanceiro da Inconfidência*: "e que ali, ali naquela janela, naquela varanda, se conversaram aquelas conversas, se leram aqueles versos, se sonharam aquelas coisas..." (MEIRELES, 1998, p.59). O trecho destaca a importância do espaço na elaboração dos enredos constitutivos do *Romanceiro*. Tanto a varanda quanto a janela indicam a circunstância limítrofe entre casa e rua, dado que permite uma comunicação, embora não absoluta, entre os dois espaços. Assim, a varanda cifra a interlocução ao expor visualmente as cenas, mas impedir seu contato sonoro.

das minhas altas varandas

Em cotejo com a ruína do espaço no *Romanceiro da Inconfidência*, pouco menos de um mês antes da carta a Cortês-Rodrigues, o aspecto altaneiro, distante e confidencial é também desenvolvido na crônica "A casa":

> Das minhas altas varandas a avistava. E se a notei, foi só por sua solidão, esse uniforme pelo qual – objetos, animais, pessoas – fazemos o nosso reconhecimento. Pensei que seria meu destino amá-la. E sobre ela pensei algumas vezes, deslizando como pequena mosca pelas suas vidraças insondáveis, aventurando-me como os esbeltos gatos pelos ângulos do seu telhado, farejando o desenho secular e pueril das suas cornijas. Certamente, se eu pudesse, daria volta à chave, entraria pela sombra das suas salas, deixar-me-ia envolver por essa atmosfera de onda e nuvem que possuem as casas fechadas longamente, - e diria o meu nome às suas musicais paredes (...). Pensei que das minhas altas varandas se inclinava um coração de amor para a casa solitária, e deixei-me ir vivendo essa nova ternura; com suas ausências, seu natural impedimento de distância, e a impossível comunicação. Mas afinal aprendemos tanto com os homens a lição da renúncia que amar uma casa fechada é pequeno exercício; e uma casa vazia contém mais sonho e mais resposta que a maioria das pessoas. (MEIRELES, "A casa", *A Manhã*, "Letras e artes", Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

Contrariamente à ruína do tempo na obra de 1953, a crônica "A casa" destaca os escombros das reformas urbanas e da modernização arquitetônica. A narradora só visualiza a cena pois dispõe da elevação da varanda. A partir desse recorte, o processo material e comezinho da demolição transfigura-se em uma "prova de amor". A configuração lembra o típico quadro recôndito de declaração amorosa centralizado na varanda, de modo paradigmático, desde, ao menos, *Romeu*

e Julieta, de Shakespeare[7]. A solidão é destaque e induz reconhecimento e comunicação entre a narradora (novamente apenas uma espectadora) e a casa abandonada — envolta, não porventura, em "onda e nuvem". A ausência, a distância e a impossível comunicação destacam que, apesar dos empecilhos, ela segue, devota e destinadamente, a amar a casa. A construção inicial do texto ("das minhas altas varandas") faz lembrar o *Romanceiro Gitano*, de Federico García Lorca:

> Deixai-me subir ao menos
> até as altas varandas,
> Deixai-me subir! deixai-me
> até as verdes varandas.
> Os corrimões da lua
> por onde retumba a água. (LORCA, 1985, p. 25)

A estrofe apresenta exatamente o privilégio das alturas: o pedido para "subir" é consequência das possibilidades singulares de contemplação proporcionadas pelas "altas varandas". Além disso, a lua é par da água: repete, imagética e sonoramente ("retumba"), as águas. Embora não pareça ser a perspectiva desse poema, tal escalada evoca ainda uma elevação cristã, tradição para a qual, aliás, os alpendres e púlpitos nas igrejas representam uma primeira elevação da terra. Em contraste com o poema de Lorca e com a evocação desse ideal cristão, ao invés de direcionar-se aos "corrimões da lua", a crônica de Cecília Meireles usufrui da altura para dirigir-se a elementos banais no chão.

Na crônica "A casa", a varanda permite ver não só o interior da habitação, mas a via pública:

> E das minhas altas varandas vi toda a sua anatomia, suas divisões, suas passagens, suas claridades, seus descalabros, a mancha dos quadros no papel das paredes, as pias, os lavatórios, os ladrilhos amarelos e azuis, o chão com a sua geometria, o lugar de comer, o lugar de dormir, e esse espaço geral de sofrer, que as casa piedosamente cercam com seus sucessivos regaços. Quem transitava pelas ruas não sabia do acontecimento. A casa era a mesma com as janelas firmes na fachada, e seu jeito de senhora antiga muito bem sentada em vestido de franjas, com leque de plumas formando oásis nesse deserto que o tempo vai cavando por dentro das fotografias (...). Durante esse tempo, a casa me contava não apenas o que se passara dentro dela, mas o que ela mesma era: o que havia no interior dos seus muros, de que modo se sustentavam suas divisões, por onde entravam e saiam os segredos da sua estrutura. Contava-o com tanta simplicidade, que aquilo só podia ser a sua linguagem de amor – a sua revelação. E a fachada deixava passar aquela confidência para as alturas, para as minhas varandas. Lá embaixo, os transeuntes se moviam absolutamente cegos, com esses passos tontos que os homens têm, vistos de longe. (MEIRELES, "A casa", *A Manhã*, "Letras e artes", Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

[7] Ver, principalmente, Ato II, Cena II, SHAKESPEARE, 2016, p. 96-102.

Os restos da casa fornecem apenas indícios de sua antiga existência. Todavia, é a partir desses destroços e das sombras que a narradora reconstrói os enredos e "os segredos da sua estrutura". Assim, nem a passagem do tempo e nem o ímpeto de renovação arquitetônica são impeditivos no relacionamento com os escombros da casa. As "altas varandas" disponibilizam um ângulo privilegiado, pois o "despojamento" da casa é um espetáculo restrito — o que permite o diálogo entre duas privacidades. O processo torna-se uma confidência, fato que intensifica o caráter afetuoso e de intimidade concedido à frívola demolição. Desse modo, é sugestivo que a cena contemplada seja percebida tão somente pela narradora: por conta dos muros e do frontispício que permanece intacto, a demolição é obliterada ao rés-do-chão. Tal elucidação tem caráter literal, mas, se lida sob signo metafórico, expõe a capacidade da narradora em observar enquanto os outros permanecem "cegos" diante do quadro. Assim, a recorrente disposição devota, de "tenho amado casas" (MEIRELES, "Casas...", *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950), permitiria diferenciar esse sujeito dos outros, que se movem indiferentes. A varanda ganharia especificação nessa devoção: "tenho amado suas varandas, com pavões, batéis e barcarolas..." (MEIRELES, "Casas...", *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950). Na atenção à casa, a varanda é central por ser a parte mais visível aos olhos dos transeuntes. Essa conexão é demonstrada em uma crônica de viagem à Índia, quando a escritora destaca as primeiras palavras que desejou aprender no idioma, ambas em alusão ao pórtico da casa: "varanda e chaves" (MEIRELES, "O deslumbrante cenário", *Diário de Notícias*, "Letras e artes", Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1953).

Nesse sentido, é sugestivo o cotejo entre a posição altaneira da varanda e uma recorrente definição da crônica como um gênero banal e prosaico. Antonio Candido realiza justamente essa diferenciação na definição do gênero: "a sua perspectiva [da crônica] não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão" (CANDIDO, 1992, p. 14). Tal definição é desmontada nessas crônicas de Cecília Meireles, que invertem o jogo e apresentam uma perspectiva das alturas. Contudo, nesses textos, não é mais a magnanimidade natural da montanha, mas de um constructo artificial, o que insere as crônicas em uma perspectiva quase cosmopolita. Além disso, a varanda não é uma elevação que enseja o puro isolamento do "alto da montanha", proporciona, ao contrário, proximidade e interlocução. A arquitetura do cômodo corrobora essa disposição: é um elemento conector da casa, opera justamente na comunicação entre os dois âmbitos.

A crônica "A casa" interliga-se a outros textos de Cecília Meireles nos quais as reformas urbanas são motivo de desconsolo pois, em vez de os planos urbanos promoverem a coexistência dos imóveis, eles destroem as casas antigas para ceder espaço às construções mais novas — é um processo ruinoso fabricado, distinto do apresentado no *Romanceiro*. Na contramão dessa tendência renovadora, há uma defesa das casas antigas e uma devoção a elas — a despeito do descaso e do abandono geral. Por fim, ainda em relação à modernização das cidades, merece ênfase, em contraste com outros escritores modernos, a quase ausência dos arranha-céus que, quando pouco aludidos, são por um viés negativo: atrapalham a

observação da paisagem[8]. Em contraponto, a varanda permite uma intensificação do olhar, em oposição à obliteração ocasionada pelos arranha-céus. O destaque para o espaço pode também ser lido por meio da presença dessa forma arquitetônica antiga, como uma herança ibérica, que se acomodou na arquitetura dos trópicos. O tema mereceu comentários de viajantes pelo Brasil, que sinalizaram a massiva presença da varanda (e, no recorte aqui proposto, suas sinonímias) e sua função de sombra e alívio do calor: nesse cômodo, "abrigado dos raios do sol, o brasileiro se abandona" (DEBRET, 1940, p. 142), ou em *Tristes Trópicos*, Lévi Strauss. Devido à enganadora, porém recorrente, correspondência entre espaço e disposição, Gilberto Freyre já interpretava a varanda como uma dependência aclimatada ao Brasil e, por isso, já muito "nossa": o "alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais — não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico" (FREYRE, 2006, p. 35). Nessa toada, a varanda apareceria como metáfora para a linguagem, em um poema de João Cabral de Melo Neto dedicado ao ensaísta: "esse à vontade que é o da rede, / dos alpendres" (MELO NETO, 2020, p. 467).

Por fim, merece realce a posição fixa da varanda que impulsiona de dentro de casa, uma observação da cidade, ao contrário do movimento andarilho. Circunstância semelhante é descrita por Mário de Andrade, ao elucubrar a aparição do título do livro *Paulicéia desvairada*:

> Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, "Paulicéia Desvairada". O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. (ANDRADE, 1942, p. 21)

O "estouro" é produto da ida "à sacada". É a amplitude da cena propiciada pela varanda na rua Lopes Chaves que impele a inspiração. Apesar da indistinção noturna ("olhando sem ver"), o sujeito percebe os "ruídos, luzes, falas abertas". Nesse caso, a cidade e a vida prosaica são os motivos da atração do olhar. O espaço é também aludido em um poema central da obra de Carlos Drummond de Andrade:

> Chego à sacada e vejo a minha serra,
> a serra de meu pai e meu avô,
> de todos os Andrades que passaram
> e passarão, a serra que não passa. (ANDRADE, 2017, p. 61)

No espaço fronteiriço, o mundo privado (casa) e público (montanha) se acoplam. Nesses dois excertos, é possível observar certa convergência para o cômodo precisamente pela possibilidade de vislumbre do mundo público. Na obra de Cecília Meireles, retida e fixamente, o sujeito poético se posta na varanda e oscila

[8] Ver, em especial, os poemas "Infância" e "Pomba em Broadway", e as crônicas "Casas...", "Cidade louca", "Confidência", "Portinari, o lavrador" e "Uma casa morre".

entre duas disposições: abstrai-se desse mundo e, ao mesmo tempo, comunica-se intensamente com ele. A vista livre e desimpedida da varanda permite alhear-se do mundo terreno ao aproximar-se do âmbito celeste, e unir-se ao terreno ao pender o olhar para baixo. Os textos aqui recortados acentuam a insistência visual que percorreu os textos analisados: os verbos "ver", "observar", "mirar" e "assistir", junto à mobilização imagética, são centrais para os poemas "Distância" e "Joguinho na varanda", e para as crônicas "O 'anti-Moisés'" e "A casa". A partir da varanda, a posição de espectadora permite "acompanha[r] de longe" e "sobrevoa[r] terras e mares", contemplando, simultaneamente, elementos etéreos e prosaicos.

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo*: Esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante, 1942.

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In*: ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51-66.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Carlos Drummond de Andrade (Org.). São Paulo: Global, 2015.

BLUMENBERG, Hans. *La inquietud que atravessa el río*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "Lirismo puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Li Po, Tu Fu. *Poemas chineses*; tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LORCA, Federico García. *Romancero gitano e outros poemas*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MCGRAVAN JR., James Holt. "Shelley, Virginia Woolf, and the Waves: A Balcony of One's Own", *South Atlantic Review*, Vol. 48, No. 4 (nov., 1983), pp. 58-73.

MEIRELES, Cecília. "A casa", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.

MEIRELES, Cecília. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Organização de Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

MEIRELES, Cecília. “Ainda a propósito de ‘Play Grounds’”, *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1936.

MEIRELES, Cecília. “Casas...”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950.

MEIRELES, Cecília. “Debaixo da noite e diante do mar”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1929.

MEIRELES, Cecília. “O ‘anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1943.

MEIRELES, Cecília. “O deslumbrante cenário”, *Diário de Notícias*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1953.

MEIRELES, Cecília. “Mais poesia”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*; apresentação João Adolfo Hansen. São Paulo: Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, 1929.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MEIRELES, Cecília. “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, 21 de fevereiro de 1943.

MEIRELES, Cecília. *Retrato natural*. Global: São Paulo, 2014.

MEIRELES, Cecília. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.

SERPA, Alberto de. *Poesia*; com ilustrações de Paulo Ferreira. Lisboa: Inquérito, 1944.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2016.

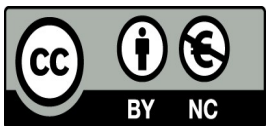
WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica 2021.

Drummond, leitor de Cecília
Drummond as a Reader of Cecília
Autoria: Sara Begname
ORCiD: https:// https://orcid.org/0000-0003-3057-696X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2585944104791092
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.199530
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199530
Recebido em: 22/05/2022. Aprovado em: 28/06/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
BEGNAME, Sara. Drummond, leitor de Cecília. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 103-125, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.199530. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199530.

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.

drummond, leitor de cecília[1]

Drummond as a Reader of Cecília

Sara Begname[2]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.199530

[1] Este artigo foi organizado com base na comunicação "Drummond, leitor de Cecília", apresentada no Colóquio Internacional Cecília Meireles 120 Anos, em outubro de 2021, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

[2] Sara Meynard Begname é mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: sarameynard@gmail.com. ORCiD: https:// https://orcid.org/0000-0003-3057-696X. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2585944104791092.

Resumo
Este artigo analisa um conjunto de textos críticos de Carlos Drummond de Andrade sobre Cecília Meireles publicados em diferentes periódicos. Interessa, fundamentalmente, perceber como o elogio à poeta – sempre alçada à posição de destaque entre seus contemporâneos – se vincula a uma construção etérea de sua imagem, a qual estaria dividida entre o mundo ordinário e o plano universal, o que implicaria uma presença mundana que é, ao mesmo tempo, ausente. Intenciona-se investigar como a associação de Cecília ao plano etéreo – ela é a "deusa", a "estrela" – ora designa sua pessoa, ora sua própria poesia, cujo valor, para Drummond, reside no poder de sugestão e de transfiguração das formas do mundo cotidiano por meio de uma ótica poética, que mistura o que é nítido e o que é evanescente. Ao referir-se à poeta, esse jogo ilusório, fundamento da poesia, parece ser espelhado por Drummond na descrição de Cecília, uma figura quase mágica que reflete o que se valoriza em sua atividade poética. Vê-se, assim, a descrição de uma *persona*, apresentada fundamentalmente como poeta a partir dos princípios que regem sua própria produção e que se vinculam a preocupações de Drummond sobre a poesia na metade do século.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Carlos Drummond de Andrade. *Persona*. Poesia moderna. Poesia moderna brasileira.

Abstract
This paper analyzes a set of critical articles by Carlos Drummond de Andrade about Cecília Meireles published in different journals. It is fundamentally interesting to see how the praise of the poet – always elevated to a prominent position among her contemporaries – is linked to an ethereal construction of her image, which would be divided between the ordinary world and the universal plane, implying a mundane presence which is also absent. The intention is to investigate how Cecilia's association with the ethereal plane – she is the "goddess", the "star" – sometimes designates her person, sometimes her own poetry, whose value, for Drummond, lies in the power of suggestion and transfiguration of forms of the everyday world through a poetic perspective, which mixes what is clear and what is evanescent. When referring to the poet, this illusory game, the foundation of poetry, seems to be mirrored by Drummond in the description of Cecília as an almost magical figure that reflects what is valued in her poetic activity. We can see the description of a *persona*, fundamentally presented as a poet from the principles that govern his own production and that are connected to Drummond's concerns about poetry in the middle of the century.

Keywords
Cecília Meireles. Carlos Drummond de Andrade. *Persona*. Modern poetry. Brazilian modern poetry.

> para toda a gente que sente em duplo: o sentimento mesmo da vida e a graça das palavras que espelham esse sentimento.
>
> *Carlos Drummond de Andrade*[3]

Em carta direcionada ao amigo Cyro dos Anjos, em 5 de outubro de 1953, Carlos Drummond de Andrade confessa certa indignação frente ao limitado debate crítico, no Rio de Janeiro, acerca da publicação de *Romanceiro da Inconfidência*. Sobre a obra de Cecília Meireles, lançada nesse mesmo ano, escreve:

> O que me impressiona verdadeiramente, depois de tantos anos de residência no Rio e de conhecimento da turma, é o entusiasmo causado por qualquer produto daquela região, que faz noticiaristas e críticos avulsos babarem de gozo, enquanto o mais absoluto silêncio envolve uma obra do quilate do *Romanceiro da Inconfidência*, da Cecília. É exato que, no caso desta, se trata de uma dama difícil, mas ao menos homenagem à beleza, que é evidente até para os calhordas, eles deviam cair de queixo diante dela. (MIRANDA; SAID, 2012, p. 177)

Para Drummond, a complexidade da obra de Cecília poderia ser motivo do silêncio desse debate público. Mas a limitação da crítica mostra-se ainda mais grave, já que nem considerações estéticas mais superficiais foram feitas. Meses antes, sob a assinatura de Antônio Crispim, o poeta fazia sua própria homenagem à obra no jornal carioca *Correio da Manhã*:

> Poucos livros evocarão uma cidade, na sua fisionomia moral, como este voltado ao culto de algumas vítimas e de um sonho histórico. Livro que é, não obstante, pura poesia, desinteressado, porque seu interesse maior está na beleza que concentra e irradia, à maneira de um exato diamante.[4]

O principal argumento do curto, mas poderoso, comentário do escritor é de que o livro de Cecília, embora fizesse uma referência extratextual ao episódio da Inconfidência Mineira, não se limitaria ao interesse de representá-la. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa histórica que a poeta realizou para escrever o *Romanceiro* tem alto valor não porque o livro documenta o evento, mas antes porque configura uma "memória poética da Inconfidência"[5], sem efeito de nacionalismo ou patriotismo. A cidade de Vila Rica, como o "sonho histórico", é evocada por essa obra, sendo que o trabalho poético realiza certa transfiguração. Tal evocação pressupõe que o livro, embora se aproxime do evento, ao mesmo tempo é dele

[3]ANDRADE, Carlos Drummond. Ou isto ou aquilo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1964, p.6.
[4] CRISPIM, Antonio. Lembranças de Março. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de março de 1953, p.6.
[5] *Ibidem*.

desinteressado, justamente porque tem como fundamento o trabalho estético cujo resultado Drummond nomeia de "poesia pura" e, mais tarde, de "canto puro"[6]

Mas o uso dessa expressão para caracterizar a obra de Cecília não era, em 1953, novidade. Em 1939, Mário de Andrade, ao comentar a publicação de *Viagem* em um ensaio de mesmo título, notou um "sentido intelectual" dos poemas, cujo "poder sugestivo" se encontrava em "vaguezas muito sensíveis" (ANDRADE, 2012, p. 135). Mário de Andrade chama de "poesia pura" a capacidade de Cecília Meireles de captar "momentos de sensibilidade, quase livres, de rápida fixação consciente, em que o assunto como que parece totalmente sem assunto" (*ibidem*, p. 135)[7]. Nesse sentido, a dificuldade de localizar um tema ou um assunto na lírica ceciliana constituiria um valor. Friedrich, ao generalizar uma *Estrutura da lírica moderna*, identificou que um indício de modernidade da poesia seria, justamente, certa "tenuidade desconcertante" (FRIEDRICH, 1978, p. 180), em que estão presentes muito mais "radiações sugestivas" (*ibidem*, p. 182) que referências objetivas. Para ele, a relação do poeta com o mundo prevê certa ruptura, uma vez que "os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia *transformadora*" (*ibidem*, p.150, grifo nosso). Mesmo nos casos de uma "lírica repleta de coisas" (*ibidem*, p. 150), os objetos estão subordinados a um novo modo de ver; ou seja, existe uma intenção clara de reduzir o valor das coisas por si para que adquiram, na poesia, nova dimensão.

Os comentários de Mário e de Drummond referem-se à dita fase "de maturidade" da produção de Cecília, a partir da publicação de *Viagem* em 1939. Em um ensaio bem anterior a esse momento, publicado na *Gazeta Comercial* de Juiz de Fora, Drummond traça um panorama dos livros de poesia lançados no início dos anos 1920. "As atuais condições da poesia no Brasil"[8] é um artigo dividido em duas partes publicadas em 24 e 26 de junho de 1924. Na primeira parte do texto, Drummond faz uma crítica à tendência nacionalista do período, especialmente ligada às ideias defendidas por Oswald de Andrade, representante de um dito "desvirtuamento da campanha modernista no Brasil". Drummond localiza, na obra de alguns poetas, um tipo de nacionalismo que condena como falso, porque seria resultado da mera utilização de temas tropicais, insuficiente para realizar uma poesia brasileira. A passagem remete à crítica que Machado de Assis fez sobre a ideia, dominante no século XIX, de que a nacionalidade em literatura estaria restrita às "obras que tratam do assunto local" (ASSIS, 1873, p.805), valor ao qual opôs "certo sentimento íntimo", que o escritor apenas pode alcançar se estiver livre de restrições identitaristas[9]. A desconfiança dos nacionalismos pós-românticos e modernistas que Drummond via ganhar força em sua geração guarda familiaridade com o ceticismo de Machado, em uma reação "aos resíduos de uma forte cultura

[6] ANDRADE, Carlos Drummond. Ou isto ou aquilo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1964, p.6.

[7] A "poesia pura" que Mário localiza na obra de Cecília está ligada ao "lirismo puro", conceito que atravessa seu trabalho teórico. Sobre essa relação, ver *Pensamento e "Lirismo puro" na Poesia de Cecília Meireles*, de Leila Gouvêa (2008).

[8] Diferente dos outros artigos citados neste ensaio, que podem ser acessados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o ensaio "As condições atuais da poesia no Brasil" está disponível apenas para consulta física, no arquivo da Associação Comercial e Empresarial de Juiz de Fora (MG).

[9] "na segunda expressão de Machado, o indivíduo aparece na frente da nação: é o seu "sentimento íntimo" o que importa, aquela verdade certa de incerto contorno, que sem cores externas nem doutrina prévia o situa no tempo e no espaço" (ALCIDES, 2020, p. 97).

romântica, cujas ilusões são sistematicamente expostas e desmitificadas por ambos" (GUIMARÃES, 2019, p.19)[10]. Na segunda parte do ensaio, Drummond avalia uma linhagem neorromântica na poesia brasileira, que, diferente do discurso nacionalista, teria tendência "espiritualista", de que toma como melhor exemplo Olegário Mariano.

Após esse trecho, Cecília Meireles é lembrada por seu segundo livro de poesia, *Nunca mais... e Poema dos poemas* (1923). A primeira preocupação de Drummond é afastar a obra ceciliana dessa dita "família espiritual", dominada por certa comoção desmedida. Para o poeta, esse espiritualismo neorromântico seria fundado em um tipo de emoção individual, incapaz de alcançar uma reflexividade metafísica, de cunho universalizante. A universalidade da poesia feita por Cecília era, então, o que Drummond elegia como valor em sua produção poética, afastando-a tanto da emoção neorromântica, muitas vezes mundana, quanto do "sentimento da terra":

> Sua alma atormentada pede as consolações do extremo misticismo, atingindo regiões hiperbóreas a que, até agora, ninguém havia chegado em nossas letras. E não será a mais admirável das nossas poetisas, essa que é, simultaneamente, a menos brasileira de todas?[11]

Resguardar a liberdade da poesia de quaisquer imposições do meio seria fundamental para garantir seu princípio de universalidade – o que também era preocupação de Machado. É verdade que Cecília logo ficaria conhecida como uma poeta vinculada ao grupo "espititualista" do Rio, que editou a revista *Festa* (1927-1929). Drummond notou, ainda na obra considerada "imatura" de Cecília, uma tendência metafísica particular, o que contribui para especificar o que seria o espiritualismo da autora de um ensaio como *O espírito vitorioso* de 1929.

Ainda no mesmo texto, Drummond percebe, nessa poesia que se faz em "oposição às influências do meio", duas referências fundamentais para a obra ceciliana. A primeira influência percebida por Drummond é de Maurice Maeterlinck (1862-1949), importante dramaturgo belga ligado ao teatro simbolista, de quem, anos depois, Cecília traduziria as peças *Pelléas e Mélisande*[12] e *Les aveugles*. Essa referência, significativa para Cecília, foi influente sobretudo durante o chamado "penumbrismo" do início da década de 1920, especialmente para escritores como Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho e Bandeira[13], leitores dos

[10] Para maiores informações sobre a relação entre Drummond e Machado de Assis, ver *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido*: escritos de Carlos Drummond de Andrade sobre Machado de Assis (2019), de Hélio Seixa Guimarães.

[11] ANDRADE, Carlos Drummond de. As condições atuais da poesia no Brasil. *Gazeta Comercial*, Juiz de Fora, 20 de julho de 1924a, p.3.

[12] A tradução da peça de Maurice Maeterlinck foi encenada em 1943. Diz Cecília: "Quando traduzi para esse grupo [*Os Comediantes*] uma peça de Maeterlinck [*Pelléas e Mélisande*] e outra de Ibsen [*Peer Gynt*], foi movida simplesmente pelo desejo de manifestar a minha solidariedade artística com os seus componentes" (MEIRELES, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes Campos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947, p.13.).

[13] GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo:* o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

"poetas em surdina"[14]. Mais tarde, Maeterlinck foi identificado como uma das primeiras presenças fecundantes na poesia ceciliana (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 31). A segunda referência percebida por Drummond chama ainda mais a atenção. Trata-se de Rabindranath Tagore (1861-1941), um importante escritor indiano cuja influência se faria notar de modo mais aprofundado nos livros da fase de maturidade de Cecília. A constatação é arguta: parece-me que Drummond foi um dos primeiros a perceber a importância da literatura oriental já para a primeira produção poética de Cecília Meireles. Na década de 1920, Tagore recebia certa fama como ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1913. O escritor começou a ser traduzido no Brasil em 1916 e, em 1926, *A lua crescente* estava em sua 4ª edição. Diz Cecília:

> "Esta edição foi a primeira que eu li em português. (...) Eu havia lido alguma coisa da estética indiana por Abanindranath Tagore e Samarendranath Gupta e quase todas as publicações em francês sobre a Índia que chegavam no Rio de Janeiro naquela época" (MEIRELES, 1961, p. 334-335).[15]

A influência de Maeterlink e Tagore evidencia o cosmopolitismo de uma poesia que não se restringia a referências locais. Por muito tempo, essa recusa de fazer coro a retóricas nacionalistas e patriotas, no entanto, foi vista como uma forma de alheamento de Cecília Meireles. Loundo (2007) observa, por exemplo, como Cecília se viu compelida a desfazer-se de seus manuscritos quando percebia neles traços tagoreanos, o que pode ter influenciado sua decisão de excluir os livros inaugurais da *Obra poética* (1963), com intuito de afirmar certo compromisso com as temáticas brasileiras. De toda forma, a presença de Tagore nessas primeiras coletâneas, *Nunca mais* (1923) e *Baladas para El-rei* (1925), constituiu as primeiras experiências de uma obra que só iria aprofundar suas relações com a Índia (LOUNDO, 2007).[16]

Se Cecília foi muitas vezes acusada de se distanciar das referências locais, Drummond via um valor universalista nessa "oposição às influências do meio". A própria Cecília, em um ensaio publicado por ocasião à celebração dos 100 anos de Tagore, pensa a universalidade da obra do indiano[17] como um traço fundamental de sua modernidade: "A universalidade do gênio de Tagore é refletida em tudo o que

[14] "Poetas em surdina, (...) Francis Jammes, Albert Samain, Rodenbach e Maeterlinck, elegíacos da Bélgica provinciana; (...) todos, com seus ritmos esgarçados e seus tons melancólicos, chegaram até nossa poesia e não é difícil descobrir traços de sua presença nos maiores modernistas" (BOSI, 1970, p. 297).

[15] Darcy Damasceno (*apud* GOUVÊA, 2008, p.37) informa que as leituras de autores orientais por Cecília datam de 1920, mas concordamos com a hipótese de Gouvêa de que esse encontro foi anterior.

[16] "[...] o que sabemos com absoluta segurança é que a sua admiração por Tagore não parou de crescer, não obstante tenha assumido um caráter predominantemente intelectual, impessoal e imanente, bem distinto das inclinações tagoreanas de uma união mística e transcendente entre o humano e o divino" (LOUNDO, 2007, p. 147).

[17] Sobre o modo universal de Tagore pensar a literatura, ver "Tagore's idea of World Literature", de Makarand R. Paranjape (2011).

é estudado e fomentado como sendo moderno, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo" (MEIRELES, 1961, p. 336).[18]

Bem mais tarde, em 1949, por ocasião da publicação de *Retrato Natural,* Drummond escreve "O livro de julho" no *Jornal de Letras*. O argumento central do texto é a defesa da inserção de Cecília em uma linhagem de poetas peninsulares, especialmente pela importância do romance espanhol e da trova portuguesa em sua obra. Para Drummond, o grande mérito da poeta era adaptar essas influências ao "seu jeito próprio" e "à sua necessidade profunda", ou por que não dizer a "certo sentimento íntimo" (ASSIS, 1873, p.806). Sua poesia consegue, "de maneira exemplar, (...) dobrar a forma geral a um tipo particular, e exigentíssimo, de sensibilidade"[19]. Sem que se opere uma fratura na forma, sem "distorção violenta", Cecília aproveitava-se, em *Retrato Natural*, do verso português, de modo a torná-lo mais fluido, com rimas toantes que muitas vezes promoviam o encontro de palavras populares com outras, altamente líricas.

Se no plano estilístico Drummond observava um uso particular dos ritmos tradicionais, o poeta ainda anotou um importante artifício de transformação:

> Surpreendendo no escritório uma lagartixa branca – "noiva brusca dos ladrilhos'; parando uma porta de Ouro Preto, a que assoma um leproso de sorriso sinistro; detendo-se diante do passeio dos gatos pela tinturaria; assistindo, no campo, ao meneio da brisa sobre a cauda de um cavalo morto – a sra. Cecília Meireles tudo transfigura e reduz à abstração da poesia, que parte das coisas para superá-las.[20]

As coisas que essa poesia recria não são necessariamente grandiosas; Drummond mostra como Cecília está interessada nas menores cenas: uma lagartixa, o sorriso de um leproso, um passeio de gatos e o movimento promovido pela brisa constituem um "achado lírico". Recriar o que é considerado marginal no mundo empírico só potencializa o efeito lírico dos textos, construído a partir do que, no cotidiano, é menor. As referências do mundo físico são submetidas a procedimentos de "transfiguração", "abstração" e "superação" que redimensionam sua importância. Esses mecanismos, segundo Drummond, constituem o fundamento da poética ceciliana. De certo modo, essa poética parece se estabelecer a partir de um jogo de aproximação das coisas do mundo e, ao mesmo tempo, de seu distanciamento, na medida em que a recriação pressupõe um processo ficcional, no qual as coisas do mundo não estão em sua função ordinária. A defesa é de que, embora haja uma ampla presença de elementos empíricos nos poemas de *Retrato natural*, não por isso está ausente a atividade poética, na medida em que eles são a base de um artifício que os alça do plano concreto ao figurado, o que tem como efeito um redimensionamento da relação entre o eu e as coisas do mundo. Voltando ao argumento de Friedrich, "o pressuposto da 'poesia pura' é que esta permaneça

[18] Para mais informações sobre a relação entre Cecília e Tagore, ver o trabalho de Ana Amélia Batista dos Reis, "Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução" (2015), especialmente o Capítulo 2.
[19] ANDRADE, Carlos Drummond de. O livro de julho: Retrato natural. *Jornal de letras*, Rio de Janeiro: julho de 1949, p.3.
[20] *Ibidem*.

desembaraçada o mais possível de coisas e temas, já que só assim o movimento criativo da linguagem encontra espaço livre para desenvolver-se [...].” (SALINAS *apud* FRIEDRICH, 1978, p.151). Em “Comunicação”, por exemplo, a lagartixa branca é a “deusa do silêncio”, que corre na noite “como a dor pelo pensamento”, e se relaciona à própria poesia:

> Para em meu coração deserto!
> Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
> Sobre a torrente do universo,
> nas pontes frágeis da poesia.
> (MEIRELES, 2017, p. 635).

À época da publicação de *Retrato Natural*, Cecília Meireles já era mencionada como poeta, e não mais como professora – consolidação que ocorreu entre 1940 e 1945, período de *Vaga Música* e *Mar absoluto*. Durante esse período, Cecília, como Drummond, também escreveu uma enorme quantidade de crônicas – ainda pouco estudadas pela crítica. Mais tarde, em 1964, publica *Janela Mágica*, reunião de crônicas escritas para o jornal. Impactado pela coletânea, Drummond escreve para o *Correio da Manhã*:

> Conta a cronista que alguém lhe disse: ‘É preciso aprender a olhar, para poder voar as coisas que aparentemente não existem’. Ora, Cecília é exímia professora de ver, e se não pode ir a ponto de inocular em nós o dom da poesia, sabe como ninguém o segredo de fazer-nos enxergar, sentir, transformar e amar as coisas através de sua *ótica de poeta*. Há uma graça fluida nos comentários que ela vai tecendo à margem da confusão, dos tiques, dos equívocos, dos absurdos da vida cotidiana. Em vez de censura, o sorriso reticente, mas suave, de ironia sem amargor.[21]

Entre as “qualidades patentes da cronista”, estaria sua capacidade de abordar temas do cotidiano banal pertencentes ao âmbito imperfeito da “confusão” e dos “equívocos”, transformando-os em motivos de comentários capazes de lançar um novo ponto de vista sobre as coisas. Trata-se, sobretudo, de um “exercício de visão”, que não é apenas o fundamento da crônica, mas o seu próprio efeito sobre o leitor, cujo olhar é reconduzido ao mundo por essa “professora de ver”. A relação entre a visão e a crônica lembra o que disse Antonio Candido, para quem o valor do gênero estaria, justamente, em “amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO, 2003, p.19), que têm sua dimensão estabelecida ou reestabelecida quando são vistas “com retidão” (*ibidem*, p.14).

É particularmente interessante como Drummond associa esse tipo de atividade transfiguradora a uma “ótica de poeta”. Ou seja, mesmo quando se ocupa de Cecília enquanto cronista, refere-se à escritora como poeta. Para Drummond, a produção de crônicas parece mesmo indissociável da produção poética. Seu comentário sugere haver uma espécie de “prosa de poeta”, em que a faculdade

[21] ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens em livro. Janela Mágica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1964b, p.6.

fabuladora e transfiguradora associada à poesia ceciliana também estaria presente na prosa[22]. Não se trata, portanto, da defesa de um intercâmbio entre gêneros, mas de um argumento que, ao notar procedimentos semelhantes em produções distintas de uma mesma escritora, apreende sua obra em totalidade. O "poeta-cronista" que Süssekind (1987, p. 262) identificou em Drummond parece também valer nesse "duplo ofício" ceciliano: "poeta com olhos de cronista, cronista com traços de poeta". Ora, se a atividade poética invade a prosaica, é plausível que um cotejo entre poesia e crônica ajude a ampliar os horizontes de leitura de uma produção sobre a outra.

A visão de mundo da cronista, que para Drummond não deixa de ser poética, guarda certo distanciamento em relação à banalidade da vida ordinária, *à margem* da qual faz seus comentários. É como se a escritora se rebaixasse quando se dispõe a ver a vida ao rés-do-chão:

> Dir-se-ia que um ente sutil, habitando entre a nuvem e o sonho, houvesse condescendido em baixar para o contato com as miúdas realidades urbanas. Seu pasmo jamais se converteria em condenação; e até, para alegria nossa, ele semeia no exílio os tesouros imponderáveis de seu reino – e então aprendemos como eram as coisas amáveis (...).[23]

Na descrição, a escritora, que é sobretudo poeta, torna-se um habitante do etéreo, que, seja pela altitude ("nuvem"), seja pelo fantástico ou inconsciente ("sonho"), está distante da realidade dos homens comuns. A figura do poeta evanescente faz pensar em uma concepção do lirismo como um movimento de ascese – evasão para um mundo invisível, que, como um reino apenas seu, poderia confirmar o isolamento do poeta místico na torre de marfim. O que se ressalta no trecho, no entanto, é justamente o movimento moderno de rebaixamento da poeta, cujo esforço é o de se colocar mais perto "das miúdas realidades urbanas", o que não deixa de ser condição para produção da crônica. Esse deslocamento corresponde a um estado de exílio desse ente que abandona seu reino e compartilha com os habitantes do mundo terreno seus "tesouros", oferecendo-lhes uma nova perspectiva sobre aquilo com que convivem diariamente. A generosidade do gesto agrega uma qualidade socializante à figura do poeta místico e parece acrescentar mais uma camada de diferenciação desse em relação aos demais, atualizando o mito do poeta como um ser de exceção, que pode, por isso, ser um tipo de mestre. O exercício que se realiza com a leitura dessas crônicas é, sobretudo, uma espécie de aprendizado: o leitor pode, a partir do acesso a essa visão, aprender como as coisas "eram", diz Drummond. O pretérito imperfeito indica a existência de uma realidade anterior, mais "amável", que foi corrompida pela vida banal, mas pode ser relembrada pela experiência da leitura, que afeta a relação entre o leitor e o mundo. Desqualificar esse mundo real é outra forma de ressaltar a elevação da poeta. Ao mesmo tempo, capturar a beleza ao alcance da mão parece um tipo de escape possível desse mundo que se corrompe pela modernização.

[22] Ver "Prosa de Poeta", de Susan Sontag, publicado em *Questão de ênfase* (2005).
[23]ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens em livro. Janela Mágica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1964b, p.6.

Várias são as imagens que descrevem Cecília como vivente de um tipo de mundo limítrofe, abstrato, a caminho de uma eteriedade que é ascendente. No fim da década de 1950, o jornal carioca *Correio da Manhã* – no qual tanto Cecília quanto Drummond mantinham colunas de crônicas –, realiza um concurso para eleger o "Príncipe dos poetas". Drummond relata, em *O observador no escritório*, uma conversa sobre o assunto com Manuel Bandeira:

> Agosto, 21
> Findo o concurso do *Correio*, e eleito Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira pondera:
> — Pensando bem, devíamos ter votado em Cecília Meireles para Príncipe dos Poetas. (ANDRADE, 1985, p. 126)

Em um artigo publicado no mesmo jornal, o mineiro escreveu sobre a possibilidade de Cecília Meireles ser eleita para o principado: "Cecília Meireles, sim, veria nela a principalidade nata – numa estrela. [...] tanto mais distante quanto mais luminosa"[24]. Já de início, a menção do título ao acontecimento prosaico da eleição contrasta com a imagem lírica da "estrela". A comparação com o astro é sugestiva, especialmente, pelo jogo que o poeta estabelece em relação ao distanciamento da figura de Cecília do mundo: sua iluminação cresceria à proporção de seu afastamento do plano terreno. Sua nobreza – sua principalidade – estaria, justamente, na proximidade que estabelecia com o plano celeste.

Bem mais tarde, em 1974, por ocasião da Exposição Cecília Meireles organizada na Biblioteca Nacional, Drummond escreve um artigo para o *Jornal do Brasil* em que reflete sobre o espólio de Cecília, reunido na mostra. Segundo o texto, a passagem de Cecília pelo plano terreno é possibilidade para que se crie a poesia. Sua obra poética é "dádiva" legada a nossa realidade comum:

> Cecília desce do avião: parece vir do tal reino, e quanto tempo ficará entre nós, em pessoa visitável e conversável? Trouxe uma ocasião de construir o poema, eis aí. O mais, que é trabalho profissional, recreação (limitada, pelas exigências da disciplina que se impôs) são tributos pagos ao mundo circunstancial em que ela terá de mover-se. O imperativo, a dádiva (quantos a merecem?), há de ser a poesia.[25]

A imagem cultural do poeta exilado, cujas origens encontramos nos *Tristia* de Ovídio, não está, aqui, em uma perspectiva negativa. Isto é, a poeta não sofre com o exílio, nem persegue o retorno ao mundo perdido; afinal, seu reino – exclusivo – está garantido. Trata-se de um exílio sem amargura, um tipo de distância que lhe permite um ponto de vista privilegiado, um modo especial de atenção que constitui seu exercício de poesia:

---

[24] ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens eleitorais. O príncipe. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1959, p.6.
[25] ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília na biblioteca nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1974, p.36.

> [...] o interesse maior por uma representação lírica total do mistério do mundo refletido no mistério individual do ser – o seu mistério, o seu sentir e pensar as coisas da Terra, à sua maneira intransferível, que fazia dela uma *exilada sem amargura*, condescendente em participar da existência comum, mas guardando intato aquele *sentimento de exílio*, que se insinuava na procura de climas espirituais onde porventura encontrassem vestígios do reino de origem. Reino que não está em parte alguma, e que carregava consigo, nele se resguardando da promíscua publicidade do nosso. E também da cota de sofrimentos, carências e incompreensões que lhe estaria reservada.[26]

Cecília, a despeito da vivência ordinária, conservava um "sentimento de exílio", ao qual Drummond atribui o ímpeto de busca do inefável de sua poética. Note-se como o exercício poético é um meio de perseguição do reino perdido a partir de seus "vestígios". Esse reino, no entanto, não estaria em nenhum local que não a própria poeta. O desterro não é, pois, propriamente o da pátria celestial das almas, condição de todos os entes terrenos segundo a retórica neoplatônica. Seu reino de origem estaria conservado consigo e para ele a poeta poderia pôr-se à parte das aflições mundanas. Sua poesia, que se realiza na condição de expatriada, permitiria ao leitor vislumbrar seu lugar originário.

O exílio é construído como algo íntimo, o que já está posto na expressão "*sentimento* de exílio". Além de individual, esse é um traço subjetivo que permite a atividade literária. Vejamos: a poeta participar da existência comum e poder garantir o seu reino próprio (um gesto que também é de liberdade) parecem prerrogativas para sua poesia ser, justamente, universal. Por isso, ela é capaz de refletir o "mistério do mundo" – visto de uma perspectiva especial – no "mistério individual do ser", algo que se assemelha ao que Machado insinuava sobre o "certo sentimento íntimo" necessário ao escritor.

O confronto essencial é entre certa realidade – moderna, efêmera, superficial – e a poesia. A qualidade que se ressalta é justamente a mobilidade, que permite à poeta transitar entre a realidade e o sonho. Os textos em que fica mais evidente a imagem de Cecília como alguém que oscila entre dois planos são aqueles produzidos como homenagem *post mortem*. No *Correio da Manhã*, em 11 de novembro de 1964, Drummond escreve o artigo "Cecília", em coluna nomeada "Imagens para sempre". Nele, o poeta anuncia que "Às 15 horas de segunda-feira, 9 de novembro de 1964, os poemas de Cecília Meireles alcançaram a *perfeição absoluta*" (grifo nosso). É significativo que a frase de abertura do texto que retoma o acontecimento da morte de Cecília Meireles anuncie a perfeição alcançada por seus poemas, no lugar de uma esperada referência pessoal. O argumento central do texto é que, deixando de existir a poeta, sua obra estaria terminada:

> O que foi escrito adquiriu segunda consistência, essa infrangibilidade que marca o definitivo, alheio e superior à pessoa que o elaborou. Vendo-os desligar-se de sua matriz

[26] *Ibidem*.

> humana, é como se eu os visse pela primeira vez e à luz natural, sem o enleio que me despertava um pouco o ser encantado ou encantador, chamado Cecília Meireles.[27]

Com a morte da autora, a obra se liberta do vínculo com a pessoa Cecília Meireles: essa é a sua *segunda* consistência. O conjunto de textos não pode mais ser alterado por quem os criou e, por isso, é também inviolável, indestrutível, *infrangível*. Estando a autora viva, o texto corre um tipo de perigo, afinal, todo tipo de intervenção na obra, ao passo que é criação, também significa destruição, de que a obra estaria a salvo a partir do ponto em que se torna definitiva.

A obra não apenas sobrevive à escritora, mas também sua recepção se altera. Drummond chama a atenção para um encantamento provocado pela presença física da poeta e que afetava a recepção de seus textos, o que, podemos imaginar, não era um fenômeno exclusivo ao leitor CDA. Também vale notar como esse encantamento da pessoa de Cecília é associado por Drummond à fantasia encontrada na própria ficção literária:

> Falo em encantamento no sentido original da palavra, 'de que há muitos exemplos nos *livros de cavalaria e poetas'*. Não me parecia um ser real; por mais que aferisse os traços positivos de sua presença entre nós, marcada por gestos de cortesia e sociabilidade, a impressão de que não estava onde a víamos, estava sem estar, para criar uma ilusão fascinante, que nos compensasse de saber incapturável sua natureza. Distância, exílio e viagem transpareciam no sorriso benevolente com que aceitava participar do jogo de boas maneiras da convivência, e era um sorriso de tamanha beleza, iluminado por um verde tão exemplar de olhos e uma voz de tão pura melodia, que mais confirmava, pela eficácia do sortilégio, a irrealidade do indivíduo.[28]

A mencionada "ilusão fascinante" dava a impressão de Cecília existir enquanto fantasia, não enquanto realidade. Sua existência pública estava marcada pela "distância" de alguém sempre em viagem. Esse tema do deslocamento da poeta no jogo da convivência pública constituiu um dos elementos mais importantes de todo um arquétipo mítico da figura do poeta, que se observa, por exemplo, na frequente caracterização de Cecília como uma presença ausente que constitui um modo próprio de interagir – "estar sem estar" – com um mundo ao qual não parece pertencer. Durante o século XIX, o poeta foi compreendido como um excêntrico gênio, diferente das outras pessoas, o que contribuiu para o crescimento do interesse acerca da biografia dos poetas, seres vistos como tão distintos dos outros. Uma das respostas contrárias a essa obsessão pelo levantamento de dados biográficos foi a defesa da análise fechada exclusivamente nos textos, que por muito tempo acompanhou a crítica literária.

---

[27] ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens para sempre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964b, p.6.
[28] *Ibidem*.

Em oposição à perspectiva neocrítica do fechamento exclusivo do texto, Lipking (1984) desenvolveu o conceito de "vida de poeta". A intenção não foi voltar ao estudo da biografia segundo uma lógica causal entre fato biográfico e obra literária, mas investigar a vida do poeta "como um poeta" (LIPKING, 1984, p. 8). A ideia de que poetas podem, a partir disso, "criar seu próprio destino" (*ibidem*, p. 9)[29] inspirou a crítica de carreira, que tem como ponto de partida "a *totalidade* da produção textual de um autor e pergunta como essa obra, como um todo, se molda, tanto nas relações intratextuais quanto nas reivindicações que faz para refletir ou moldar condições de produção extratextuais" (HARDIE; MOORE, 2010, p.1, grifo e tradução nossas)[30].

A discussão sobre as imagens que se pode forjar acerca de um poeta se complexifica no trabalho da crítica russa Svetlana Boym (1991), que vai além da experiência de uma "vida" criada nos poemas ao considerar como diferentes contextos sociohistóricos interferem nesse processo, especialmente no contexto da modernidade. Para Boym, a "*persona* literária" e a "pessoa biográfica" estão também vinculadas a uma "personagem cultural" do poeta. A complexa interação entre essas três categorias impacta tanto a produção quanto a recepção de uma obra. No caso de Cecília Meireles, a imagem que predomina em sua recepção é a de uma poeta do etéreo, cujo afastamento do mundo beira a inacessibilidade. Por um lado, essa visão conferiu fascínio à poeta; por outro, contribuiu para um ofuscamento de certos aspectos de seu trabalho, como a própria produção cronística[31].

Se voltarmos à caracterização que Drummond faz da escritora, encontraremos pontos de contato entre os adjetivos usados para descrever sua poesia e para descrever sua pessoa. No artigo de 1924, a "poesia pura" era traço da poesia feita por Cecília; no texto "Cecília", a "pura melodia" é a sua própria voz: "uma voz de tão pura melodia, que mais confirmava, pela eficácia do sortilégio, a irrealidade do indivíduo"[32]. Note-se certa confusão entre a pessoa física de Cecília e a imagem irreal que ela parecia projetar. O recurso da transfiguração, fundamento da poética ceciliana, é atribuído à pessoa física, na medida em que ela própria parece abandonar a existência real para alcançar um tipo de aparência fantástica. Esse tipo de caracterização irá se repetir em outros textos, por exemplo em "Cecília Meireles na Biblioteca Nacional":

> Bela. Fascinante. Irreal. Os qualitativos que usávamos para definir a pessoa física e a pessoa intelectual de Cecília já não têm préstimo. Ela se foi, eis tudo. Ficou o quê? (...) Sua representação visual e sonora permanece, é claro, mas essencialmente a coisa que ficou, e se chama poesia, que sentimos presente nesse saguão, independente de imagem ou som. É substantivamente

[29] "*But the great poet also makes his own destiny* (...)".
[30] "*Career criticism takes as its starting point the totality of an author's textual output and ask how that oeuvre as a whole shapes itself, both in its intratextual relationships (...), and in the claims it makes to reflect or mould extratextual conditions of production* (...)".
[31] O estudo de Valéria Lamego, *A farpa na lira,* foi pioneiro na investigação de uma Cecília participativa na esfera pública, desfazendo a visão de que a escritora estaria ausente de conflitos importantes para o Brasil do século XX.
[32] ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens para sempre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964b, p.6.

> uma força não corpórea, mas positiva, que sentimos presente neste saguão, nesta mostra de papel, desenho e retrato. E parece dizer: Lá fora, a vida? Mas a vida está aqui também. *A vida é isto: um fazer poético*.[33]

A divisão entre "pessoa física" – Cecília – e "pessoa intelectual" – a poeta – lembra as categorias de "pessoa biográfica" e "*persona* literária" de Boym (1991). A morte da pessoa física de Cecília abala essa divisão, na medida em que o que resta é sua obra poética. No trecho acima, a atividade da *poiesis* é identificada à própria vida da poeta. Mais à frente, Drummond resume: "Agora Cecília é só a poesia que criou e transmitiu, nada mais que isto, e como isto é tudo, em seu despojamento!"[34]. Cecília passa, então, a *ser* a própria obra.

A relação entre vida e obra literária está presente em outros textos cobre a morte de Cecília Meireles. Em *O observador no escritório*, Drummond registra:

> **Novembro, 11** — Enterro de Cecília Meireles. É demais! Vão-se as pessoas encantadoras, aumenta o vazio em torno. Não quis ver-lhe o rosto. Preferia ver, interiormente, a belíssima fisionomia de sempre, a verdadeira, incomparável Cecília. Não é propriamente medo de encarar a morte que me leva a afastar-me da essa (na qual eu poderia vislumbrar a antecipação do meu próprio fim). É o sentimento de que o rosto imóvel nada significa em relação ao rosto anterior, à pessoa viva a quem eu queria bem e admirava; pessoa que podia fitar-me de igual para igual, em vez de submeter-se à contemplação passiva. [...] Todos, mesmo sem dizê-lo, sentindo que havíamos perdido mais do que uma criatura admirada. *Cecília era a poesia. É a poesia, mas ausente de nós*. (ANDRADE, 1985, p. 161, grifos nossos)

A "poesia" torna-se novamente predicativo de "Cecília". Em vida, ela era a poesia. Drummond, contudo, se corrige: mesmo após sua morte, permanece sendo a poesia – ainda que de forma ausente.

Voltando-nos ao texto "Cecília", publicado no *Correio da Manhã* por ocasião de sua morte, Drummond escreve: "A mulher extraordinária foi apenas uma ocasião, um instrumento, afinadíssimo, a revelar-nos a mais evanescente e precisa das músicas. E esta música hoje não depende de executante. Circula no ar, para sempre" (ANDRADE, 1985, p. 161). A pessoa física da poeta torna-se, aqui, mero suporte para uma produção poética que sobrevive à morte da autora. A passagem lembra um famoso poema escrito por Drummond em homenagem a Machado de Assis, que termina com o verso "sais pela janela, dissolves-te no ar" ("A um bruxo, com amor", ANDRADE, 2013, p.47). O parágrafo do qual extraí a citação acima foi reproduzido, apenas com a supressão de um trecho, na contracapa que

[33] ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília na biblioteca nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1974, p.36.
[34] *Ibidem*.

Drummond redige para *Seleta em prosa e verso* de Cecília, publicada pela José Olympio Editora em 1973.

A imagem etérea, que já havia aparecido para definir sua presença física em vida, caracteriza sua obra. A eteriedade é potencializada na construção de Cecília como deusa, elaborada principalmente no texto "Deusa em novembro", publicado em *O poder ultrajovem* (1972):

> Os deuses submetem-se a nós, ao elegerem domicílio na Terra. Abrindo mão de seus poderes, sofrem os dramas da competição, da incompreensão, da injustiça e da ignorância. Vi esta deusa preocupada com o rumo de negócios mesquinhos, que envolviam malícia e grosseria, e perturbavam sua maneira de estar no mundo: um estar não estando, presença desligada, extremamente curiosa de coisas, seres, caminhos, costumes (de que sabia extrair a sutil notação poética, em referências de turista celeste), mas guardando-se de intervir como pastora de gentes. (ANDRADE, 2015, p.71)

A princípio, a "presença desligada" dessa "turista celeste" pode soar como alheamento ao mundo. Drummond, no entanto, a descreve como um modo especial de atenção, movido por uma curiosidade observadora que é habilidade essencial para produção poética.

Essa maneira de estar no mundo aparece em uma série de textos da própria Cecília. Na crônica "Os museus de Paris", por exemplo, a escritora descreve uma passagem pelo Museu do Louvre, em que defende uma forma solitária e distraída de interação com as obras, a despeito da orientação informativa do roteiro comercializado por guias turísticos:

> Parece que foi, outro dia, em Versailles que a mim, a mais distraída, a mais aérea das criaturas, e a menos interessada (e, para dizer a verdade, a menos confiante...) na sapiência dos guias, um deles disse julgando que eu estivesse fazendo mercado negro com as suas lições: 'Faça o favor de chegar um pouquinho para lá, que esta explicação é só aqui para os meus fregueses...'. (...) Em todo o caso, como eu já estava a uma distância de uns mil quilômetros, não me custava afastar-me um metro mais.[35]

"Distraída", "aérea" e desinteressada são características atribuídas por Cecília à *persona* literária que aparece, na crônica, identificada a sua pessoa biográfica. A relação de distanciamento com as obras era, justamente, o que lhe propiciara uma experiência estética significativa. Mais tarde, em "A quinhentos metros", crônica feita para o programa de rádio *Quadrante*, Cecília abordaria os diferentes efeitos que uma perspectiva próxima ou distante do objeto pode causar a quem o observa: "A quinhentos metros, os vossos belos olhos desaparecem; e essa

[35] MEIRELES, Cecília. Os museus de Paris. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 de fevereiro de 1953, p.55.

claridade do vosso rosto; e a fascinação da vossa palavra. [...] a quinhentos metros, tudo se torna muito reduzido" (MEIRELES, 1962, p. 34).

Nesse sentido, o jogo de distanciamento entre Cecília e o mundo a que se refere Drummond está para o jogo de distanciamento e aproximação do mundo encenado em sua própria produção literária, em que frequentemente a *persona* aproxima-se e afasta-se de si mesma, do outro ou de outro elemento do mundo.

As menções ao etéreo, que combinam com o distanciamento do plano terreno, já reconhecidas na poesia ceciliana, também é tema das crônicas. Em "Além de todas as montanhas", crônica publicada em *O Estado de S. Paulo*, Cecília descreve como a viagem de avião possibilita aos passageiros um tipo de desligamento absoluto, capaz de lhes revelar uma existência genuína e supraterrena – aquela que, justamente, resiste à morte:

> todos estamos imensamente solitários – desligados uns dos outros, desligados dos nossos parentes e amigos, – lá muito longe onde ficaram, sem saberem, neste momento, por onde vamos – desligados de nós mesmos, daquilo que consta, mesquinhamente, dos nossos passaportes. Somos o que somos – sem profissão, idade, nome, corpo – o que sobra de todos esses pormenores, o que viaja sob todas essas limitações, o que, por acaso, se realiza, fora das formalidades: o que, porventura, resistirá, quando encerrarmos nossas atribuições no mundo humano. (...) E pode ser que não sejamos só da Terra.[36]

Embora nos céus todos estejam solitários, a distância conserva um fundamento de liberdade humana. No artigo sobre a Exposição Cecília Meireles, também vimos Cecília descer do avião na metáfora criada por Drummond. Na verdade, o poeta mostra consciência em relação ao modo como a poeta construía uma imagem de si que afetava seu público – inclusive a crítica. Em "Deusa em novembro", por exemplo, ele associa a criação e a variação de *self* a uma troca de vestidos:

> A maioria, fascinada pelos luxuosos jogos musicais do que ela dizendo, dizendo e fugindo, fugindo e parecendo estar perto, não percebeu que Cecília não era Cecília, era a imagem que ela se dignava usar, como um dos duzentos vestidos de todas as fases de sua passagem entre nós, que conservava sacralmente em seus armários do Cosme Velho. (ANDRADE, 2015, p.70)[37]

A citação alude ao poder da poesia de construir mundos e formar uma imagem em torno da poeta, processo do qual Cecília parece bastante consciente. Como Boym (2001) aponta, embora esse processo seja autoconsciente, ele também

[36] MEIRELES, Cecília. Além de todas as montanhas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 de setembro de 1952, p.63.

[37] Partes desse texto foram traduzidas para o espanhol e usadas na quarta capa da coletânea *Mapa falso y otros poemas*, publicada em 1979 pela Editora Calicanto em Buenos Aires.

varia conforme as referências que cada escritor tenha em relação ao que significa ser um poeta.

Em um artigo sobre o poeta chileno Luis Oyarzun, publicado em *A manhã*, Cecília faz uma apresentação do escritor que evoca alguns mitos do poeta que podem sinalizar referências importantes. A importância do olhar, que Drummond verificara em sua obra, é ressaltada por Cecília na obra de Oyarzun: "Os olhos dos poetas têm outra conformação: o esquema divino das imagens cai dentro deles em sua pureza desnuda"[38]. A relação do poeta com a pureza e o divino é outro aspecto fundamental. O poeta conservaria, segundo Cecília, "suas dimensões de *anjo* mal ajustadas aos alicerces da terra"[39], sendo sua poesia "o seu modo de caminhar por *margens de mistério* e descobrir o rosto *sagrado* das coisas"[40]. Oyarzun teria, assim, uma natureza contemplativa, "demasiado sensível, que flutua entre os limites da vida e do sonho"[41]. Essa posição à margem das coisas, seria, ao mesmo tempo, uma forma de lançar sobre elas um novo olhar, iluminando-as: "Ele vai como atravessando um mar *sobrehumano*, mas por um caminho sem extravios, e com uma claridade de archote, por essa infatigável sombra"[42].

Ora, esses mesmos predicativos não poderiam ter sido encontrados em textos que descrevessem a própria Cecília? A semelhança entre a descrição que a poeta faz de Oyarzun e as caracterizações feitas por Drummond para ela própria não é gratuita. Afinal, coincidem os mesmos mitos acerca do poeta, tido como uma figura que transita entre a fantasia e a vida e guarda um distanciamento das coisas do mundo que lhe permite um estado especial de atenção – para Cecília, "assombrado". Ao escrever sobre o poeta chileno, Cecília não revela apenas sua percepção sobre a leitura de Oyarzun, mas também as próprias concepções do que seja um poeta. Nesse sentido, existe uma imagem que Cecília projeta sobre si, inclusive quando fala sobre outros poetas.

Continuando o argumento desse mesmo texto, Cecília relaciona a eteriedade do poeta à fantasia inerente à atividade da *poiesis*:

> O poeta conserva a presença ainda meio etérea das crianças prostadas por essas grandes febres que, com as mãos ardentes, modelam em segredo um ou outro universo de imagens fantásticas, metamorfose incomunicável das modestas coisas diárias, tão passivas.[43]

Na contramão da passividade da vida ordinária está a criação do universo fantástico. A poesia aparece, então, como uma atividade de pesquisa do mundo a partir de um olhar marcado pela descoberta e pela invenção. A atividade fabuladora indica, ainda, uma importante aproximação entre a criança e o poeta, entre a infância e a poesia.

Em um texto anterior, "O livro e a criança", publicado em *A manhã*, Cecília atribui às crianças a capacidade de terem uma "visão diferente" sobre o

[38] MEIRELES, Cecília. Luis Oyarzun. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1945b, p.4.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.

mundo, que inaugura "uma outra paisagem, imaginada, que se faz sensível"[44]. Habitantes do "mundo do sonho", as crianças têm uma perspectiva dotada de "uma profunda novidade e um divino poder de nascimento"[45]. Esses seriam, justamente, atributos caros à poesia. Afinal, a arte teria mesmo a função de reinvenção, associada à pureza: "[...] a arte, como diz o meu caro Lin Yutang, não tem outra função mais que ressuscitar a beleza, através dos tempos, dizendo de novo as coisas, mas de outra maneira, para a beleza ser sempre nova e pura como no primeiro dia"[46]. A pureza, portanto, não se refere a um estado ingênuo, mas à capacidade de dar novos significados ao que foi banalizado pela vida usual.

Em "Dezembro", crônica publicada também no último mês de 1941, Cecília relaciona a atividade poética à ludicidade. O princípio comum seria a fantasia, que é base própria da poesia:

> A criança verdadeiramente criança pode ficar pode ficar a vida inteira brincando com uma pedrinha, fazendo o transformismo da pedrinha em formiga e da formiga em leão. Ela está mergulhada em sonho, e este mundo cá de fora, que tem dinheiro e preconceitos, é, para quem sonha, um mundo praticamente inexistente. Que brinquedo daremos a essa criança adorável que se serve dos objetos da terra somente como ponto de partida à sua evasão para sucessivos céus?[47]

O mundo terreno é apenas o motivo para uma criação que, novamente, ascende ao plano celestial. O resultado dessa criação é "praticamente inexistente". Ou seja, não se realiza na prática: a poesia seria uma forma de contrariar a lógica e a dinâmica prática e utilitária próprias do mundo ordinário. Esse é "o mundo cá de fora" – das relações públicas, no plano terreno, ao qual se opõe o universo fantástico e fundamentalmente interior da criação, que acontece quando a criança está "mergulhada em sonho".

A infância aparece, pois, como uma espécie de *antilogos*, característica também da poesia: "Mas a criança, como os poetas, vive de símbolos, não é o raciocínio que a nutre. Mesmo neste caso, o raciocínio poderia levá-la à filosofia. Ela, porém, fica em pleno sonho"[48]. A identificação da atividade literária com a infância também foi usada anos mais tarde, por Drummond, para se referir à própria obra de Cecília: "a autora nos oferece uma vista nostálgica da infância, a prolongar-se pela vida afora"[49].

Em todos esses casos, nota-se como como o elogio de Drummond à obra de Cecília se vincula a características de uma *persona* que não é construída apenas pelo poeta, pois se encontra em outros textos da crítica à obra ceciliana. Mas a figura etérea, dividida entre o mundo ordinário e o plano universal, associada ao sonho e às vezes à infância, se rastreia também nos textos cecilianos, na *persona* que ela

[44] MEIRELES, Cecília. O livro e a criança. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1941b, p. 9.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] MEIRELES, Cecília. Dezembro. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1941, p.9.
[48] *Ibidem*.
[49] ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens em livro. Janela Mágica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1964b, p.6.

apresenta de si e na imagem que faz sobre o que seja um poeta. De certa forma, a figura etérea dos textos drummondianos já havia sido criada pela própria Cecília. Essa presença mundana marcada pela distância lhe assegura uma possibilidade de refúgio e de liberdade – que se espelha na própria atividade literária, ela mesma fundamentada na transfiguração das formas do mundo cotidiano por meio de uma ótica poética e fantasiosa.

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. As condições atuais da poesia no Brasil. *Gazeta Comercial*, Juiz de Fora, 20 de julho de 1924a, p.3.

ANDRADE, Carlos Drummond de. As condições atuais da poesia no Brasil (conclusão). *Gazeta Comercial*, Juiz de Fora, 22 de julho de 1924b, p. 2-3.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O livro de julho: Retrato natural. *Jornal de letras*, Rio de Janeiro: julho de 1949, p.3.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens municipais. De Flores e Árvores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1956, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens exemplares. Duas santas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1957, p.7.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens eleitorais. O príncipe. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1959, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond. Ou isto ou aquilo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1964a, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens em livro. Janela Mágica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1964b, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens para sempre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964b, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Natal & imagens. O menino atrasado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1966, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília na biblioteca nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1974, p.36.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Observador no escritório*: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Conversa de livraria*: 1941 e 1948. Porto Alegre/São Paulo: AGE/ Giordano, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Deusa em novembro. In: *O poder ultrajovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. Viagem. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASSIS, Machado de [1873]. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801-809.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
BOYM, Svetlana. *Death in Quotation Marks*: Cultural Myths of the Modern Poet. Harvard University Press, 1991.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003.

CRISPIM, Antonio. Lembranças de Março. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de março de 1953, p.6.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "Lirismo puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido: escritos de Carlos Drummond de Andrade sobre Machado de Assis*. São Paulio: Editora Três Estrelas, 2019.

HARDIE, P.; MOORE, H. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

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

LIPKING, Lawrence. *The life of the Poet*. Beginning and Ending Poetic Careers. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

MEIRELES, Cecília. Dezembro. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1941, p.9.

MEIRELES, Cecília. O livro e a criança. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1941b, p.9.

MEIRELES, Cecília. Cecília Meireles fala sobre sua vida literária. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1945, p.9.

MEIRELES, Cecília. Luis Oyarzun. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1945b, p.4.

MEIRELES, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes Campos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1947, p.13.

MEIRELES, Cecília. Além de todas as montanhas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 de setembro de 1952, p.63.

MEIRELES, Cecília. Os museus de Paris. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 de fevereiro de 1953, p.55.

MEIRELES, Cecília. Tagore and Brazil. In*: A centenary Volume: Rabindranath Tagore (1861-1961)*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961. Tradução de Ana Amélia Reis.

MEIRELES, Cecília. A quinhentos metros. In: *Quadrante*. Editora do Autor, 1962.

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles*. Seleta em prosa e verso. Seleção, notas e apresentação de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MEIRELES, Cecília. *Mapa falso y otros poemas*. Trad. de Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. São Paulo: Global Editora, 2017.

MIRANDA, Wander Melo de; SAID, Roberto (Orgs.). *Cyro e Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012.

PARANJAPE, M. R. Tagore's idea of 'World literature'. Debashish Banerji (Ed.). [Punctuated renewals: Rabindranath Tagore in the 21st Century]. *Journal of Contemporary Thought*. Winter*,* 57–72.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos. Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução. 137f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Letras.

SONTAG, Susan. Prosa de Poeta. In: *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. *Papéis colados*. Rio de janeiro: UFRJ, 2003.

TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Trad. de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1973.

“Na raiz das lágrimas”: Cecília Meireles e o Deus encoberto
"At the Root of the Tears”: Cecília Meireles and the Hidden God
Autoria: Camila Marchioro
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4667-6773
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2585279254107982
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194663
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194663
Recebido em: 04/02/2022. Aprovado em: 02/06/2020.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
MARCHIORO, Camila. "Na raiz das lágrimas”: Cecília Meireles e o Deus encoberto. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 126-146, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194663. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194663.

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.

"na raiz das lágrimas": cecília meireles e o *deus encoberto*

"At the Root of the Tears": Cecília Meireles and *the Hidden God*

Camila Marchioro[1]
Universidade Federal Fluminense – UFF
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194663

[1] Doutora em Letras pela UFPR; professora do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da UniAndrade e professora substituta de Literatura Brasileira e Teoria Literária do curso de Letras da UFPR. Pesquisa literatura brasileira e portuguesa. E-mail: camila.marchioro@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4667-6773. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2585279254107982

Resumo
"Se não houvesse montanhas/ Se não houvesse paredes", versos iniciais do livro *Canções*, 1956, de Cecília Meireles, evidenciam a percepção dos obstáculos que se encontram no processo de investigação da própria consciência. Este artigo se direciona para uma leitura fenomenológica do livro em questão e faz uma breve análise de outros livros da autora em busca das "formas de Deus" presentes em sua vasta poesia. Partindo de versos que escrevem o reconhecimento e o desconhecimento de si, analisam-se em *Canções* as imagens que erguem mundos e se dissolvem em espuma, neve, nuvem, bruma ou nada, dando corpo poético ao difícil empenho de caminhar pelos labirintos da própria mente. Esse processo leva ao encontro de um *Deus encoberto*. Usa-se como apoio a fenomenologia, tanto conforme os conceitos elaborados por Edmund Husserl quanto por seus pares no pensamento indiano de tradição sânscrita, como o *Yoga Sutra* (de Patanjali), e o Zen budismo.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Poesia. Fenomenologia. Yoga Sutras de Patanjali. Zen Budismo.

Abstract
"If there were no mountains / If there were no walls", the opening verses of the book Canções (1956), by Cecília Meireles, show the perception of the obstacles that are found in the process of investigating one's own consciousness. This article does a phenomenological reading of the book in question and makes a brief analysis of other books by the author in search of the "forms of God" present in her vast poetry. From verses that talk about self-recognition and self-ignorance, the article analyzes images that build worlds and dissolve them, giving poetic body to the difficult effort of walking through the mind's labyrinths. This process leads to a hidden God. The theoretical support for the discussion is phenomenology, both according to the concepts developed by Edmund Husserl and by his peers in Indian thought from the Sanskrit tradition, such as the Yoga Sutra (by Patanjali), and in Zen Buddhism.

Keywords
Cecilia Meireles. Poetry. Phenomenology. Patanjali's Yoga Sutras. Zen Buddhism.

introdução

No livro *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*, 2002, Margarida Maia Gouveia pondera que Cecília: "não escreveu poesia mística, mas a sua poesia é inseparável de um processo voluntário de ascese. Elementos da cultura ocidental e do Oriente (do budismo e do hinduísmo que avidamente absorveu) misturam-se indiferentemente com autêntica amálgama" (GOUVEIA, 2002, p. 110). Há estudos aprofundados sobre as relações de Cecília Meireles com o Oriente, sendo a principal contribuição a de Dilip Loundo, que identifica vários aspectos das filosofias da Índia presentes na obra da autora no texto "Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética".[2] Dentre as muitas relações que Cecília Meireles travou com o Oriente, a via da inclinação mística e contemplação do instante são as que mais chamaram a atenção da crítica. O presente estudo objetiva ler o livro *Canções* (1956) considerando a existência de um *Deus encoberto* após perceber a configuração de um *Deus aparente* e um *Deus indeterminado* em livros anteriores. O desdobramento argumentativo tem por base a importância da contemplação na poesia de Cecília e se apoia na fenomenologia e alguns pontos das filosofias orientais como chave comparativa e elucidativa para a interpretação do livro em questão.

O instante, na obra ceciliana, aponta para várias possibilidades de leitura. No caso desse artigo, são levados em consideração os poemas que têm o instante como um momento em que a concentração plena livraria o sujeito de suas preconcepções sobre algo, de imagens antigas que podem se sobrepor àquilo que é visto, impedindo o ato de realmente conhecer. A poesia do instante de Cecília Meireles é proveniente da contemplação silenciosa de algo e permite a compreensão do infinito a partir do mínimo.

Dito isso, vale ressaltar que a concentração profunda em um objeto, seja na tradição budista ou hindu, caras à escritora, seja na *epoché* husserliana (para pensarmos em termos da filosofia ocidental) é expressão de uma prática meditativa. Observo aqui a poesia de Cecília ao lado de conceitos vindos da fenomenologia husserliana, do budismo Chan (ou Zen, como ficou mais difundido no Brasil por vias japonesas) e da prática de *dhyana*.

O budismo Chan é uma "escola" do Budismo Mahayana que ensina que o sujeito deve olhar para dentro de si mesmo a fim de encontrar entendimento ao invés de depender de textos sagrados. Seu objetivo é o conhecimento por meio da meditação. O Chan se originou a partir da prática hindu *dhyana*, que se espraiou para a China e chegou até o Japão sob a alcunha de Zen.[3] Essa prática já aparece descrita no *Yoga Sutra* de Patanjali (200 a.C. a 400 d.C.), cujo segundo sutra afirma: "yoga é bloquear os padrões da consciência" (PATANJALI, p.31, 2013). Segundo a tradição *dhyana*, a homogeneidade da consciência (águas calmas) muda como uma onda após a outra, essas ondas são denominadas *vrittis* (perturbações). Essas

[2] As primeiras leituras que Cecília faz sobre a Índia representaram, para Dilip Loundo, esforços preliminares de navegar em águas mais profundas, marcadas por preconceitos e estereótipos orientalistas herdados do romantismo europeu (LOUNDO, 2007, p. 132).

[3] Cf. DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: A History, India and China.* New York: Simon & Schuster Macmillan, 1994. Vol 1.
SCHLÜTTER, Morten. *How Zen Became Zen: The Dispute over Enlightenment and the Formation of Chan Buddhism in Song Dynasty Chin*a. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.

formações na superestrutura da mente são provenientes das experiências do dia a dia, assim, sentimentos tais como raiva, paixão e cobiça, por exemplo, só podem ser compreendidos e erradicados se chegarmos àquilo que os origina (a pedra lançada e que causou as ondulações nas águas da mente), mas, além disso, há outros aspectos que podem ser dissolvidos, como a noção de tempo, sujeito, forma, espaço, dualidades e assim por diante.

Já na filosofia de Edmund Husserl, temos os conceitos de *epoché* e a *redução fenomenológica*, que são as ferramentas essenciais para conduzir a uma reflexão radical da consciência, algo necessário para nos livrar dos mais variados pressupostos condicionados pelos nossos hábitos. A *epoché* é a suspensão do nosso conhecimento comum sobre o mundo, já a *redução fenomenológica* é uma técnica filosófica pela qual as realidades normalmente experimentadas se tornam fenômenos puros. Em conjunto, esses dois momentos do método constituem a *redução fenomenológica transcendental,* atitude na qual o sujeito torna conscientes os elementos transitórios que agem sobre ele. No presente artigo, investigarei a partir do livro *Canções* como a poeta Cecília Meireles constrói um corpus de versos que revelam uma atitude meditativa ao observar as ondulações da própria mente do eu lírico.

Segundo as tradições orientais aqui consideradas, a contemplação máxima exigiria não apenas uma suspensão dos sentidos, mas também uma suspensão completa das perturbações mentais. Essa suspensão, alcançada por meio de exercícios de prática meditativa, levaria o sujeito a superar momentaneamente as manifestações conhecidas da consciência, ou seja, funções tais como memória, raciocínio e até mesmo a palavra deixariam de ter ação sobre o indivíduo durante o processo de meditação. Isso quer dizer que, por algum tempo, essas atividades não são acionadas pelo sujeito.

Assim, palavra, memória e raciocínio não fazem parte do estado meditativo intenso, de modo que a possibilidade de recontar tal experiência (em termos dos conceitos que a mente generalizou ou de impressões sensoriais) é, pela própria natureza da experiência meditativa, impedida, visto que não ocorre por meio de palavras, sons ou imagens. Portanto, a poesia tem papel fundamental na paradoxal tarefa de contar o incontável: "poematizar é mais verdadeiro que investigar o ente", como diria Heidegger ao citar Aristóteles em *Carta sobre o humanismo*. Logo, uma poesia do instante, como a de Cecília Meireles, aponta para o uso da razão a fim de contradizer a própria razão; ou seja, usa-se o intelecto para ir além dele mesmo, poematiza-se em lugar da investigação. Desse modo, essa poesia do instante criada por Meireles exacerba o momento de suspensão da mente em que é possível perceber o infinito no ínfimo.

É nesse processo de relatar estados contemplativos que se encontra o *Deus encoberto*. Do contemplar a própria mente, surge a compreensão de seus objetos: imagens, sensações, memórias, sentimentos; e a observação desses objetos leva ao conhecimento da existência de *algo* que é a sua fonte primária. Esse "algo" é o foco do presente estudo. Entretanto, antes de aprofundar a leitura de *Canções,* vale fazer uma breve ponderação sobre o universo poético ceciliano anterior.

deus aparente e *deus indeterminado*

Nos primeiros livros da autora – *Espectros* (1919), *Nunca mais... e poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925) –, temos um *Deus aparente*, referido pelas expressões Eleito, Tu ou El-Rei e com o qual o eu lírico busca se unir por meio de uma expressão semelhante ao *casamento místico*, recuperando uma tradição antiga da poesia devocional que encontra parte em Santa Teresa D'Avila e São João da Cruz, por exemplo. Tanto Leodegário A. de Azevedo quanto Damasceno sugerem uma inspiração transcendente em *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* bem como um certo ar simbolista, que é bem analisado por Leodegário de Azevedo em *Poesia e Estilo de Cecília Meireles* (1970), tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Dilip Loundo (LOUNDO, 2007, p. 147) aponta que presença de Tagore nas coletâneas cecilianas inaugurais (Nunca Mais... e Poema dos poemas e Baladas para El-Rei) constitui uma fase preparatória dos encontros profundos que viriam a acontecer com a Índia. Já Leila V.B Gouvêa percebe que alguns símbolos de maturidade aparecem nas primeiras manifestações poéticas de Cecília Meireles, além de uma evidente ressonância simbolista que vai para além do decadentismo português e brasileiro:

> A opção pela renúncia como saída aos embates terrenos ressoará Cruz e Sousa, além dos ideais orientalistas já mencionados. Ecos de Antonio Nobre, e mesmo de Antero, também foram detectados por mais de um crítico. Há referência explícita (e algumas implícitas) a Verlaine, cuja poesia Cecília Meireles glosa mais de uma vez (no soneto "A Chuva Chove" e "Agitato") –, e a quem viria a dedicar uma póstuma "serenata" datada de 1944, apesar de haver reconhecido seu posterior distanciamento do autor de Romances sans Paroles. (GOUVÊA, 2008, p. 34)

Nesses livros, deparamo-nos com um eu lírico agonizante e sofredor buscando uma união com Deus por meio de um discurso amoroso. Há, ainda, uma constante referência à morte como um dos meios de se estar próximo desse divino amado, uma vez que a tão almejada união não se efetiva de outras maneiras:

> **À hora em que os cisnes cantam**
> Nem palavras de adeus, nem gestos de abandono.
> Nenhuma explicação. Silêncio. Morte. Ausência.
> O ópio do luar banhando os meus olhos de sono...
> Benevolência. Inconsequência. Inexistência.
>
> Paz dos que não têm fé, nem carinho, nem dono...
> Todo o perdão divino e a divina clemência!
> Oiro que cai dos céus pelos frios do outono...
> Esmola que faz bem... – nem gestos, nem violência...
>
> Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas
> abstrações. Vão temor de saber. Lento, lento

> volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...
>
> Todas as negações. Todas as negativas.
> Ódio? Amor? Ele? Tu? Sim? Não? Riso? Lamento?
> – Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais. Nunca mais...
> (In. *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 34).

Em *Nunca Mais...e Poema dos Poemas* predomina uma atmosfera de renúncia, caminho possível para um sujeito que se depara com o sofrimento a que está fadada sua existência. Renunciar/morrer (ainda que metaforicamente), portanto, não é uma opção, mas a única saída para esse eu lírico. Sob esse aspecto, apesar de já referir de algum modo a aspectos que encontramos, por exemplo, no *Bhagavad-gita*[4] e nos *Sutras* de Patanjali, como o apelo à renúncia dos frutos das ações e também o desapego aos bens materiais como forma de libertação:

> O estado de consciência que ocorre quando o indivíduo se torna livre do desejo pelos objetos do sentido, tanto os que experimentou quanto os que ouviu falar, é chamado *vairagya* [desapego] (PATANJALI, 2013, p. 60, sutra 15. Tradução minha)

O livro de Cecília Meireles mostra a renúncia como a única alternativa à qual se pode agarrar um eu lírico desiludido, não por opção filosófica, mas por crueldade da vida. Nesse sentido, não há cura para o sofrimento. Daí o fato de esse "eu" das primeiras composições cecilianas (os três livros supracitados) se identificar com seu próprio sofrimento, estando amalgamado a ele, sem possibilidade de separação ou saída, donde o apelo a um divino amado distante, pertencente a outro mundo, se transforma num frágil fio de esperança. Assim, somos colocados diante de um *Deus aparente*, mas inalcançável:

> **Panoramas do além**
> Não sei que tempo faz, nem se é noite ou se é dia.
> Não sinto onde é que estou, nem se estou. Não sei nada.
> Nem ódio, nem amor. Tédio? Melancolia.
> – Existência parada. Existência acabada.
>
> Nem se pode saber do que outrora existia.
> A cegueira no olhar. Toda a noite calada
> no ouvido. Presa a voz. Gesto vão. Boca fria.
> A alma, um deserto branco: – o luar triste na geada…
>
> Silêncio. Eternidade. Segredo.
> Onde, as almas irmãs? Onde, Deus? Que degredo!

[4] O *Bhagavad-Gita* (parte importante do épico *Mhabharata*) reproduz, em forma poética, todos os princípios filosóficos e éticos das *Upanishads*, que, segundo Dillip Loundo, foram lidas por Cecília Meireles.

Ninguém...O ermo atrás do ermo – é a paisagem daqui.

Tudo opaco...E sem luz... E sem treva... O ar absorto...
Tudo em paz...Tudo só...Tudo irreal...Tudo morto...
Por que foi que eu morri? Quando foi que eu morri?
(In. *Nunca Mais... e Poema dos Poemas*, 2001, p. 49).

A partir de *Viagem* e sobretudo em *Mar Absoluto e outros poemas*, o Deus ceciliano passa a se difundir pelos elementos da natureza e confunde-se com água, mar ou nuvens, exigindo então um acurado processo de contemplação para que seja percebido. Nesse processo, temos o que pode ser compreendido como um *Deus indeterminado*:

Epigrama Nº 5
Gosto da gota d'água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:
pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do ato.
(In. *Viagem*, 2001, p. 258).

Nesse caso, a figura divina se afasta de uma ótica cristã cujo Deus surge personificado e passa a assumir forma mais impessoal, o que aproxima a poesia ceciliana do *Yoga Sutra* de Patanjali, das *Upanishads* e do *Advaita Vedanta*. No epigrama acima, os mistérios do universo, da criação e manutenção da vida podem ser visualizados por meio da contemplação de uma gota que se equilibra, resistente ao vento e à grandiosidade do mundo ao seu redor. O paradoxo da existência é recriado por meio das dicotomias grande/pequeno, ar/água, movimento/acinesia. Ora, o *Deus indeterminado* corresponderia ao mistério escondido nos elementos do mundo, seria o segredo que mantém a ordem das coisas, ou seja, aquilo que permite o equilíbrio para uma gota d'água, a existência de exatidão em meio ao aparente caos da existência.[5] É um *Deus indetermidado* e impessoal na medida em que não é nomeado, tampouco personificado como ocorrera em seus primeiros escritos.

[5] O Vedanta define a natureza da existência percebendo que o "eu" (a*tman*) é da mesma natureza que o Todo (*brahman*) e a falsa ideia que o individuo faz de si mesmo e do mundo o impediria de compreende essa unidade. O *Advaita Vedanta* é a vertente não-dual do Vedanta, tem como fundamento a ideia de que *brahman* é o Todo absoluto e de que é necessário libertar-se da ilusão a fim de realizar a natureza universal do Todo. Já nas *Upanishads*, *brahman* é apresentado como o substrato do universo, a partir do qual o mundo e a consciência individual emergem. Por fim, nos *Sutras* de Patanjali, há o conceito de *gunas* e *purusha*, de modo que o encontro com o verdadeiro eu (*purusha*) só poderá ocorrer quando houver um completo desapego ou superação das impressões

Com o passar das décadas, a poesia de Cecília assume diferentes formas e, em obras como *Canções* (1956)*, Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), o universo mental e onírico do eu lírico ganha cada vez mais espaço dentro do conjunto de poemas de cada livro. Em *Canções*, o *Deus impessoal* e *indeterminado* de *Viagem* e *Mar Absoluto* passa a ser encoberto pelo universo interior do eu lírico. Assim, a superação da razão é o caminho necessário para o reconhecimento da figura divina, tal superação é reforçada pelo uso do paradoxo. Portanto, existência e não existência são complementares e o silêncio absoluto da experiência meditativa/contemplativa deseja falar.

O interesse de Cecília pelo conhecimento proveniente das mais variadas culturas orientais a leva ao encontro de lugares além da Índia, como China e Japão. Nesse sentido, vejamos como a disciplina de tentar dar voz poética ao silêncio dá voz a uma terceira característica da poesia de Meireles, fundamentalmente enraizada na poesia clássica chinesa, nos versos regulares chamados de Lüshi (o verso regular da tradição clássica). Um dos poetas especialmente ligados a esse tipo de verso foi Tu Fu (traduzido por Cecília Meireles).[6] O que se dá nos versos regulares da tradição clássica, e que Cecília aproveita a seu modo, é o uso de uma linguagem que, segundo François Cheng "situa o sujeito pessoal numa relação particular com os seres e as coisas" (CHENG, 1995). Ao apagar-se, ou antes, ao fazer subentender a sua presença, o sujeito interioriza os elementos exteriores.

Em Cecília Meireles, a interiorização dos objetos e a impessoalidade são trabalhadas por Margarida Maia Gouveia como "Lirismo e abstração". Gouveia sustenta que a poesia de Cecília apresenta um eu que se dissipa nas coisas e nos seres "assumindo o essencial da condição humana", dando espaço ao genérico e impessoal (GOUVEIA, 2002, p. 158). Por isso, a autora apresenta que a palavra responde ao que vem de longe, construindo a imagem de um local para além do real e da própria imaginação. Gouveia notou que, em Cecília, o "eu personalizado neutraliza-se perante um ideal abstrato" transformando-se, entre tantos, numa consciência "voz e imagem de outras consciências" e se dirige a um destinatário com o qual se confunde (idem). E esse outro pode ser o mar, a pedra, a rosa, o sabiá, o profeta, fantasmas do passado e do futuro, enfim, inúmeras formas são aceitáveis para quem não tem forma nenhuma. Da poesia chinesa e da tradição do budismo Chan, Meireles aproveita as técnicas para trazer ao mundo das ideias/imagens/palavras a experiência da impessoalidade. Para isso, utiliza o paradoxo e a abstração, moldando eus líricos que se fragmentam e se unem às coisas. Unir e separar são opostos complementares na estética/ética da voz do silêncio e no descortinamento de um *Deus encoberto*.

mentais causadas pela alegria, ação, objetos, etc (*gunas* são os elementos que podem ser percebidos pela mente, incluindo as emoções). O que temos na obra de Cecília é um amálgama/síntese dessas ideias.

[6] Sua poesia exerceu grande fascínio no Japão do período Edo e um dos seus maiores admiradores foi Matsuo Bashô, reconhecido hoje como um dos grandes mestres do Haiku. Na coletânea *Escolha seu sonho,* Cecília Meireles tem uma crônica dedicada a Bashô*,* além de uma tradução para seu famoso Haiku sobre o salto da rã.

o *deus encoberto*

A união desse eu aos mais variados elementos ou a sua aparente fragmentação se dá internamente, num movimento que incorpora os objetos e se transformas neles para entendê-los na sua totalidade. Assim, Cecília se liga à tradição Chan/Zen pela contemplação/meditação. Muitos de seus poemas investigam os contornos possíveis de cada ser e neles o eu lírico se encontra. Todavia, a meditação não termina no conhecimento total do objeto investigado ou desse novo eu, que se reconhece nas coisas e seres. Aqui começam a diluir os contornos do ser e dos seres.

Eis, então, o livro *Canções* (1956). Os versos dessa obra extrapolam os limites contemplativos, de modo que a investigação das imagens mentais chega ao desconforto da constatação de que o que se apreende com a mente é pura ilusão. O esforço contemplativo leva ao desejo de cessação das imagens/objetos e do conhecimento de sua origem: de ondem vêm o eu, os seres e suas formas?

Se a contemplação e a meditação apreendidas nas vertentes Chan/Zen aparecem na poesia ceciliana como uma agudez da mente que permite a concentração na potência de cada forma,[7] em *Canções*, Cecília toca novamente em alguns preceitos dos de Patanjali:

> 2. Yoga é bloquear os padrões de expressão da consciência;
> 3. assim, o observador fica estabilizado em sua própria natureza;
> 4. de outro modo, há a identificação do observador com as modificações da
> consciência (*chitta*)
> (PATANJALI, 2013, p. 31, 40-41. Tradução minha).

Portanto, é aos poucos que o eu lírico de *Canções* deixa de se identificar com as modificações de sua consciência. O primeiro poema "se não houvesse montanhas!/ Se não houvesse paredes!/" anuncia a vontade de transbordamento dos limites das formas mentais. Dos "caules da ausência" (MEIRELES, 2001, p. 1068) e da essência primordial brotam as figuras que povoam esse imaginário que investiga a própria alma: "Alma, como é teu nome?". Nesse ponto é que se concentra a investigação lírica desse livro tão denso e onírico. O desejo de conhecer a própria alma aproxima Meireles de Husserl e do pensamento indiano/budista.

De acordo com Ake Sander em seu artigo "Redução fenomenológica e meditação do yoga: semelhanças e diferenças" (2015), a *epoché* e a *redução fenomenológica* (na filosofia de Husserl) são essenciais para conduzir a uma reflexão radical da consciência. De acordo com a fenomenologia, quando estamos sob a influência dos hábitos mentais, estes determinam e direcionam nossa experiência, impedindo-nos de ver as coisas como elas "realmente" são: como "puro fenômeno" (SANDER, 2015, p. 30-31). O autor ainda explica que, assim como o segundo aforismo de Patanjali sobre o objetivo do yoga, o método de Husserl procura depurar a mente de modo que as experiências de alguém não

[7] Esse contato profícuo com a poesia meditativa dos Haiku aparece em uma série de poemas como os Epigramas e poemas breves de livros como *Viagem, Vaga Música* e *Mar Absoluto e outros poemas*.

estejam mais afetadas pelos vários fatores que separam o sujeito experenciador (o observador) das coisas em si mesmas (idem). O observador fica estabilizado na sua "própria natureza". É notável como essa definição se aproxima da neutralização do eu personalizado perante um ideal abstrato percebida por Gouveia. Todavia, em *Canções,* Cecília vai além na investigação da natureza desse ideal abstrato ou *Deus encoberto.*

Entre afogados, flores decadentes e tempos de morte o eu lírico de *Canções* medita em busca de sua "própria natureza":

> Única sobrevivente
> de uma casa desabada
> – só eu me achava acordada.
>
> E recordo a minha gente,
> na noite sem madrugada.
> Só eu me achava acordada.
>
> Minha morte é diferente:
> eles não souberam nada.
> Só eu me achava acordada.
>
> Mas quem sabe o que se sente,
> entre ir na casa afundada
> e ter ficado – acordada!?
> (MEIRELES, 2001, p. 1099).

Apesar de ter sobrevivido, temos a informação de que o eu lírico também morre quando, no primeiro verso da terceira estrofe, anuncia: "Minha morte é diferente:", todavia, a morte em questão está paralelamente disposta à ideia de "acordar". É uma morte às avessas, que passa a ser a condição do despertar. Sob esse aspecto, é como se o eu lírico do poema tivesse presenciado as mortes das pessoas que estavam na mesma casa e essa observação, ocorrida apenas devido ao fato de estar "acordada", faz emergir outra morte: a sua. A diferença reside no fato de ela saber algo que os demais não sabiam: "eles não souberam nada." O fato de estarem dormindo pode ser entendido já como um indício de morte ou de mergulho profundo nas perturbações das águas da mente, inclusive, no 10º sutra de Patanjali lê-se: "o sono é a perturbação sustentada pela cognição da ausência de conteúdo mental" (2013, p. 52. Tradução minha), ou seja, o sono é uma das perturbações da mente e impedimento para a realização do "verdadeiro eu". No poema, por estar acordada, a consciência lhe permitiu não viver a morte ligada ao desabamento, mas outra. Note-se ainda que o poema acontece em escuridão profunda, pois é uma noite "sem madrugada", ou seja: sem nenhum prenúncio de manhã, sem tempo para acabar. Parece ainda, então, que o eu lírico está em um estado insone e alerta, seguindo acordada por essa noite eterna (observando a sua própria condição).

Dessa maneira, *Canções* é um livro que caminha pela morte. Ao investigar a natureza do destino, o poeta desvenda a morte como rumo certo e descortina o véu da impermanência. Além disso, a descoberta da morte no interior de si mesmo leva ao reconhecimento de algo maior: o *Deus encoberto*, gerador e fonte de todas as formas impermanentes. O livro, portanto, se consolida como a jornada de si por

si mesmo, em que a poeta adentra o obscuro mundo de sua memória.[8] Todavia, ainda que a escuridão seja um atributo, a sua força sugestiva só se completa com a presença da luz, pois as antinomias estão em um espaço de complementariedade e por isso geram o paradoxo tão essencial a *Canções*. A luz, o branco, a neve, a neblina, as pétalas claras das flores, as nuvens, a espuma do mar são, contraditoriamente, atributos da escuridão, dado que essa, ao passo que elimina a dualidade e o contraste entre os objetos da mente, permite que eles sejam vistos com clareza e lucidez na sua anteconcepção, ou seja, na sua essência original em que ainda não estão relativizados pelo intelecto.

O claro, nesse sentido, é parte integral do escuro: "Inesperadamente / a noite se ilumina: / que há uma outra claridade / para o que se imagina." (MEIRELES, 2001, p. 1068); "que, para mim, a noite e o dia / têm o mesmo sol sem ocaso," (idem, p. 1070); "De um lado cantava o sol / do outro suspirava a lua / No meio, brilhava a tua / face de ouro, girassol!" (p. 1080); "Cavalo branco, / de crinas de ouro (...)// Aqui sobre a noite, / na cinza das pálpebras" (p. 1084-1085). A mistura das cores opostas acaba por reproduzir um efeito de anulação e complementariedade: não há cor/som no sem forma/silêncio; o que promove a constatação da existência de uma não forma (*Deus encoberto*) e, por sua vez, ocorre a superação da razão. O enfrentamento da morte é um dos caminhos para essa descoberta, dessa maneira, a morte está posta como início de uma jornada e não o fim dela.

Em *Canções*, o eu lírico nota que suas imagens mentais não são a verdade: "Por que me apareces / igual à verdade / ilusória imagem?" (p. 1085) e caminha pelos "sonhos" desvelando a matéria da mente: " Ó música sonhada / – por que não corresponde / o desenho que vives / à vida que te sonhe...?" (p. 1092); "Assim moro em meu sonho" (p. 1088) e, por fim, "assim fica encerrada, / assim, desconhecida / a nossa extrema verdade / na noite irreal da vida." (p. 1094). Desse modo, Cecília cria e observa imagens para se certificar que elas não podem constituir a verdade/realidade/vida. São miragens, sonhos, nuvem, fumaça, pó, areia. Desse reconhecimento vem a tentativa de chegar a um local livre de predicados e de sujeitos. Assim observa a mente e aos poucos se divorcia desses aspectos que percebe como voláteis. Vai desencobrindo Deus.

A concentração plena, metaforizada pelos vocábulos que exprimem escuridão, permite que, nesse livro, o processo de autoconhecimento culmine na constatação de que até mesmo a memória é sonho, de que as impressões, sensações, conceitos, ideias, tudo que se arquiva no corpo/mente é como o pó ao vento. O mundo se forma na mente do eu lírico/poeta e este, por sua vez, é capaz de conhecer a essência impermanente das coisas, o apego às imagens gera sofrimento. É dessa constatação que se molda uma poesia que recria um sofrimento puro, ou seja, que ao tirar o "eu" do sofrimento "meu" consegue visualizar a forma pura do sofrimento em si, o sofrimento que existe e que se manifesta nos seres.

[8] A temática da morte é recorrente em *Canções*: "como nas guerras/ meu amigo é morto" (MEIRELES, 2001, p. 1078); " Por que nome chamaremos / quando nos sentirmos pálidos? / sobre os abismos supremos?" (p. 1083); "em puro silêncio / luminosa jazes: / tão doce, tão grave!" (p. 1086); "E os nomes nos túmulos / frágil cinza vária..." (p. 1071) e há as imagens da desintegração: "(Sangue que corres, por quem / minhas veias deixarás? / Morresse só. E a ninguém / com o morrer se deixa em paz!)" (p. 1089).

Notemos o quanto Meireles usa termos referentes a “sonho”, “dormir” e “acordar” em sua poesia, além de relacionar o sofrimento com “estar perdido” e com “desejar o impermanente”. Vejamos exemplos do sofrimento tal como manifesto em *Canções*:

Se não houvesse saudade,
solidão nem despedida...
Se a vida inteira não fosse,
além de breve, perdida!

Eu tinha cavalo de asas,
que morreu sem ter pascigo
E em labirintos se movem
Os fantasmas que persigo.
(MEIRELES, 2001, p. 1068).

Já não tenho lágrimas:
estão caídas
longe, em vagas margens,
qual mornas ovelhas
recém-nascidas.

Longe estão caídas,
entre esses montes
de saudades vivas,
de figuras frias,
ai, de que horizontes!

Suspiros montes!
Porém, agora,
talvez não me encontrem.
Pois a alma se esconde,
porque já nem chora.
(p. 1070-1071)

Entre lágrimas se fala
– e Deus sabe o que se sente!
Mas de longe não se escuta nem se entende

A voz é rouca e dorida
e a distância, tão penosa...
Quem sofre já não se espanta:
cala e chora.

Apenas, uma pergunta
às vezes, tímida, ocorre:
para que, noites e dias,
chora e sofre?

Quando amanhã todos formos
a mesma terra perdida,
ninguém saberá das dores

que sofria.

Onde o lábio sem resposta?
Onde, os olhos ainda cheios...?
Onde, o coração que havia?
Onde o peito?

De tão longe, não se escuta.
Não se escuta e não se entende.
Deus, entre as lágrimas fala:
- não se sente.
(p. 1074).

O sofrimento, tal como expresso no livro em discussão, nos leva à sensação de um ser que corre atrás de algo que não pode alcançar ou que, quando alcança e toca, logo vê o objeto de seu desejo se desfazer como fumaça, nuvem ou pó. Em *Canções,* não há pedra, estátua ou coluna que se sustente, todas as imagens se desfazem e como areia ao vento mudam suas formas. O poeta caminha pelos caminhos da própria mente. O sofrimento decorre da impossibilidade de fazer durar momentos, amores, objetos, espaços. Leiamos mais alguns exemplos:

Longe, meus amores,
tranquila, guardei-os.
Às vezes, me ocorre:
serão meus, ou alheios?

(A rosa em seu ramo,
o ouro, nos seus veios:
-quem é dono certo,
dono e sem receios?)

Ah, belos amores,
sem fins e sem meios . . .
Hei de amar-vos menos,
por serdes alheios?

Guardei meus amores.
Perdi-os? Salvei-os?
– Minhas mãos vazias.
E meus olhos cheios.

Mais doce é o deserto,
para os meus recreios.
Em tempo de morte,
que importam amores,
nossos ou alheios?
(p. 1075).

(...)
Ribeira da minha vida,
por que sinto o coração
morrer-me nestas areias de antiga recordação?

ei de ser o mar e o vento,
e a noite, e a constelação,
- ribeira dos meus cuidados! -
e a própria navegação.

Ribeira da minha vida,
hei de mudar de aflição:
não mais despedida ou espera,
mas naufrágio ou salvação.
(p. 1081).

Ó grande urgência do aflito!
Ecos de misericórdia
procuram lágrimas e grito
(p. 1083).

Eu vejo o dia, o mês o ano
– por que viver, sem ser preciso?
Eu não te minto, eu não te engano
eu não te fujo: – eu agonizo.
(p. 1098).

Os desejos, logo que alcançados, não permanecem e o constante "correr atrás" desses elementos carrega o leitor para um labirinto de vivências: espaços ocultos e profundos do eu poético. Assim, Cecília Meireles percebe os objetos da mente, contemplando um universo enclausurado na experiência interior.

Até aqui, a contemplação ceciliana se aproximava da *epoché* e da *redução fenomenológica*, mas quando, a partir da contemplação, surgem questionamentos sobre a realidade daquilo que é observado, encontramos em *Canções* outros elementos que são paralelos à fenomenologia.

A partir de 1935, a investigação de Edmund Husserl se debruça sobre a intuição, o retorno à evidência originária e sobre a possibilidade de ver diretamente, superando o preconceito do empirismo (em que o fato é tido como verdade e passível de ser observado de modo "neutro").[9] A sua preocupação com o ser, com a "conexão absoluta da natureza" e, sobretudo, o modo como aborda a questão do tempo em seus escritos, parecem estar próximos de aspectos do pensamento indiano

[9] Husserl critica a pretensa isenção da ciência ao se voltar para fora e tentar observar a realidade de modo neutro crendo-se capaz de conhecê-la e aponta para a importância de um método intuitivo, cuja falta faz com que o pensamento natural (das ciências exatas) não consiga atingir o "ser da natureza" na sua conexão absoluta, de modo que as ciências perderam o seu sentido para a vida.

e do zen budismo que, nesse ponto, nos auxiliam a observar o livro *Canções* em diálogo com esses elementos.[10] No que diz respeito às aproximações entre fenomenologia e poesia, é corrente que se aborde o modo como os poetas revelam por meio do poema, em sua tessitura de palavras, as relações entre sujeito e objeto – relativamente ao modo como os sentidos supostamente apreenderiam ou como o sujeito se relacionaria com o que está *fora de si mesmo*, numa recorrência sobretudo ao trabalho de Gaston Bachelard. Todavia, Segundo Karl Schuhmann (estudioso da vida e obra de Husserl),[11] a proposta principal de Husserl estava na inclinação para a subjetividade.[12] Ainda, Husserl levanta que, na sua existência prática ingênua, o ser humano age em um mundo de certezas básicas inquestionáveis, mas, a qualquer momento, podem ocorrer abalos, por mais que elas pareçam universais. Desse modo, as certezas são apenas uma parcela das "essencialidades da existência humana" (SCHUHMANN, 2004, p. 149). Do abalo delas vem o desespero, momento em que o sujeito pode levantar questões como "o que eu ainda posso fazer? O que devo esperar? Posso continuar vivendo? A morte voluntária não seria a melhor opção, ou a renúncia completa do mundo à maneira da salvação budista?" (idem). No caso de Cecília: "(Alma, como é teu nome?)"; "Onde, o coração que havia?"; "serão meus olhos, ou alheios?"; "por que me apareces, ilusória imagem?"; "se estive no mundo ou fora do mundo?"; "é o mundo que me envolve/ou sou contorno seu?" entre inúmeros outros questionamentos que povoam o livro.

Nesse sentido, o mundo apresentado por Cecília em *Canções* não nos parece ser categoricamente objetivo ou investigado empiricamente nem pode ser conhecido na sua totalidade por meio de uma pretensa isenção do sujeito. O mundo de *Canções* é um engendrado pela própria mente do eu lírico (vejam-se as dúvidas levantadas no decorrer dos poemas). Até aí, poderíamos seguir discorrendo sobre como esse mundo interior é manifestado poeticamente e como o eu lírico apreende a si mesmo pelos seus sentidos, porque as imagens mentais têm cheiro, sabor, cor e textura. Todavia, a questão se adensa quando o eu lírico começa a perceber que essas imagens mentais não lhe dão a capacidade de realmente conhecer algo. Acontece, então, que o eu lírico passa a se conscientizar de que aquilo que julgava como real talvez seja da mesma natureza da miragem, um sonho pelo qual se caminha e sobre o qual fundamentava concepções vãs de si mesmo (um abalo na sua certeza, na ordem inquestionável de uma pretensa realidade), tal como em:

Assim moro em meu sonho:

---

[10] Os paralelos entre o pensamento indiano, os escritos de Ādi Śamkara, o budismo e a fenomenologia da consciência não são novidade no repertório crítico referente a Husserl. É possível verificar o quão profundamente suas ideias mudam a partir de 1915. É sabido que 1916 o filósofo já travara contato com o pensamento indiano e que em 1924/25 esse conhecimento se consolidou. Sendo assim, as suas elaborações sobre os modos de conhecer a mente podem ter encontrado apoio na leitura de textos do cânone budista favorecendo suas presentes nos *Manuscritos de Bernau* (1917-1918) e nos *Manuscritos C*.

[11] Schuhmann, Karl. "Husserl e o pensamento indiano" – citado aqui a partir da edição de 2004, presente no livro *Karl Schuhmann: Selected papers on phenomenology* (2005).

[12] Com base nas anotações de aula de um dos alunos presentes em um curso dado por Husserl em 1925/26, o filósofo alemão expressou as similaridades entre o pensamento indiano e o europeu, salientando que em ambos há a investigação sobre o modo de ser do mundo e ambos veem que isso não é algo absoluto, de modo que o que compreendemos por "empírico" deve ser superado em prol de uma inclinação para o interior da vida subjetiva.

como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo.
Vejo e sou meu olhar.

Água é o meu próprio corpo,
simplesmente mais denso.
E meu corpo é minha alma,
e o que sinto é o que penso.

Assim vou no meu sonho.
Se outra fui, se perdeu.
É o mundo que me envolve?
Ou sou contorno seu?

Não é noite nem dia,
não é morte nem vida:
é viagem noutro mapa,
sem volta nem partida.

Ó céu da liberdade,
por onde o coração
já nem sofre, sabendo
que bateu sempre em vão.

Não é noite nem dia,
não é morte nem vida:
é viagem noutro mapa,
sem volta nem partida.

Ó céu da liberdade,
por onde o coração
já nem sofre, sabendo
que bateu sempre em vão.
(MEIRELES, 2001, p. 1088).

Na primeira estrofe em destaque acima, é possível observar que o sujeito se confunde com o mundo que o envolve e se evidencia o sonho como espaço da ação poética. No segundo estrofe, a vida e até mesmo a morte são descartadas como experiências. O ínterim entre esses aspectos parece ser o lugar de *Canções* e, novamente, o paradoxo é usado como recurso explicativo: "viagem sem volta nem partida". Já a última estrofe é um exemplo da renúncia, uma vez que, ciente de que as imagens que percebe são ilusões sobre si mesmo e indeterminações dos seus próprios desejos, o eu lírico abre mão das suas vontades e alcança a liberdade. Quando o eu lírico começa a duvidar das imagens em que pauta definições sobre si mesmo, passa então a investigar a origem desse logro. A partir daí o "eu" se reflete, mentiroso, num jogo de esconde-esconde: "O rosto em que me encontro /e a nuvem

que contempla / vai-se mudando noutro / só pelo que relembra". As imagens moldam-se e mudam constantemente, revelando a impermanência até de si mesmo. Nessa poesia de sonhos, água morrente e nuvens nada se fixa. Essa impermanência salta aos olhos do sujeito poético, que passa a percorrer um novo caminho: a busca do *Deus encoberto*, a fonte primordial de toda a ilusão/criação.

O cotejo dos textos das tradições orientais provenientes do Yoga sutra de Patanjali e da tradição Chan ao lado de textos de Edmund Husserl (como os *Manuscritos-C*) possibilita uma abordagem diferenciada desse livro, uma vez que, a partir deles, é possível ver que poesia também pode versar sobre estados mentais e objetos da consciência.

conclusão

Em *Canções,* portanto, há o reconhecimento de que os objetos (por objetos entendem-se os fatos, os desejos, os sentimentos, as ideias e mesmo as coisas materiais tais como concebidas pela mente) estão todos dentro do sujeito e daí emerge a constatação de que para conhecê-los ou reconhecê-los verdadeiramente é necessário voltar-se mais a si mesmo, num processo de aprofundamento total. A fenomenologia de Husserl, o *Yoga Sutra* de Patanjali e o budismo de vertente Chan apontam para a possibilidade de conhecer um objeto na sua essência. Para isso, é necessário um retorno às coisas mesmas, em termos fenomenológicos, "à vivência original do objeto". É assim que Husserl conceitua a consciência pura (HUSSERL, 1996, p. 27).

Dessa maneira, de tanto buscar, Cecília chega ao *Deus encoberto*, a um estado em que todos os objetos da percepção são superados. Cecília Meireles manifesta, por meio da construção verbal, a existência de algo que antecede o fenômeno, as aparências, a forma perceptível. Esse é o local em que todas as formas/ideias/ações, enfim, tudo o que puder caber na palavra "tudo" está originalmente. Portanto e paradoxalmente, sem forma alguma. Esse local contém em si todas as possibilidades, ou seja: se pensarmos em termos de criação, esse mundo seria o momento em que as coisas estão prontas para serem criadas e, por isso mesmo, podem assumir qualquer forma.

> Lá, na raiz das lágrimas,
> a **divina memória**
> dorme sonhos antigos
> sem hora de acabar-se.
>
> (Oh! na raiz das lágrimas,
> onde tudo é possível,
> manselinho, os ciprestes
> se recamam de orvalho...)
>
> Lá, na raiz das lágrimas,
> lavram os pensamentos
> um denso musgo frouxo,
> sem rastros de presença.

(Oh! na raiz das lágrimas,
uma areia de estrelas
forma e desmancha praias,
e o horizonte caminha.)

Lá, na raiz das lágrimas,
não existe mais rosa,
não existe mais barca,
não existe mais vento.

(Dorme, tênue memória,
em leito sem limites,
livre de qualquer sonho,
onde tudo é possível!)
(MEIRELES, 2001, p. 1095-96. Grifos meus).

Quando esse momento é atravessado, na poesia de Cecília, ocorre que seu poema capta as coisas tais como estão em seu estado "pré-forma": sem forma alguma, donde podem tomar todas as formas e significados (veja-se que Cecília dá uma atenção especial à fonte do sofrimento). Deriva disso o que podemos ou tendemos a denominar como surreal. É nesse momento que a palavra/forma/imagem está maleável, pronta a ser (re)significada ou a reestabelecer um sentido. Está aí o *Deus encoberto* de Cecília e, para achá-lo é preciso pastorear os desejos que se arraigam e as formas engendradas na própria mente. Depois de muito investigar o sofrimento, o eu lírico chega à constatação de que existe uma "raiz" das lágrimas, um *Deus encoberto*, sem nome, informe, incompreensível, fonte de todo o pensamento. Como leitores, só podemos agradecer à Cecília Meireles por descrever a experiência da meditação e nos trazer, através de sua arte, algo que vem sido investigada há séculos pelo Oriente e que demandou uma vida de investigação para um filósofo como Edmud Husserl. Espero que esse artigo saliente a genialidade de nossa escritora e que seja um convite para que, a partir dos estudos comparados, possamos perceber e valorizar a grandeza do pensamento poético brasileiro a fim de descobrir o nosso tesouro intelectual por vezes tão encoberto.

referências bibliográficas

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CHENG, François. "A escrita poética chinesa". In: *Revista de cultura*. n. 25, Instituto Cultural de Macau, outubro-dezembro, 1995.

CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil, 1982.

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

DUMOULIN, Heinrich. *Zen Buddhism: A History, India and China*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1994. Vol 1.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecilia Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do "eterno instante"*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

HEIDEGGER, Martin. "Carta sobre o Humanismo". In: *Martin Heidegger, Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 149-175.

HUSSERL, E. "Aufsätze und Vorträge" (1911–1921). In: *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke*. Band 25, Netherlands: Springer, 1987.

HUSSERL, E.. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: Edpucrs, 1996.

HUSSERL, E. *Späte Texte Über Zeitkonstitution (1929–1934): Die C-manuskripte*. Dieter Lohmar (org.). Dordrecht: Springer, 2006.

HUSSERL, E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

LOUNDO, Dilip. "Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética". In. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 129-178.

LOUNDO, Dilip. *Poemas Chineses / Li Po e Tu Fu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Antonio Carlos Secchin (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

PATANJALI. "Yoga Sutras". In. *Four Chapters on Freedom: Commentary on the Yoga Sutras of Sage Patanjali*. Trad. Swami Satyananda Saraswati. Bihar: Yoga Publications Trust, 2013.

SANDER, Ake. "Phenomenological Reduction and Yogic Meditation: Commonalities and Divergencies'. In: *Journal of East-West Thought*. Spring, Vol. 5, March 2015, p. 29-60.

SCHLÜTTER, Morten. *How Zen Became Zen: The Dispute over Enlightenment and the Formation of Chan Buddhism in Song Dynasty China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.

SCHUMANN, K. "Husserl and Indian Thought". In: SCHUMANN, K. *Karl Schuhmann: Selected Papers on Phenomenology*. Cees Leijenhorst, Piet Steenbakkers (org.). Dordrecht: Kluwer academic publishers, 2005.

Cecília Meireles e Sarojini Naidu: rouxinóis do Brasil e da Índia

Cecília Meireles and Sarojini Naidu: Nightingales from Brazil and India

Autoria: Ana Amélia Neubern Batista dos Reis
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-3704-1469
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6853262107731980

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197433
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197433
Recebido em: 06/05/2022. Aprovado em: 31/05/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
REIS, Ana Amélia N. B. Cecília Meireles e Sarojini Naidu: rouxinóis do Brasil e da Índia. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 147-174, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197433. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197433.

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.

cecília meireles e sarojini naidu: rouxinóis do brasil e da índia

Cecília Meireles and Sarojini Naidu: Nightingales from Brazil and India

Ana Amélia Neubern Batista dos Reis [1]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197433.

[1] Ana Amélia Neubern Batista dos Reis é doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: anaameli18@gmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-3704-1469. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6853262107731980.

Resumo
O presente artigo tem como objetivo apresentar a conferência ministrada por Cecília Meireles sobre a poeta indiana Sarojini Naidu. A partir dos estudos sobre obra de Cecília Meireles em relação com a Índia, propõe-se que sua obra possibilita um deslocamento do pensamento brasileiro, centrado na tradição europeia, para estabelecer diálogo com um país que, assim como o Brasil, é marcado pela história colonial, o que pode contribuir para a reflexão sobre a própria realidade brasileira. Além disso, o estudo escrito por Cecília permite sugerir que os acontecimentos ocorridos na Índia no final da década de 1940, especialmente, em 1947, ano da independência, 1948, morte de Gandhi e 1949, morte de Sarojini, contribuíram para a construção do imaginário poético da autora durante o processo de pesquisa e de escrita do *Romanceiro da Inconfidência*. Por fim, pretendeu-se mostrar como a obra de Sarojini Naidu, a partir do vínculo com a estética tradicional hindu, *rasa*, foi essencialmente política e importante para seu momento histórico na luta pela independência da Índia.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Sarojini Naidu. Poesia. Independência da Índia. Romanceiro da Inconfidência.

Abstract
The present paper has the aim to introduce the conference conducted by Cecília Meireles about the Indian poet Sarojini Naidu. Taking into consideration the studies on the work of Cecília Meireles in regard to India, it is proposed that Meireles' work enables a displacement of Brazilian thought, centered mainly in the European tradition, to set dialogue with a country that has, as well as Brazil, a colonial history. That can, therefore, contribute for the reflection about Brazilian reality. Also, the study about Sarojini Naidu, written by Cecília, makes it possible to suggest that the facts occurred in India in the last years of 1940, especially, 1947, the year of Indian independence, 1948, Gandhi's death and 1949, Sarojini's death, contributed to the poetic imagery of Cecília Meireles during her research and writing of *Romanceiro da Inconfidência*. At last, we intended to show how the bonds between the work of Sarojini Naidu and the hindu traditional aesthetics, *rasa*, were essentially political and important for the Indian independence struggles.

Keywords
Cecília Meireles. Sarojini Naidu. Poetry. India Independence. Romanceiro da Inconfidência.

a presença da índia na obra de cecília meireles

O presente artigo se dedica a estabelecer um diálogo entre duas poetas: Cecília Meireles e Sarojini Naidu. Além disso, visa a trazer à luz a conferência "Sarojini Naidu: o rouxinol da Índia", escrita por Cecília Meireles. Tal conferência é um estudo reflexivo sobre a vida e a obra da poeta indiana e foi apresentada por Cecília na cidade do Rio de Janeiro, a convite da embaixada da Índia. O material se mantém inédito para as leitoras e os leitores brasileiras/os, [2] assim como os poemas de Sarojini Naidu, ainda, não ganharam uma tradução publicada em português, no Brasil.

A data de apresentação da conferência escrita por Cecília não está disponível no datiloscrito e os rastros de possíveis deduções deixam uma janela de quase quatro anos, nos quais Cecília pode tê-la ministrado. Sabemos que a exposição do material foi feita em evento da Embaixada da Índia no Brasil, pois Cecília Meireles menciona o fato ao final do estudo. Além disso, o texto foi produzido após o ano de 1949, pois a poeta brasileira anuncia a data de morte da poeta indiana, em 3 de março de 1949. Outro dado importante é a entrevista concedida por Cecília Meireles ao Diário da Noite, de Goa, em 27 de fevereiro de 1953. Nela, Cecília diz: "Fiz uma conferência no Rio (de Janeiro) sobre Sarojini Naidu, recitando ao mesmo tempo 40 poemas desta grande poetisa indiana" (LOUNDO, 2003, p. 270). Por isso, inferimos que a conferência aconteceu entre março de 1949 e dezembro de 1952 (Cecília chega à Índia em 1 de janeiro de 1953). Ainda que a escritora registre ter recitado 40 poemas durante o evento, o texto escrito conta com 23 poemas de Sarojini Naidu traduzidos por Cecília Meireles. Dilip Loundo, em seu seminal artigo "Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética", de 2007, menciona essa entrevista que Cecília concedeu ao Diário da Noite e sugere que seja "muito provável que os poemas lidos por Cecília Meireles [quando da apresentação de sua conferência] tenham sido traduzidos por ela mesma. Desconheço, entretanto, se foram publicados" (LOUNDO, 2007, p. 155). Como resultado do contato com a conferência datilografada por Cecília, podemos afirmar que os poemas foram, realmente, traduzidos pela autora, porém, até onde pudemos pesquisar, também desconhecemos se foram publicados.

Com o intuito de situar a leitora e o leitor deste artigo, vale ressaltar a importância fundamental que traços da cultura, da filosofia e da mitologia indianas exercem na obra de Cecília Meireles. Mencionar a cultura, a filosofia e a mitologia indianas dessa forma ampla e um tanto homogênea requer uma ressalva: não é possível pensar em *uma* cultura/filosofia/mitologia indianas, portanto, para compreender um pouco mais a relação da obra de Cecília em diálogo com a Índia,

[2] A conferência "Sarojini Naidu: O rouxinol da Índia" me foi, gentilmente, cedida por Valéria Lamego. Ela a obteve como parte de sua pesquisa, diretamente das mãos da filha de Cecília Meireles, Maria Fernanda. A conferência é uma preciosidade, digitada à máquina, com correções feitas à mão por Cecília, e mostra o profundo conhecimento que a poeta tinha do assunto que tratava. Por isso, expresso meu agradecimento pela pesquisadora Valéria compartilhar o documento em questão. Até onde pude pesquisar, este material não está disponível para acesso público. Agradeço, também, ao pesquisador Denilson de Cássio Silva pela interlocução entabulada sobre alguns pontos deste artigo. Suas contribuições me foram muito valiosas.

há estudos dedicados a essa temática que se revelam cada vez mais pertinentes para redimensionar a múltipla obra de Cecília Meireles.[3]

Por meio do diálogo estabelecido com a Índia, os escritos de Cecília revelam um aspecto caro à nossa pesquisa: o deslocamento do pensamento centrado nas concepções europeias sobre educação, cultura, política, filosofia e literatura, no Brasil, no século XX. Quando de sua visita à Índia, em janeiro de 1953, para representar o Brasil no seminário sobre Gandhi, "Gandhian Outlook and Techniques", Cecília ressalta:

> Eu arrisco dizer que muitas das dificuldades do Brasil no presente surgem, por um lado, da diversidade das populações primitivas de brancos, negros e indígenas, que não são completamente amalgamados, assim como dos problemas causados pela complexa junção de diferentes culturas e pela extensão de seu território e da repercussão dos problemas internacionais que são de máxima importância para o processo de sua integração nacional. Essa grande complexidade, entretanto, nos permite a todos partilhar os problemas indianos: a variedade da população, a multiplicidade de línguas, a diversidade religiosa e o contraste entre sua existência milenar e sua recente independência. (MEIRELES, 1953, p. 76, tradução nossa).

Ao escrever sobre a Índia em seus poemas, crônicas, artigos de jornais, conferências e cursos, Cecília mantém um fio dialógico com a cultura brasileira; existe, inclusive – arriscando uma interpretação –, um aspecto pedagógico (que não ofusca o estético), em seus textos, que apontam para uma aprendizagem sobre o outro por uma perspectiva além da europeia. Portanto, sua obra estabelece um diálogo entre dois países colonizados, ambos por nações da Europa – Portugal, no Brasil, e Inglaterra, na Índia. Essa possibilidade de conhecimento sobre a Índia, por meio do olhar ceciliano, proporciona uma desierarquização do conhecimento e da reflexão sobre a formação da sociedade brasileira. A partir de uma cultura distinta da nossa (e com tantas afinidades, como aponta Cecília) é possível ampliar a mirada sobre nossa própria existência: num aspecto social, levando-se em conta dois países colonizados e, também, num aspecto filosófico, considerando-se a milenar tradição hindu.

É válido frisar que a produção escrita de Cecília Meireles não prioriza o pensamento oriental em detrimento do pensamento ocidental em sua obra. Há inúmeros trabalhos de pesquisa que a colocam em diálogo com a tradição do pensamento europeu, desde a Grécia antiga até seu tempo moderno. Inclusive, Portugal suscitou grande fascínio na autora, que foi criada e educada por sua avó açoriana, Jacinta Benevides, além de ter cultivado amizades portuguesas ao longo de toda sua vida. As relações de Cecília com o pensamento europeu e os acontecimentos do mundo ocidental que impactavam o Brasil, à época, são

[3] Cf. o artigo por Dilip Loundo "Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética", bem como sua tradução da obra *Poemas Escritos na Índia*, para o inglês. Cf. a tese de doutorado de Gisele de Oliveira, a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Ana Amélia Reis (*vide* bibliografia).

mapeados por artigos, livros, teses e fontes acadêmicas diversas.[4] Não é possível, na obra ceciliana, distinguir precisamente o pensamento ocidental do oriental, pois o acontecimento da escrita (principalmente da poesia) se apresenta como um todo e não cabe ao pesquisador tal escrutínio. De toda forma, verifica-se um certo apagamento do diálogo entabulado com a Índia por meio da obra de Cecília, o que, antes nos revela algo sobre nosso comportamento como sujeitos ocidentais do que sobre a obra ceciliana em si. Ou seja, seria possível engendrar reflexões acerca do conceito de orientalismo, cunhado por Edward Said (2007) – o que não cabe para o momento – por meio da existência da obra de Cecília Meireles no Brasil. O que percebemos, a partir de sua obra, é que há porosidade, afetações mútuas, diálogo entre o pensamento ocidental e o oriental e, não, como pode-se presumir de forma simplista, uma divisão ou diferenciação entre dois polos (até porque, nem o Oriente, tampouco o Ocidente, são polos homogêneos). Ao propor um diálogo declarado e frequente com a Índia, a obra ceciliana alça um lugar de reflexão sobre a realidade brasileira no século XX, alargando seus horizontes de perspectivas, como já foi dito.

No que se refere à educação e à literatura, em diálogo com o pensamento indiano, Cecília conheceu profundamente, traduziu e escreveu sobre Rabindranath Tagore.[5] Com relação aos aspectos culturais e políticos, Cecília elegeu Gandhi como o porta-voz de uma revolução política em busca da independência. Como a própria Cecília pontua, na conferência sobre Sarojini, o Brasil teve um marco semelhante no movimento de luta por soberania, representado pela Inconfidência Mineira:

> Os povos livres dificilmente reconstituem, pela imaginação, esse ambiente palpitante, complexo, rico de situações inesperadas e perigosas que é o de um país nas lutas da sua emancipação política. O exemplo da Inconfidência Mineira é uma lembrança minúscula, diante do que se passou na Índia, sob a orientação de Gandhi, enérgica e infatigável. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)[6]

Por essa declaração, percebe-se a entabulação do diálogo entre os países por meio de suas afinidades, ou seja, o sentimento de precisar emancipar-se não é compartilhado entre todos os povos, especialmente, vale sublinhar, entre aqueles

[4] Cf. o trabalho fundamental de Leila Gouvêa, de Murilo Marcondes de Moura, de Valéria Lamego e de Denilson Cássio Silva, apenas para citar alguns. Para pesquisadoras e pesquisadores que estão iniciando seu contato com a obra ceciliana, o livro de ensaios, "Ensaios sobre Cecília Meireles", faz-se essencial (vide bibliografia).

[5] A presença do poeta Rabindranath Tagore atravessa toda a obra de Cecília Meireles. Em literatura, Cecília escreveu poemas, crônicas, textos de jornais e traduziu contos, poemas e o romance *Çaturanga* do poeta indiano. Em educação, a poeta brasileira foi afeita às ideias que Tagore concebeu, materializadas por meio da universidade de Shantiniketan, que prezava pela educação por meio da liberdade, enfatizando a formação da sensibilidade artística das/os estudantes. Cf. o artigo de Gisele de Oliveira "A pastora das nuvens e o Sol" e a dissertação de mestrado de Ana Amélia Reis. (*vide* bibliografia)

[6] As citações da conferência de Cecília Meireles sobre Sarojini Naidu e do curso "Técnica e Críticas literárias" foram atualizadas ortograficamente, sem qualquer prejuízo ao sentido de suas palavras.

que agrilhoam. Mais uma vez, a experiência política indiana, nesse caso, torna-se oportuna ao Brasil como forma de repensar seu próprio processo de emancipação.

No que tange ao conhecimento sobre a filosofia tradicional indiana, Cecília ministrou o curso intitulado "Técnica e Crítica Literárias", em 1937, na Universidade do Distrito Federal. Apesar de não ser um curso de filosofia e, sim, de literatura, a autora vai buscar nas grandes tradições filosóficas do mundo um caminho de reflexões sobre a linguagem até chegar ao que se convencionou chamar de linguagem literária. Para tanto, Cecília aborda a tradição hebraica, com análises de livros bíblicos, o Talmud judeu, a tradição chinesa com enfoque nas obras de Confúcio e Lao Tsé, a tradição japonesa (de forma breve) e se aprofunda, amplamente, na base das escrituras sagradas da Índia, analisando textos do Rig Veda, Atharva Veda, Upanishads, Mahabharata e Ramayana (os três primeiros filosóficos e os dois últimos, mitológicos). As aulas aprofundam as explicações sobre os textos formadores das sociedades tradicionais e, gradativamente, vão abordando a questão dos mitos e textos até chegar à literatura. São contemplados os mitos heroicos, sagrados, os contos maravilhosos e populares, fábulas e outras formas de textos que já apresentam elementos literários até alcançar as possíveis concepções de literatura que se tem no tempo moderno. Como dito anteriormente, o conhecimento literário e filosófico do Oriente e do Ocidente estão imbricados na obra de Cecília Meireles e o Curso de "Técnica e Crítica Literárias" se torna essencial para termos a compreensão da dimensão do conhecimento que a professora Cecília, à época com 36 anos, cultivava sobre as grandes tradições filosóficas do mundo.

Finalmente, ainda dentro do campo da literatura, expandindo para a dimensão política – que Cecília enfatizou na figura de Gandhi – a poeta brasileira consolida seu diálogo com a Índia por meio de mais uma voz indiana. Desta vez, uma voz melodiosa que recebeu a alcunha de rouxinol da Índia: Sarojini Naidu.

cecília meireles e sarojini naidu

A conferência escrita por Cecília Meireles sobre Sarojini Naidu, apesar de não ter sido publicada, revela-se como uma importante contribuição para a obra de Sarojini que permanece, no Brasil, amplamente desconhecida, o que é reafirmado pela não publicação de sua obra em língua portuguesa (até onde pude pesquisar, por meios virtuais, Portugal, por exemplo, também não possui uma tradução publicada da obra da poeta indiana). Além da contribuição para a obra de Sarojini em português, a conferência também representa um material fundamental para a reflexão sobre a obra de Cecília Meireles, principalmente, sob três aspectos, a saber: 1) na confirmação da importância do diálogo estabelecido com a Índia e na ampliação do conhecimento de uma linhagem de mulheres escritoras; 2) na abertura, a partir da obra ceciliana, para pensar nas relações entre Oriente e Ocidente e, também, sobre colonialismo, a partir do prisma brasileiro; 3) na concepção de poesia (e literatura) que Cecília cultivou em sua escrita e na relação estabelecida com Sarojini, que tende a inclinar-se para dois temas caros à obra de Cecília: o da compreensão (hospitalidade) do outro e o da poesia como impulso de transformação – no sentido da dignificação e humanização – dos seres humanos.

Sarojini Naidu escreveu ao longo de toda sua vida. Entretanto, a obra poética que interessa a esse estudo compreende três livros de poesia da autora, publicados na primeira metade do século 20: *The Golden Threshold* (1905), *The Bird of Time* (1912) e *The Broken Wing* (1917). Na apresentação da vida de Sarojini, Cecília a coloca em comparação com outros/as grandes escritores/as de sua época:

> Nascera em 1879. A mesma década que viu nascer Proust, Rodó, Valery, Mauclair, Hofmannsthal, Rilke, Teixera de Pascoais e, entre nós, Alphonsus de Guimarães. A mesma década destes insignes vultos femininos: Ada Negri, Colette, Grazia Deledda, Anna de Noailles e, entre nós, Francisca Júlia. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)

Tal escolha de apresentação de Sarojini nos diz mais sobre Cecília do que sobre o nascimento da escritora indiana. Ao apresentá-la dessa forma, Cecília a está incluindo entre as vozes significativas do Ocidente daquela década. Sarojini Naidu não alcançou a mesma influência ocidental que tiveram Tagore e Gandhi. No final da conferência, Cecília aborda essa parcial obscuridade de Sarojini no Ocidente, comentando o seguinte:

> A campanha de Gandhi atingira uma extraordinária intensidade. O mundo inteiro acompanhava a obra gigantesca do grande reformador. Sua figura projetava-se com tal grandeza no Ocidente que eclipsava a de todos os companheiros, exceto Tagore, que, pela majestade da sua figura, a opulência da sua obra literária, – coroada com o prêmio Nobel em 1914 [correção: em 1913] – e a organização da universidade de Santiniketan, era uma espécie de contraponto lírico à ação prática do Mahatma.
>
> Por isso, grandes trabalhadores da Índia ficaram desconhecidos ou mal conhecidos no Ocidente, o brilho da sua contribuição pessoal à obra da independência fundia-se no grande clarão que realmente invadia o país, como aquela imensa e tardia aurora de que tantas vezes falava Sarojini. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)

Conhecendo o apagamento de Sarojini no Ocidente, a atitude de Cecília de incluí-la na tradição literária ocidental é uma das vertentes do aspecto pedagógico da obra ceciliana, mencionado anteriormente. Quer dizer, compreender as tradições tanto orientais quanto ocidentais e colocá-las em diálogo foi, certamente, um impulso que fomentou a obra da autora brasileira. É importante notar que, entre a maioria francesa de escritores/as registrados/as por Cecília, a presença do uruguaio Rodó e do português Teixeira de Pascoais atribui certa diversidade à lista. Alphonsus de Guimarães figura entre os escritores por ter nascido na década em questão, mas, possivelmente e, principalmente, por ser um autor com quem Cecília guardou afinidades.[7] Outra notação importante é a

[7] Na correspondência que Cecília trocou com Lúcia Machado de Almeida, a menção a Alphonsus de Guimarães como escritor e a Alphonsus Filho como amigo é frequente. Não raro, Cecília, por

seleção das mulheres escritoras incluídas nessa apresentação. Por certo, a inclusão é dupla: inclui-se Sarojini numa tradição literária ocidental, e as mulheres numa tradição literária patriarcal. Ora, até hoje, se analisarmos a presença de Francisca Júlia em nossas letras, veremos que a menção de Cecília denotava e denota um desequilíbrio entre a falta de notoriedade de escritoras como Francisca Júlia em relação ao merecimento de suas obras.[8]

A ressalva feita ao poeta Rabindranath Tagore com relação ao eclipse que causava Gandhi sobre outras figuras fundamentais na luta pela independência e na construção do pensamento moderno na Índia do século 20 também foi mencionada no estudo publicado por Mary Sturgeon sobre Sarojini Naidu, em 1912:

> A senhora Naidu é uma dos dois poetas indianos que, nos últimos anos, têm produzido extraordinária poesia inglesa. O segundo poeta é, certamente, Rabindranath Tagore, cujo trabalho chegou até nós um pouco mais tarde, e que tem maior publicação. Sua visita a este país [Inglaterra] o trouxe mais perto da visão pública. A senhora Naidu não é tão conhecida, mas ela merece ser, ainda que o volume de sua obra não seja tão extenso. Sua qualidade, até onde podemos compará-la à de seu compatriota, facilmente, passará no teste. (STURGEON, 2020, p. 11, tradução nossa)

Mary Sturgeon, por meio da menção "extraordinária poesia inglesa", deixa entrever uma questão sobre a recepção crítica da obra de Sarojini Naidu, que a acompanhará ao longo do século 20, até o início dos estudos pós-coloniais: a avaliação de que a obra da poeta continha o que foi chamado de "auto-orientalismo" (HOENE, 2021, p. 970), ou seja, parte da recepção crítica da autora a avaliou como uma poeta que escreveu, literalmente, "para inglês ver". Outra parte da crítica recebeu a obra de Sarojini como deslocada da Índia moderna, com a utilização de recursos e imagens poéticas inautênticas e irrealistas (HOENE, 2021, p. 971). Retomando, então, o estudo de Mary Sturgeon, em outro momento, ela vai dizer que, ainda que Sarojini e Tagore tenham nascido na Índia e escrito na mesma época, produziram obras bastante distintas. A pesquisadora se diz frente a um problema e se pergunta: "como duas crianças vindas do lugar que gostamos de chamar de 'imutável Oriente', sob condições quase idênticas, podem ter produzido um resultado tão diferente?" (STURGEON, 2020, p.11). Vale, novamente, mencionar que o texto de Mary Sturgeon é de 1912, quando a colonização inglesa seguia seu curso na Índia, e a movimentação com vistas à independência não havia ganhado corpo consistente. Nesse sentido, quando lemos a primeira publicação de Sarojini, em 1905, percebemos que o embrião da luta anticolonial já estava registrado em forma de poesia, como nos versos do poema "To India": "Ó jovem, através o tempo imemorial, / ergue-te, ó Mãe, ergue-te, livre da obscuridade, / e, como esposa das altíssimas estrelas, / engendra novas

meio de Lúcia, manda lembranças ao poeta mineiro (Alphonsus Filho, uma vez que o pai já era falecido no período de correspondência entre as amigas).

[8] Na contramão do apagamento da escrita por mulheres, há o notável trabalho de Constância Lima Duarte.

glórias em teu ventre sem idade" (NAIDU, 2020, p. 67).[9] Note-se que, em 1905, Gandhi já se tornara conhecido na Índia por sua luta na África do Sul, mas ainda não havia retornado ao seu país natal, o que ocorrerá em 1914. A diferença de resultados, apontada por Mary Sturgeon, com relação à obra de Tagore e Sarojini, relaciona-se com essa vertente ativista, por assim dizer, de Sarojini. A pesquisadora pontua que a obra de Tagore revela traços ocidentais e orientais e, com relação ao traço oriental, sua obra seria "mística, filosófica e contemplativa" (STURGEON, 2020, p. 11), enquanto a poesia de Sarojini, ainda que verdadeiramente ligada à sua terra natal, seria mais "sensual (relacionada aos sentidos) do que mística, mais humana e apaixonada do que espiritual e revelaria uma mentalidade mais ativa do que contemplativa" (STURGEON, 2020, p. 11).

Há três pontos na abordagem de Mary Sturgeon sobre a obra de Sarojini Naidu que nos interessam: o destaque para a Índia como parte do "imutável Oriente"; a classificação da poesia de Sarojini como inglesa, conforme apontado; e a observação do apelo aos sentidos na poética da escritora indiana. Com relação ao primeiro aspecto, Mary Sturgeon revela surpresa por Tagore e Sarojini terem obras tão distintas, mesmo, ambos, sendo *bengali*, pertencentes à região de Bengala que, atualmente, tem a cidade de Calcutá como capital. Sarojini, porém, é natural de Hyderabad (cidade do sul da Índia) e sua família era da região de Bengala, portanto, ela se torna bengali, mas não compartilha do ambiente cultural e geográfico de Bengala e, portanto, de Tagore – sabemos que, ainda que tivessem a mesma naturalidade, isso, também, não bastaria para produzirem obras afins. Hyderabad e a região de Bengala, que fica no nordeste da Índia, são tanto distantes quanto distintas. Assim, pela aproximação de Sarojini e Tagore como sendo poetas com condições quase idênticas de contexto, mostra-se um desconhecimento sobre a Índia como um lugar repleto de diversidade, o que é corroborado pela expressão "imutável Oriente". Nesse sentido, o estudo apresenta algumas ideias orientalistas, assim como discute Said, afirmando que o Ocidente, ou, antes, as pessoas ocidentais, inventam um Oriente ao sabor ocidental (SAID, 2007, p. 13-14). Como um contraponto, a aproximação de Cecília da obra de Sarojini se mostra mais cônscia do ambiente de nascimento da autora indiana, que propiciou a construção do seu imaginário poético:

> De família bengali, Sarojini nasceu em Haiderabad, essa pérola islâmica do Decão. A Haiderabad que Loti descreveu deve ser, justamente, a da sua infância: toda branca, erguida em terraços e cúpulas, com vagarosos elefantes cor de lama a descerem para o rio. No meio da cidade, um arco monumental, de quatro faces, com seus minaretes, e os minaretes com seus crescentes de ouro. Em redor da praça, as arcadas de ogivas indo-muçulmanas, a cuja sombra palpitam os bazares. Nos bazares, recostados em almofadas, os negociantes fumam longos cachimbos, e atendem à clientela. A mercadoria são anéis, pulseiras, brincos – preciosidades e quinquilharias – perfumes, babuchas, lanças, facas, véus, roupas de casamento, colares de flores naturais – rosas e jasmins enfiados como contas...

[9] Tradução de Cecília Meireles (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.).

> Ruas brancas, largas, retas; casas vermelhas, persianas verdes; elefantes e camelos, carregados; carros puxados por zebus ou cavalos; cavaleiros, palanquins, mendigos, dervixes, – e muitos turbantes, muitos turbantes, de todas as cores, feitios e tamanhos, movendo-se como flores ao vento. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)

Percebe-se, claramente, uma tentativa de apresentação da diversidade do que pode ter sido o ambiente em que Sarojini cresceu e se desenvolveu, tanto quanto o ambiente de formação do seu imaginário poético. Além disso, mesmo numa conferência, que é um gênero não literário, reconhece-se a mão poética e o exercício literário de Cecília Meireles ao reconstruir, com riqueza de detalhes, com turbantes transfigurados em flores movendo-se ao vento, a provável Hayderabad da infância de Sarojini, ao final do século 19 – vale lembrar que Cecília ainda não havia visitado a Índia a essa altura. Se, por um lado, essa apresentação de Hayderabad pode soar, em alguma medida, exótica, mantendo o traço de invenção de um Oriente cristalizado, por outro, podemos caracterizar essa escolha de aproximação da Índia como o modo ceciliano de apresentação do país, que não se sustenta no exotismo, ou no orientalismo, devido ao amplo e profundo conhecimento que Cecília cultivou sobre a Índia, tanto da Índia "moderna" e colonizada quanto de sua tradição milenar. Além disso, a Índia da década de 1880, quando da infância de Sarojini, devia guardar justas afinidades com tal descrição. Outro ponto importante de apreciação do trecho mencionado é a própria poética de Sarojini Naidu, que valorizou os aspectos de uma Índia idealizada, não industrializada, como vai apontar Christin Hoene (2021) e que discutiremos mais adiante.

Dessa forma, retomando o comentário de Mary Sturgeon sobre a poesia de Sarojini ser um exemplo de "extraordinária poesia inglesa", ainda que ela pontue a expressão "nativa" da poética da autora indiana, revela-se um ponto de tensão da obra de Sarojini, e o modo como ela foi recebida pela crítica de formas distintas: tanto como uma expressão da poesia com fortes ressonâncias do romantismo inglês quanto como uma poesia inautêntica indiana, por se vincular a imagens pitorescas da Índia que não condiziam com seu tempo, e, ainda, por atender a uma expectativa do Ocidente sobre o que seria o Oriente. Nas palavras de Christin Hoene:

> a crítica (de Sarojini Naidu) é dividida na interpretação da poética de Naidu no contexto histórico do colonialismo e no discurso do orientalismo ocidental: o sensual Oriente (e a sensual mulher oriental) envolta em caras texturas e rodeada por cores exuberantes, por exóticas músicas de pássaros e perfumes de flores na primavera, com temperos que dominam os sentidos de gosto e cheiro, são tropos orientalistas encontrados em toda poética de Naidu. (HOENE, 2021, p. 970, tradução nossa)

Tal recepção da obra de Sarojini Naidu perdurou, como dito, ao longo de grande parte do século 20. Foi com os estudos pós-coloniais que uma nova dimensão sobre a obra da escritora indiana começou a ser investigada. O resultado é, no mínimo, importante e válido para fomentar reflexões sobre o nosso tempo contemporâneo, haja vista que o estudo de Christin Hoene foi publicado em

setembro de 2021. O que Christin aponta, no sentido da desconstrução da ideia de um "auto-orientalismo" por parte de Sarojini, como a crítica postulou é, resumidamente, o seguinte: a paisagem sensorial construída por Sarojini não se vincularia a um auto-orientalismo, antes, refere-se à retomada de uma estética tradicional hindu chamada *rasa*. Christin vai apontar que o renascimento de *rasa* na modernidade indiana se apresenta como uma resistência ao imperialismo inglês. Em suas palavras:

> Para ler a poética de Naidu através da lente de *rasa* não é apenas um empreendimento estético, mas também torna a sua poética inerentemente política no contexto histórico do colonialismo e na luta pela independência da Índia. Conforme argumentam Bhushan and Garfield, o começo do século 20 viu um renascimento da estética clássica indiana, incluindo *rasa*. Esse renascimento pode ser diretamente ligado ao movimento nacionalista indiano e seu discurso anti-imperialista. (HOENE, p. 979, 2021)
> ...
> Ao traduzir os princípios estéticos de *rasa* em poesia moderna em língua inglesa, Naidu, também, retorna à ideia (ideal) da Índia antiga visando a estabelecer uma identidade nacional que independe da política colonial e do imperialismo cultural. (HOENE, p. 980, 2021)

O investimento em uma pesquisa nesse sentido redimensiona completamente a obra de Sarojini Naidu e sua fundamental importância estética e política no contexto da Índia colonial. Por um longo tempo, a escolha de Sarojini por temas "puramente" indianos, haviam sido atrelados ao conselho que a poeta recebera de seu amigo e crítico inglês, Edmund Gosse. Cecília Meireles, ao tratar da poeta indiana em sua conferência, aponta o fato:

> Esse homem [Gosse] de cultura e sensibilidade leu os poemas juvenis de Sarojini. E diz: "Aconselhei-a a desfazer-se de tudo quanto havia escrito com uma falsa inspiração inglesa. Supliquei-lhe que entendesse que esperávamos de uma jovem indiana de extrema sensibilidade, conhecendo não apenas a língua, mas a prosódia do Ocidente, – e que não podia ser um requentado sentimento anglo-saxão, em quadro anglo-saxão, mas uma realização do coração da Índia. Roguei-lhe que fosse um puro poeta do Decão, e não uma hábil imitadora dos clássicos ingleses". (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)

Nossas pesquisas indicam que Cecília, para escrever sua conferência, provavelmente teve acesso à obra de Sarojini Naidu, publicada na Inglaterra, com introdução de um poeta e amigo da escritora indiana: Arthur Symons. Em 1905, Symons escreve a abertura do livro inaugural da poeta e essa introdução contém a descrição do mencionado conselho de Gosse.[10] Cecília Meireles não problematiza o conselho de Gosse que tem, evidentemente, um teor orientalista, porque sua

[10] Ambas pesquisadoras, Mary Sturgeon e Christin Hoene, ressaltam o conselho dado por Edmund Gosse à Sarojini e mencionam o texto escrito por Arthur Symons.

conferência não se propunha a ser um estudo crítico aprofundado sobre a obra de Sarojini, mas uma apresentação de sua poesia ao público brasileiro. Além disso, reflexões como as propostas por Hoene, alavancadas por Said, em certa medida, só foram possíveis com os estudos pós-coloniais. Nesse sentido, reitero que a obra de Cecília Meireles nos abre a possibilidade de discussão sobre tais temáticas a partir do olhar brasileiro. Em resposta ao conselho de Edmund Gosse, Cecília vai dizer que "a dócil Sarojini, como nos contos maravilhosos, quando aparecem os gênios e as fadas que aconselham, aceitou a crítica de Gosse, e obedeceu-lhe" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.). Novamente, nota-se o tom literário atribuído ao texto. Já Christin Hoene, com maior acesso a múltiplas fontes de pesquisa, vai buscar na correspondência de Sarojini Naidu, para o próprio Edmund Gosse, o estímulo principal para ter escolhido ser "uma pura poeta do Decão": Sarojini relata que, após uma palestra dada em 1904 para o Congresso Nacional Indiano em Bombaim, na qual ela recitou o poema "To India", mencionado anteriormente, percebeu que foi recebida como uma das líderes do pensamento moderno indiano. Sarojini, nesse evento, tomou consciência de que o público ansiava por um poeta nacional e que a receberiam como poeta se ela assim o permitisse (HOENE, 2021, p. 981). Em 1905, Sarojini Naidu publica *The Golden Threshold*, que Cecília traduziu como *Limiar dourado*.

Os estudos de Christin Hoene, então, apontam para uma intenção político-poética na obra de Sarojini, desde o início. Vale notar que Sarojini desponta como uma pensadora central das ideias de independência, fazendo esse retorno a uma Índia pré-colonial, logo no início do século 20; tais ideias, posteriormente, serão abraçadas por Gandhi na forma de rejeição da tecnologia moderna ocidental (HOENE, 2021, p. 981). Algumas décadas depois, como apontado por Cecília, o pensamento de Sarojini será eclipsado por Mahatma Gandhi.

Ainda que Cecília Meireles não tenha pontuado – da forma como os estudos pós-coloniais vão fazer – a problemática do orientalismo relacionado à poética de Sarojini, a poeta brasileira, explicitamente, vai apontar a intenção política dos poemas da pensadora indiana. Em vários momentos, Cecília mostra como a luta pela independência da Índia estava presente como embrião versificado na obra de Sarojini. Dentre os exemplos apresentados na conferência, o mais marcante, certamente, é a tradução de um dos poemas do livro *The Bird of Time* (*O pássaro do Tempo*, na tradução de Cecília), de 1912. O poema de Sarojini Naidu, no original, é intitulado "In the night":

Sleep, O my little ones, sleep,
Safe till the daylight be breaking…
We have long vigils to keep,
Harvests to sow while you sleep,
Fair for the hour of your waking,
Ripe for your sickles to reap.

Sleep, O my little ones, sleep,
Yours is the golden To-morrow,
Yours are the hands that will reap
Dreams that we sow while you sleep,
Fed with our hope and our sorrow,

> Rich with the tears that we weep.
> (NAIDU, 2020, p. 124)

Para introduzir a tradução ao poema "In the night", Cecília comenta que:

> o sentimento de Sarojini torna-se peculiarmente expressivo em duas composições que se completam, formando uma espécie de díptico, de singular valor para os observadores da sua obra poética e da sua participação política no *grande drama que a Índia se preparava para viver*.
> A primeira dessas composições não é mais que uma pequena canção de berço, e diz com sons e ritmos infelizmente intraduzíveis:
>
> *Dorme, pequenino, dorme*,
> descansado até o raiar do dia.
> nós temos de aguentar as duras vigílias,
> semear as futuras colheitas, enquanto dormes,
> colheitas opulentas, para quando acordares,
> e maduras as ceifares.
>
> *Dorme, pequenino, dorme*,
> é teu, o dourado Amanhã;
> tuas, as mãos que irão colher
> sonhos que semeamos enquanto dormias,
> nutrindo-os de dor e esperança
> enriquecendo-os com as nossas lágrimas.
> (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p., grifos nossos)

O segundo poema, que Cecília menciona (e traduz) como sendo parte de um díptico, capta o momento da colheita e é intitulado "At dawn" (Ao alvorecer), enquanto o poema transcrito anteriormente trata da semeadura, feita no escuro da noite, conforme aponta o título "In the night". Nota-se a consciência da intraduzibilidade que os poemas sonoros de Sarojini impõem a seus tradutores, ainda que Sarojini tenha escrito os originais em inglês. Além da língua em si, a tendência de Sarojini de compor poemas musicais também faz com que os sons propostos no original causem certa dificuldade para serem transpostos. Por certo, a tradução dos 23 poemas de Sarojini, por Cecília, representou um precioso exercício literário à poeta brasileira, uma vez que os sons e o ritmo (a musicalidade do poema) também foram recursos poéticos caros à poeta Cecília Meireles.

No que se refere ao tom político atrelado aos versos, percebe-se que ele faz parte de uma camada mais profunda de apreensão de sentido. É como se fosse o substrato do poema que se revela por meio da metáfora do ato de semear. O verbo utilizado no original, em língua inglesa, *sow*, abarca tanto o sentido literal de semear quanto o sentido figurado de "implantar ideias" (LIEBECK/POLLARD, 1995, p. 500). Descortinando a metáfora do plantio, os versos finais revelam que as sementes são os sonhos daqueles que estão plantando, que poderão se materializar nos atos das gerações futuras.

Além da leveza e da beleza construídas pela imagem da criança dormindo, resguardada da dureza da vida, aguardando seu momento de despertar para colher os sonhos plantados pelos adultos, que, no caso, seguindo a direção proposta pela crítica Cecília, é a revolução da Independência, há, para a literatura brasileira, algo mais importante sobre esse poema, digno de análise e reflexão. A partir do jogo de adormecer a criança, enquanto o adulto semeia o fruto que o pequenino irá colher no futuro, podemos entabular um diálogo com um poema de Cecília, o "Romance V ou da destruição de Ouro Podre", do *Romanceiro da Inconfidência*:

Dorme, meu menino, dorme,
que o mundo vai se acabar.
Vieram cavalos de fogo:
são do Conde de Assumar.
Pelo Arraial de Ouro Podre,
começa o incêndio a lavrar.
(...)
Dorme, meu menino, dorme...
Dorme e não queiras sonhar.
Morreu Filipe dos Santos
e, por castigo exemplar,
depois de morto na forca,
mandaram-no esquartejar!
(...)
Dorme, meu menino, dorme...
Fogo vai, fumaça vem...
Um vento de cinzas negras
levou tudo para além...
Dizem que o Conde se ria!
Mas, quem ri, chora também.
(...)
Dorme, meu menino, dorme...
Que fumo subiu pelo ar!
As ruas se misturaram,
tudo perdeu lugar.
Quem vos deu poder tamanho,
Senhor Conde de Assumar?
(...)
Dorme, meu menino, dorme,
– que Deus te ensine a lição
dos que sofrem neste mundo
violência e perseguição.
Morreu Filipe dos Santos:
Outros, porém, nascerão.
(MEIRELES, 2012, p. 33-35)

Ao lermos os dois poemas, de Sarojini e Cecília, surpreende-nos, ao mesmo tempo, a que sutileza e concretude o diálogo estabelecido com a Índia pode chegar. Cecília, para construir o "Romance V", não se nutre somente do embalo cantado por Sarojini no verso central: "dorme, pequenino, dorme", que, no *Romanceiro*, torna-se "dorme, meu menino, dorme"; Cecília nutre-se do contexto de criação do poema indiano e faz brotar uma nova obra absolutamente

brasileira (e universal, como vão ressaltar alguns críticos do *Romanceiro*). O que consideramos impactante nesse diálogo é que ambos os poemas figuram como precursores de algum episódio central na história de seus países. Cecília, quando apresenta o poema de Sarojini, nos dá a notícia de que o poema tem um valor político de preparação para "o grande drama que a Índia se preparava para viver" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.d.), mencionando, claramente, as lutas pela independência da Índia, que, efetivamente, só foi ocorrer em 15 de agosto de 1947. Ora, se pensarmos na história do Brasil, a Revolta de Filipe dos Santos (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 139-140) é entendida por alguns historiadores como um episódio que, de alguma maneira, antecipa as sementes fundadoras da Inconfidência Mineira, grande drama brasileiro do qual se ocupa Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*. Pela visão ceciliana, a Inconfidência Mineira não se restringe ao período de sua efervescência, que culmina com a morte de Tiradentes. Ela traz uma visão ampliada de cem anos de acontecimentos que se entrelaçam. Tanto que, para preparar o livro, Cecília relata que, após uma visita a Ouro Preto, como jornalista, para escrever sobre a Semana Santa, começou a receber um apelo incansável "dos fantasmas" do lugar, solicitando que sua história fosse escrita. Ela conta que os textos lhe vinham à mente quase prontos e, assim, quando se decidiu por atender às "súplicas" dos fantasmas, pôs-se ao trabalho:

> Os fantasmas sabiam, certamente, o que queriam dizer; mas o artista deve sempre desconfiar de sua capacidade de entender essas inspirações que se referem a motivos determinados, e contêm uma verdade íntima.
> Por isso, quatro anos de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações, entre livros de toda espécie relativos ao especializadamente século XVIII – ainda pareceram curtos demais para uma obra que se desejava o menos imperfeita possível – porque se impunha, acima de tudo, o respeito por essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história.
> E era a história feita de coisas eternas e irredutíveis: de ouro, amor, liberdade, traições...
> Mas porque esses grandiosos acontecimentos já vinham preparados de tempos mais antigos, e foram o desfecho de um passado minuciosamente construído – *era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro que vai, a princípio como o fio de um colar*, ligando cenas e personagens, até transformar-se em pesada cadeia que prende e imobiliza num destino doloroso. (MEIRELES, 2012, p. 253)

Cecília segue o rastro do ouro e chega ao incêndio do Arraial do Ouro Podre e à morte de Filipe dos Santos. O acontecimento em si é trágico, é brutal, espalharam os pedaços de Filipe dos Santos pelas ruas da antiga Vila Rica. Quando esse evento toca a matéria poética, entretanto, considero notável que a fonte na qual Cecília vai beber seja a de Sarojini Naidu, trazendo um alento, com a imagem da criança dormindo, para os acontecimentos trágicos que se passavam (e que se iam passar) à luz do dia. As crianças mantêm os olhos cerrados para não ver. É bonito reconhecer como esses dois poemas, de Sarojini e de Cecília, apesar

da carga dramática, são embalantes na sonoridade. Cecília ressalta a musicalidade do poema original de Sarojini, e, como podemos perceber, o "Romance V" alcança sua própria sonoridade, pois foi musicado por inúmeros intérpretes brasileiros. "Dorme, meu menino, pequenino, dorme" é uma promessa, é uma esperança. Ambos os poemas, o indiano e o brasileiro, preparam a revolução. O primeiro embala em sonoridade e promete "colheitas opulentas", que possam ser ceifadas pelos meninos que dormem. O segundo embala em cantiga de ninar a esperança de que, mesmo com a morte de Filipe dos Santos, "outros, porém, nascerão". Sabemos ser desnecessário, porém, vale apontar que a questão de uma possível imitação (devido à utilização, por Cecília, de um verso tão parecido com o de Sarojini) passa completamente ao largo dessa discussão. A leitura do poema brasileiro nos prova a força autêntica que têm os versos dedicados ao Arraial incendiado.

Avançando na compreensão do intrincamento entre os acontecimentos que se davam na Índia, no final da década de 1940, e o processo de escrita do *Romanceiro da Inconfidência*, lemos a carta de Cecília Meireles à amiga mineira Lúcia Machado de Almeida:

> Passei o ano quase todo dedicada à Inconfidência. Estudei tanto que quase fiquei especialista. E até fiz uma descoberta que, se estiver certa, explica muitas coisas inexplicáveis. Acho que tenho de ir procurar na Europa uma pista. Pode ser que em junho ou julho, se tudo correr bem... Mas o que estou escrevendo não depende disso (...) Procurarei o Bellini, mancebo expert em S. João, procurarei quem vocês me mandarem procurar, gente ou fantasma, e já não sei mais onde vai parar essa fabulosa história em que me meti, com a qual parece que estou criando um novo gênero literário. É uma coisa estranhíssima, e que me causa um profundo prazer ir criando: assistir à criação. (MEIRELES. Carta de 20 de dezembro de 1948 à Lúcia Machado de Almeida) [11]

A confirmação de que o período de pesquisa do *Romanceiro da Inconfidência* aconteceu durante o ano de 1948 é valiosa, pois esse é, justamente, o ano de morte de Mahatma Gandhi, de quem Cecília acompanhou a trajetória e a quem dedicou, na ocasião de sua morte, uma impactante elegia.[12] Em agosto de 1947, a Índia havia conquistado sua "tardia aurora" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952]) e, no início de 1949, morre Sarojini Naidu. São muitos eventos marcantes na história daquele país, que foram acompanhados por Cecília com a proximidade

[11] Para as pesquisadoras e os pesquisadores interessadas/os nesse assunto da construção do *Romanceiro da Inconfidência*, as cartas que Cecília Meireles trocou com Lúcia Machado de Almeida, que estão abrigadas no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, trazem muitas informações sobre as pesquisas que Cecília realizou para escrever o livro e podem contribuir vastamente para pesquisas em crítica genética.

[12] Cf. o poema "Elegia sobre a morte de Gandhi". Na edição da *Poesia Completa*, de 2001, a "Elegia" faz parte do apanhado de poemas ao qual se deu o nome de *Dispersos*. Na edição de 1958, chamou-se *Poemas Inéditos.* MEIRELES. *Obra poética* [do livro *Poemas Inéditos*], p. 976.

que lhe era possível. Conforme avaliou Dilip Loundo: "é difícil imaginar um intelectual brasileiro da época com tamanha proficiência literária numa região considerada, até então, um reino de exotismo" (2007, p.144). Loundo menciona o conhecimento literário nessa passagem, mas, conforme a obra ceciliana mostra – e o próprio texto de Loundo mostrará –, podemos estender tal proficiência para a história da Índia moderna. Portanto, interpretamos que a proximidade de Cecília com o processo emancipatório da Índia foi um componente importante na elaboração do *Romanceiro da Inconfidência*, que trata do – longo – processo brasileiro de emancipação e resulta em uma obra fundamental das nossas letras que, como Cecília diz, parece criar um novo gênero literário.

Assim, finalizamos a interlocução entre "In the night" e o "Romance V", com as palavras de Cecília avizinhando os dois acontecimentos históricos, a independência da Índia e a Inconfidência Mineira:

> Os povos livres dificilmente reconstituem, pela imaginação, esse ambiente palpitante, complexo, rico de situações inesperadas e perigosas que é o de um país nas lutas da sua emancipação política. O exemplo da Inconfidência Mineira é uma lembrança minúscula, diante do que se passou na Índia, sob a orientação de Gandhi, enérgica e infatigável. Pela sua extensão, pela sua formação étnica e religiosa, pela multiplicidade de idiomas, pela complicação do sistema de castas, pelas suas condições econômicas, a Índia teria de lutar, de um modo inteiramente novo, para chegar à Liberdade. O poder irresistível de Gandhi conseguiu articular todos os entusiasmos, extinguir as dissenções, reunir os homens de saber, de inteligência, de vontade e de fé numa única força, pelos caminhos da vitória.
>
> Sarojini tornou-se líder feminino; e, nessa onda inquietante de trabalho e de esperança que se alastrava pelo país, orientou a emancipação da mulher indiana, lutando pelos seus direitos, facilitando-lhe cultura, pensamento, ação. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.d.)

Parte da citação acima já foi mencionada anteriormente e parte da ideia contida nela foi abordada por Cecília no Seminário sobre Gandhi, conforme visto. Por meio dessa afirmação, tocamos em uma temática cara à obra de Sarojini Naidu e, também, à de Cecília Meireles: a questão da hospitalidade, da compreensão e aceitação do outro, e da união dos povos de forma pacífica. Logo no início de sua conferência, Cecília aponta o ambiente no qual estava envolta a criança Sarojini e como esse ambiente da infância contribuiu para a formação e as futuras atitudes da mulher Sarojini:

> Os que se têm ocupado de Sarojini, referem-se com admiração a essa casa da sua infância, onde, numa atmosfera sem preconceitos, eram recebidas pessoas de todas as raças, crenças e castas, circunstância importante, na Índia do século 19, quando ainda não se previa o apostolado de Gandhi. (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.)

A postura de recepção de todas as raças, crenças e castas tem grande significado para a obra de Sarojini e é também significativa como vínculo entre a obra de Sarojini e de Cecília. Com relação à atuação de Sarojini no sentido da unificação, Cecília dirá: "Se uma das dificuldades iniciais, na organização nacionalista da Índia, foi o bom entendimento entre indianos e muçulmanos, a figura dessa extraordinária mulher foi o verdadeiro símbolo dessa fraternidade" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.d.).[13] Uma passagem da biografia de Sarojini Naidu pode ser compreendida como expressão de sua convicção na união humana, sem as barreiras sociais e religiosas: seu casamento com Govindarajulu Naidu, em 1898, com quem teve cinco filhos, foi uma união entre castas, o que, à época, representava uma transgressão. Cecília afirma que "o casamento não lhe perturbou a inspiração poética" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.d.), pontuando a postura social da mulher que não se deixou limitar pelo contorno doméstico e materno.

No que se refere à complexa relação de união entre indianos e muçulmanos, que foi a premissa central de Gandhi e Sarojini no desenrolar da luta anticolonial, percebemos, por meio do distanciamento no tempo, que havia um grande idealismo na proposta de unificação, que aparece na obra de Sarojini, a qual foi recebida pela crítica como ressonante do romantismo inglês. Com relação à abordagem e apresentação de Cecília sobre a obra de Sarojini Naidu, percebe-se, também, um tom de idealismo com relação às premissas indianas de revolução. O historiador Joseph Lelyveld, por sua vez, vai avaliar que o grande entrave da luta indiana e, talvez, um dos equívocos do apostolado de Gandhi, tenha sido a aposta na unificação religiosa (LELYVELD, 2012). Octávio Paz, mesclando seu olhar de embaixador mexicano na Índia e escritor, afirma que "entre o islamismo e o hinduísmo não só há oposição, mas também incompatibilidade" (PAZ, 1996, p. 41). A dificuldade inicial entre muçulmanos e hindus, mencionada por Cecília, com efeito, não foi somente inicial, se estendeu ao longo de toda a luta pela independência, resultando na emblemática e trágica caminhada dos muçulmanos até o recém-fundado Paquistão, após a independência, em 1947. A intenção de unificação vai ter seu apostolado por meio do pacifismo, que resulta na atitude de não-violência, contida, juntamente com a desobediência civil, na fundação do *satyagraha* (LELYVELD, 2012). A não-violência se referia à atitude não-violenta de confronto com o império britânico. Nesse aspecto, sim, houve momentos de união e luta conjunta entre hindus e muçulmanos, conforme aponta Cecília ao afirmar que o entusiasmo de Gandhi conseguiu "extinguir dissenções"; na verdade, houve cessação pontual de dissenções, mas, decididamente, não houve extinção. A própria ideia da não-violência que, no calor daquele tempo, foi exultada como um ato pacífico, sempre esteve imbricada com a violência. Em uma de suas atuações, Sarojini Naidu lidera um enorme grupo de resistência não-violenta, e o resultado, para os indianos, era, evidentemente, violento, conforme narra Lelyveld:

> Pouco antes de ser preso [Gandhi] ordenara uma incursão não violenta contra uma usina de sal pertencente ao monopólio estatal, num lugar denominado Dharasana, a 240 quilômetros ao norte de Bombaim. Sarojini Naidu, a poetisa, assumiu o lugar

[13] Valéria Lamego, em sua profícua obra *A farpa na lira*, aborda a Fraternidade Universal como um tema caro à obra Cecília Meireles (LAMEGO, 1996, p. 65).

> do líder preso, com 2500 resistentes sob seu comando. Ordenou-lhes que suportassem os golpes dos policiais, armados com *lathis*, os bastões de bambu com pontas de chumbo, sem sequer erguer os braços e proteger a cabeça.
> Houve naquele dia centenas de fraturas cranianas e muito sangue derramado à medida que fileira após fileira de resistentes avançava contra a violência policial sancionada pelos poderes públicos. (LELYVELD, 2012, p. 242)[14]

É certamente impactante construir no nosso imaginário acontecimentos como o exposto que revelam a enorme brutalidade do processo colonial. Aí, também, reside uma interlocução que podemos entabular, como brasileiras/os, com nossa própria história, pois não nos faltam exemplos como esse (ainda que com métodos distintos) de embate frente à dominação colonial.

Podemos dizer que as obras poéticas de Sarojini Naidu, publicadas em 1905, 1912 e 1917, trazem em seu bojo as ideias de pacificação que seriam, futuramente, executadas e lideradas por Gandhi e por ela própria, dentre inúmeros/as outros/as atuantes. Desde sua primeira publicação, Cecília marca, na produção de Sarojini, a antecipação de um destino "ainda encoberto": "Nesse primeiro livro de Sarojini há, porém, duas composições que excedem as composições líricas e descritivas, que assumem valor épico e representam, na verdade, a antecipação do seu destino ainda encoberto" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.). Em outro momento, a poeta brasileira vai dizer: "O livro [de 1905] chamava-se "Limiar dourado". Não, não era apenas o limiar de uma alma ou de uma vida: um pórtico ainda impreciso se levantava desse limiar, e conduzia a perspectivas mais vastas que a de uma alma ou de uma vida. Às de uma Pátria e de um Povo" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.). Nos outros dois livros de Sarojini, *O pássaro do tempo* e *A asa quebrada*, os temas da unificação religiosa, da pacificação e a antecipação do destino daquele país vão permanecer ao longo de sua produção. Entretanto, a antecipação da qual fala Cecília, não era uma profecia, era uma grande dúvida: como seria a Índia sem a Inglaterra? O futuro era nebuloso[15] e, portanto, o modo com que Sarojini engendra sua literatura, por meio de um lirismo que remonta à estética *rasa*, foi uma forma de se vincular ao presente e projetar o futuro por meio do passado, um passado no qual o colonizador não existia – isso emulado por meio da palavra, por meio da estética. É o que Christin Hoene vai concluir sobre a poesia de Sarojini:

> Assim, a representação na poesia de Naidu se torna uma espada de dois gumes que corta em dois sentidos: tanto para se

[14] Seria oportuno, dentro das reflexões sobre a não-violência a partir do legado indiano, entabular um diálogo com a recente obra de Judith Butler, *A força da não violência: um vínculo ético político* (2020). Nosso estudo não abarcará essa discussão, mas vale a sugestão para possíveis pesquisadoras/es interessadas/os no assunto.

[15] Em carta à Gandhi, em 1930, Jawaharlal Nehru (que viria a ser o primeiro ministro da Índia independente) escreveu: "O que o futuro nos trará eu ignoro, mas o passado fez a vida valer a pena, e nossa existência prosaica se revestiu de algo como uma grandeza épica" (LELYVELD, 2012, p. 242).

> aproximar de seus leitores ingleses que esperavam as garotas dançantes, flores perfumadas e sedas caras como a suposta autêntica versão da Índia; e para adequar essa imagem do outro por meio do enraizamento de sua poética nos princípios estéticos tradicionais de *rasa*, portanto, efetivamente, minando o olhar colonial. (HOENE, 2021, p. 981, tradução nossa)

Nosso estudo se vincula à leitura anticolonialista da obra de Sarojini Naidu, proposta por Christin Hoene. No que se refere à leitura de Cecília Meireles da obra de Sarojini, reafirmando alguns pontos já levantados, concluímos que havia, de certa forma, um encantamento idealista por parte de Cecília pela saga construída no processo da luta anti-imperialista, representada pela figura de Sarojini. Além disso, a luta pela emancipação da mulher indiana e o exercício da escrita (principalmente poética), certamente, causavam grande admiração na poeta brasileira: "Sarojini não era apenas uma poetisa já gloriosa: era uma mulher vibrante de sensibilidade, que tinha a palavra a seu serviço" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.). E a acepção de Sarojini como uma mulher extraordinária tinha lastro: uma de suas conquistas sociais, e foram muitas, foi ser escolhida como a primeira mulher presidente do Congresso Indiano em 1925. De toda forma, para além da admiração aparente na abordagem que Cecília faz de Sarojini na conferência, existe a questão da não-problematização tanto da estética quanto das temáticas abordadas por Sarojini, conforme seus críticos apontaram. Cecília não aponta qualquer desencaixe da poesia lírica de Sarojini e de suas escolhas temáticas, na Índia do início do século 20. Também, como já foi apontado, a poeta brasileira não menciona qualquer questão referente a um possível "auto-orientalismo". Além de, muito provavelmente, essas questões não serem insufladas na época, nós arriscamos dizer que a obra de Sarojini não causava o mesmo estranhamento em Cecília, tal como o fez à crítica, tanto indiana quanto inglesa. Podemos pensar em alguns motivos para isso. Talvez o primeiro seja que a obra de Cecília também cultivou um lirismo destoante de seu momento histórico-estético. Em outros estudos, nos dedicamos à tentativa de mostrar que, no Brasil, uma das questões para essa dissonância da obra ceciliana reside, antes, no modo de acepção do modernismo brasileiro do que na obra de Cecília Meireles.[16] Um segundo motivo que nos parece ser plausível para uma aproximação afinada com a obra de Sarojini Naidu é o fato de Cecília Meireles ter estabelecido uma relação descomplicada com as tradições do mundo. Se, por um lado, havia um teor de derrisão no modernismo brasileiro, com relação à tradição, o que leva, por exemplo, Oswald de Andrade a dizer que Cecília "ainda acredita na Índia dos rajás, ignorando a Índia do comunismo" (ANDRADE, 2007, p. 666), por outro, havia a obra de Cecília Meireles, dentre outras que não se vincularam ao aspecto de desconstrução desse movimento. Dilip Loundo analisa que as personalidades contemporâneas indianas, como Sarojini, Gandhi e Tagore, dentre outras que ele menciona, tinham uma importância para Cecília devido ao "caráter-ponte que as constituía. Eram, por um lado, representantes legítimos da Índia moderna e encarnavam, por outro, a sabedoria milenar que ela assimilara nos textos clássicos" (LOUNDO, 2007, p. 145).

[16] Cf. o artigo "Cecília Meireles: uma lírica no auge do modernismo" (vide bibliografia).

Assim, uma das fontes mais profícuas que temos hoje para afirmar o vínculo ceciliano com as grandes tradições do mundo, é o curso "Técnica e Crítica literárias" ministrado em 1937. Nele, a autora nos apresenta, justamente, a estética hindu *rasa*, que nos interessa com relação à obra de Sarojini Naidu.

> Falaremos agora sobre "Le Rasa", ensaio sobre a estética hindu, o que parece, à primeira vista, descabido dada a sua antiguidade e a distância que estamos do oriente. Mas já tivemos ocasião de ver que a apresentação deste ensaio se prende, em primeiro lugar, ao fato de termos estudado aqui alguns textos orientais e, em segundo lugar, ao fato de *hoje haver no ocidente, em tudo quanto se julga mais moderno em matéria de interpretação artística, uma coincidência espantosa com este velho pensamento*, quase esquecido, dos antigos indús. (MEIRELES, 1937, aula 29 nov.)

> [...] Esse estudo do "Rasa" vem a ser a base da crítica hindu dos velhos tempos que tem sofrido modificações, é verdade – *mas que perdura quando se trata de julgar uma obra de arte*. Ela nos dá a chave da compreensão da beleza, desde os velhos tempos da Índia, e nos dá a medida dessa estética num povo preocupado com a filosofia mais do que com a religião. (MEIRELES, 1937, aula 5 nov.)

É relevante observar que, em 1937, Cecília aponta a permanência das bases dessa estética nos tempos modernos, assim como afirmou Christin Hoene sobre o renascimento de *rasa* na modernidade, conforme citado alhures. A estética *rasa* se relaciona com a experiência que se pode ter a partir de uma obra de arte. *Rasa* constrói seu padrão estético de beleza a partir das emoções que são advindas do contato com a obra artística. Assim, as emoções que são geradas a partir da experiência estética, tem uma natureza, por assim dizer, mais elevada do que a experiência das emoções cotidianas.[17] Christin Hoene vai dizer que, por meio da construção de uma paisagem sensorial, Sarojini Naidu evoca sensações que são, por excelência, efêmeras. Entretanto, através do fazer poético, o efêmero alça um lugar de permanência: "Naidu usa os sentidos e as sensações efêmeras da natureza para evocar sentimentos que são, por definição, estáveis. O resultado é a emoção estética de *rasa*" (HOENE, 2021, p. 979). Vale lembrar a menção à poesia sensual de Sarojini, assinalada por Mary Sturgeon e mencionada anteriormente.

Num certo sentido, a obra de Cecília Meireles propõe algo semelhante por meio da utilização de inúmeros temas poéticos vinculados à efemeridade que, ao se materializarem em poesia, alçam um lugar de permanência ou de eternidade, temática cara à obra de Cecília Meireles.[18] Não estamos, por hora, propondo uma

[17] Evidentemente, não é possível abarcar a complexidade de uma estética como *rasa* nesta breve apresentação. O que nos interessa, para este estudo, não são as significações de *rasa*, e, sim, o vínculo que foi estabelecido entre *rasa* e a poética de Sarojini, e a confirmação de que Cecília Meireles tinha conhecimento sobre essa estética. Cf. "Senses and Sensibilities in Sarojini Naidu's Poetry" (vide bibliografia).

[18] A questão do efêmero e do eterno na obra de Cecília Meireles é abordada em diversos estudos. Símbolos da impermanência da natureza são vastamente encontrados em seus poemas e, a partir do tratamento poético que lhes é oferecido, alcançam o lugar da permanência. Cf. "Cecília

análise da obra da poética ceciliana à luz da estética *rasa*, pois tal estudo requer maior aprofundamento e pesquisa, mas já é possível vislumbrar afinidades, ao menos, instigantes, entre a obra de Cecília e a estética *rasa*, assim como entre a obra de Sarojini Naidu e a de Cecília Meireles. Em passagem conclusiva sobre a obra de Sarojini, Cecília resume o seguinte: "Sua obra, de lirismo e pensamento, comove pela graça, pela música, pela sinceridade, e pela intenção" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.). Curiosamente, para tratar da obra de Sarojini, Cecília utiliza dois termos, "lirismo e pensamento", os quais foram, justamente, utilizados por Leila Gouvêa na fundamental pesquisa, que se tornou o livro *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles* (2008).

Em seu estudo, todavia, Cecília não aponta o vínculo entre a poética de Sarojini e *rasa*. De toda forma, o fato de verificarmos que Cecília tinha conhecimento sobre essa estética e a reconhecia como ressonante na poesia moderna pode ter embasado tanto a recepção quanto a leitura ampliada que Cecília faz da obra de Sarojini Naidu, conforme se pode constatar pelo material apresentado pela autora brasileira.

nos bazares de haiderabad: um encontro

Por fim, com intuito de trazermos ao conhecimento público mais uma tradução que Cecília elabora da obra de Sarojini Naidu, selecionamos o poema "In the bazaars of Hyederabad" para apreciação das/os leitoras/es. O poema é mencionado como um dos mais célebres da obra da poeta indiana e alcançou vasto conhecimento, sendo mencionado em todos os estudos analisados por nossa pesquisa. Em seu livro, *Poemas escritos na Índia*, Cecília Meireles intitula um de seus poemas "Bazar", que pode ser considerado uma homenagem ao poema da autora indiana.[19]

Conforme dito, Hayderabad é a cidade natal de Sarojini Naidu e Cecília dedicou tanto à cidade quanto à autora, vários poemas de seu livro *Poemas escritos na Índia*.[20] Dois deles, "Bazar" e "Loja do astrólogo" se referem à imagem do bazar coroada por Sarojini em seu célebre poema. Conforme Cecília nos apresenta, "In the bazaars of Hyderabad" é uma "deliciosa pintura dos bazares de Haiderabad, escrita para certa melodia local" (MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.p.):

Meireles e o tempo inteiriço" e *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles.* (vide bibliografia)

[19] A menção à obra de Sarojini não é explícita, mas fica marcada pelo verso "Velhos ourives, ai, Golconda" (MEIRELES, 1961, p. 30-31). O livro *Poemas escritos na Índia* possibilita uma profícua interlocução com a obra da poeta indiana.

[20] Cf. os poemas de *Poemas escritos na Índia:* "Bazar", "Canção para Sarojini", "Cançãozinha de Haiderabade", "Cego em Haiderabade", "Golconda", "Loja do astrólogo", "Romãs" e "Turquesa d'água" (LOUNDO, 2007, p. 169).

In the bazaars of Hyderabad

What do you sell, O ye merchants?
Richly your wares are displayed,
Turbans of crimson and silver,
Tunics of purple brocade,
Mirrors with panels of amber,
Daggers with handles of jade.

What do you weigh, O ye vendors?
Saffron and lentil and rice.
What do you grind, O ye maidens?
Sandalwood, henna and spice.
What do you call, O ye pedlars?
Chessmen and ivory dice.

What do you make, O ye goldsmiths?
Wristlet and anklet and ring,
Bells for the feet of blue pigeons,
Frail as a dragon-fly's wing,
Girdles of gold for the dancers,
Scabbards of gold for the king.

What do you cry, O ye fruitmen?
Citron, pomegranate and plum.
What do you play, O musicians?
Cithar, sarangi and drum.
What do you chant, O magicians?
Spells for the aeons to come.

What do you weave, O ye flower-girls?
With tassels of azure and red?
Crowns for the brow of a bridegroom,
Chaplets to garland his bed,
Sheets of white blossoms new-gathered
To perfume the sleep of the dead.
(NAIDU, 2020, p. 107-108)

Nos bazares de Haiderabad

Que vendeis, mercadores?
Soberba se ostenta vossa mercadoria:
Turbantes de púrpura e prata,
Túnicas de roxo brocado,
Espelhos de lâmina de âmbar,
Espadas com punho de jade.

Que pesais, vendedores?
Açafrão, lentilhas e arroz.
Que moeis, raparigas?
Hena, sândalo e especiarias.
Que apregoais, ó burafinheiros?
Peças de xadrez e dados de marfim.

Que fabricais, ó ourives?
Braceletes, anéis, manilhas,
Campainhas para os pés dos pombos azues,
Frágeis como a asa das libélulas,
Cintos de ouro para os dançarinos
Áureas bainhas de sabre para o rei.

Que anunciais, ó fruteiros?
Limões, ameixas, romãs.
E vós, que tocais, ó músicos?
Cítara, *sarangi* e tambor.
E vós, que cantais, ó mágicos?
Encantamentos para as eras que hão de vir.

Que teceis, ó jovens floristas,
com borlas vermelhas e azues?
Coroas para a fronte dos noivos,
e grinaldas para o seu leito;
lençóis brancos de flores recém-colhidas
para perfumarem o sono dos mortos.
(MEIRELES, [entre 1949 e 1952], s.d.)

Conforme Cecília anuncia, o poema foi escrito para uma melodia local, que é alcançada a partir do esquema de perguntas e respostas que vão, gradativamente, apresentando os produtos daquele bazar. Esses, por sua vez, apesar de estarem em um bazar de Hyderabad, podem ser mimetizados como pertencentes à cultura indiana, pois são objetos que estão presentes na cultura do país, tais como os tecidos, as pedras preciosas, as especiarias, os instrumentos musicais, as flores, dentre outros. Por meio da representação do bazar, é possível perceber como a obra de Sarojini pode ter sido, num primeiro momento, recebida como um exemplo reforçador do orientalismo. Entretanto, avançando para a perspectiva apresentada por Christin Hoene e corroborada neste estudo, temos, no

exemplo do bazar, um lugar intocado pelo colonialismo. Um lugar para o qual a Índia pode retornar para reconhecer-se com autonomia. E, aí, reside o aspecto político da escolha de desenhar um quadro no qual o ruído da cidade e sua modernidade não chegam, ou seja, ficamos diante da possibilidade de um ambiente no qual os ingleses estejam completamente ausentes.

Num nível mais sutil, que trata da relação entre a efemeridade e a permanência, percebe-se que o olhar poético capta o movimento do bazar e seus afazeres: vender, pesar, moer, apregoar, fabricar, anunciar, tocar, cantar e tecer. Todos trazem em si a efemeridade de sua existência e são captados como numa fotografia, gestos passageiros eternizados em poesia. E dentro desses afazeres cotidianos que constroem vida, movimento, mudança (cantar, tecer, vender etc.), existe a revelação da própria vida como um acontecimento efêmero, por meio da imagem de lençóis brancos, feitos de flores para perfumar o sono daqueles que já não podem mais sentir qualquer cheiro.

Finalmente, encerramos nosso estudo com a consciência de não termos esgotado todas as possibilidades de reflexão presentes na relação entre as obras de Cecília Meireles e de Sarojini Naidu. Todavia, a partir do exposto ao longo deste estudo, que se pretendeu preliminar no assunto, podemos concluir reafirmando a importância da conferência “Sarojini Naidu: o rouxinol da Índia” tanto para a obra de Sarojini no Brasil quanto para o alargamento de horizontes com relação à obra de Cecília Meireles.

referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 187-200.

GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

HOENE, Christin. Senses and sensibility in Sarojini Naidu's Poetry. South Asia: *Journal of South Asian Studies*, v. 44:5, p. 966-982. Disponível em: https://doi.org/10.1080/00856401.2021.1969747. Acesso em 16 fev. 2022.

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

LELYVELD, Joseph. *Mahatma Gandhi: e sua luta com a Índia*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOUNDO, Dilip. *Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética*. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). Ensaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 129-176.

LOUNDO, Dilip. *Travelling and Meditating: Cecília Meireles' Poems Written in India and Other Poems*. Trad. Rita R. Sanyal e Dilip Louondo. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003. v. 1000.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1 e 2.

MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Third Session: Madame Cecília Meireles. In: Ghandian Outlook and Techniques. Verbatim Report of the Proceedings of the Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques. Ministry of Education Government of India*, 1953. Disponível em: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.499877/page/n3. Acesso em: 30 ago. 2020.

MEIRELES, Cecília. (Org.). *Homenagem a Tagore*. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia, 1961.

MEIRELES, Cecília. Tagore and Brazil. In: VÁRIOS AUTORES. *A Centenary Volume: Rabindranath Tagore* (1861-1961). New Delhi: Sahitya Akademi, 1961.

MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NAIDU, Sarojini. *The Sceptred Flute Songs of India: The Golden Threshold, The Bird of Time and The Broken Wing*. United Kingdom: Read Books, 2020.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. Cecília Meireles e a Índia. *Das provisórias arquiteturas ao "êxtase longo de ilusão nenhuma"*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. "A pastora das nuvens" e o "Sol": Cecília Meireles em diálogo com Rabindranath Tagore e o pensamento indiano em prosa e poesia. In: OLIVEIRA, Gisele Pereira de; LOPES, Delvanir (Org.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)*. São Paulo: Scortecci, 2014, p. 93-126.

PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia: um diálogo com a condição humana*. São Paulo: Mandarin, 1996.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista. *Cecília Meireles e a Índia: uma experiência de tradução*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras (FALE), Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2015.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista. *Cecília Meireles e a Índia no modernismo brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras (FALE), Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2019.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista. *Cecília Meireles: uma lírica no auge do modernismo*. Scripta (PUC-Minas), Belo Horizonte, v. 25, n.55, p. 247-278, 2021. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/27247. Acesso em 10 mar 2022.

SAID, Edward. Orientalismo: *O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Maria. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Denilson de Cássio. *Cecília Meireles e o humanismo cívico: Palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Programa de Pós-graduação em História, Belo Horizonte, 2021.

SOW. In: LIEBECK, Helen. POLLARD, Elaine. *The Oxford English Minidictionary*. New York: Oxford University Press, 1995.

STURGEON, Mary. Sarojini Naidu. In: NAIDU, Sarojini. *The Sceptred Flute Songs of India: The Golden Threshold, The Bird of Time and The Broken Wing*. Read Books: United Kingdom, 2020, p. 11-20.

TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Delta, 1962.

TAGORE, Rabindranath. *Conto*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

TAGORE, Rabindranath. *Mashi*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

TAGORE, Rabindranath. *Minha bela vizinha*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

TAGORE, Rabindranath. *O Carteiro do Rei*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

TAGORE, Rabindranath. *7 poemas de Puravi*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

não publicados

CORRESPONDÊNCIA de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida (1944-1962). Acervo de Escritores Mineiros (AEM/UFMG).

MEIRELES, Cecília. O Rouxinol da Índia (conferência), [entre 1949 e 1952]. Datilografado.

MEIRELES, Cecília. Técnica e Crítica literárias (curso estenografado por Vera Teixeira). Fundação Casa de Rui Barbosa – Fundo CM, 1937.

A Ilha de Cecília Meireles
Cecília Meireles' Island
Autoria: Mariana Oliveira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4322-3576
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2855420063601727
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.194188
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194188
Recebido em: 16/01/2022. Aprovado em: 15/05/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
OLIVEIRA, Mariana. A Ilha de Cecília Meireles. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 175-190, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.194188. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194188.

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.

a ilha de cecília meireles

Cecília Meireles' Island

Mariana Oliveira[1]
University of Wisconsin-Madison – UW-Madison
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.194188

[1] Mariana Oliveira é doutoranda no Department of Spanish and Portuguese da University of Wisconsin-Madison. Uma versão deste artigo foi apresentada no Colóquio Internacional Cecília Meireles: 120 anos (UFMG), em 2021. E-mail: moliveira2@wisc.edu. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4322-3576. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2855420063601727.

Resumo
A conexão que Cecília Meireles sentia a respeito de seus antepassados açorianos se manifesta em sua obra. O sentimento de camaradagem com o povo açoriano foi instilado em Cecília pela avó que a criou e encorajado pela sua duradoura correspondência com o poeta Armando Côrtes-Rodrigues. A orfandade de Cecília estimulou este impulso em direção à terra de seus antepassados. A poeta teve a oportunidade de conhecer os Açores em 1951, mas as ilhas reais não se alinharam perfeitamente com as ilhas de sua imaginação. Cecília, então, criou uma ilha fictícia perfeita, um local onde ela poderia se exilar: a Ilha do Nanja, descrita em poemas e em crônicas. A Ilha do Nanja é pitoresca e nostálgica. Esta comunicação analisa a metáfora da ilha utópica na obra de Cecília Meireles com o auxílio da teoria das ilhas, que prioriza a experiência de escritores ilhéus. Meireles, natural do Rio de Janeiro, é uma forasteira escrevendo sobre as ilhas. A insularidade em sua obra é imaginária, não vivida. Interrogo se uma autora continental pode fazer parte do cânone insular e exploro a atração transatlântica exercida pelos Açores sobre a poeta.

Palavras-chave
Nissologia. Utopia. Transatlântico. Insularidade.

Abstract
The connection Cecília Meireles felt towards her Azorean ancestors manifests itself in her works. The feeling of connection with the Azorean people was instilled in Cecília by the grandmother who raised her and encouraged by her lasting correspondence with the poet Armando Côrtes-Rodrigues. Cecília's orphanhood fostered this impulse towards the land of her ancestors. The poet had the opportunity to visit the Azores in 1951, but the real islands didn't perfectly align with the islands of her imagination. Cecília, then, created a perfect fictional island, a place where she could exile herself: the Island of Nanja, described in poetry and prose. The Island of Nanja is picturesque and nostalgic. This article analyzes the metaphor of the utopic island in the work of Cecília Meireles with the aid of Island Theory, which prioritizes the experience of island writers. Meireles, born in Rio de Janeiro, is an outsider writing about islands. The insularity in her work is imaginary, not arising from lived experience. This article raises the question of whether a continental writer can be part of the island canon and explores the transatlantic attraction the Azores exerted over the poet.

Keywords
Nissology. Utopia. Transatlantic. Insularity.

Cecília Meireles nasceu após a morte de seu pai e de seus três irmãos, perdeu a mãe aos três anos de idade e foi criada por sua avó, Jacinta Garcia Benevides, natural dos Açores. Jacinta inspirou em sua neta uma curiosidade e um sentimento de ternura a respeito dos Açores. O sentimento de orfandade que permeia a vida e a obra de Cecília a impulsiona em direção à terra de seus antepassados. Esta comunicação explora o relacionamento de Meireles com a ilha de seus antepassados, a Ilha de São Miguel, e com uma ilha utópica inventada por ela: a Ilha do Nanja, presente em poemas e crônicas. Para analisar a conexão de Meireles com a ilha e sua insularidade inventada, eu utilizo o arcabouço teórico dos Estudos das Ilhas e dos Estudos Transatlânticos.

A curiosidade a respeito da Ilha de sua avó, e a respeito dos seus pais e antepassados, conecta a obra de Meireles com os Açores e com Portugal continental. Sobre sua infância, Meireles escreve ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues: "Assim, houve uma criança sozinha, com uma avó. E uma Ilha" (MEIRELES, 1998, p.4). Apesar do carinho da avó, poemas como "Memória" (*Vaga Música*) traduzem o sentimento da família ausente. Em "Memória", o eu lírico descreve uma família que "anda longe", mas que pode ser vislumbrada em pedras, água, líquens, cílios dentro do oceano, pulsos sobre estrelas, rugas no caminho, nuvens e lesmas (MEIRELES, 2001, pp. 372-373). Em "Mar Absoluto" (*Mar Absoluto e Outros Poemas*), "multidões passadas" empurram o eu lírico em direção ao Mar Absoluto (idem, p. 448). O eu lírico é leal aos antepassados: "Porque não há mais ninguém / não, não haverá mais ninguém / tão decidido a amar e a obedecer os seus mortos" (ibidem).

Na obra de Cecília Meireles coexistem o interesse pela cultura e história brasileiras e pela sua herança portuguesa. Cecília agia como uma corrente transatlântica, conectando Brasil e Portugal. Em 1934, acompanhada pelo marido, o português Fernando Correia Dias, Cecília cruzou o Atlântico pela primeira vez. Esta visita foi realizada a convite de António Ferro, diretor da Secretaria de Propaganda Nacional. A viajante realçava o seu parentesco com a terra de seus antepassados, declarando a jornalistas que tinha vindo visitar a terra de seu marido, mas que também, por descender de portugueses, ela "já era meio portuguesa antes de casar" (apud PIMENTA, 2015, p. 186). A viagem marítima durou 22 dias e foi registrada em crônicas para o jornal *A Nação*, com o título de "Diário de bordo" (TEIXEIRA, 2015, p. 6).

A visita de Meireles a Portugal foi um sucesso. A autora aproveitou a oportunidade para promover a literatura brasileira em Portugal através de uma série de conferências na Universidade de Lisboa, duas das quais foram mais tarde publicadas como ensaios. Um destes ensaios, "Notícia da literatura brasileira," foi um dos primeiros estudos publicados em Portugal sobre a poesia modernista brasileira (VASCONCELOS, 2010, p. 244).

Embora ainda não tivesse sido reconhecida pela crítica brasileira, Meireles já era considerada escritora de certo peso em Portugal (OLIVEIRA, 2007, p. 187). O crítico português José Osório de Oliveira reclamava para si a honra de ter sido o primeiro a reconhecer Cecília Meireles como uma potência lírica: "E fui eu, de facto, o primeiro a dizer aos brasileiros que tinha surgido uma grande poetisa no Brasil" (apud CRISTÓVÃO, 1978, p. 22). Popular com os portugueses por suas baladas, canções e outras formas líricas antigas, Meireles seria a poeta brasileira de seu tempo mais lida em Portugal (SADLIER, 2007, p. 241).

Em 1943, quase dez anos após esta primeira viagem, a antologia *Poetas novos de Portugal*, organizada por Meireles, foi publicada no Rio de Janeiro, desagradando o regime salazarista (GOUVÊA, 2001, p.22). Esta obra ainda é referência em estudos de poesia portuguesa no Brasil (OLIVEIRA, 2007, p. 189). Meireles organizou esta antologia para o "leitor brasileiro privado do contato com a literatura viva de Portugal" (MEIRELES, 1943, p. 17). A autora reflete que o conhecimento da literatura portuguesa era difícil no Brasil, porque os livros portugueses não chegavam até lá, ou porque os poemas eram publicados em revistas que, "efêmeras", se dispersavam (ibidem). Cecília compara o seu esforço de trazer a literatura portuguesa para o Brasil a uma viagem marítima, pedido perdão aos autores por qualquer erro de interpretação, pois "esta é uma das fatalidades do longo Atlântico: trazer até estas plagas, fragmentados em suas ondas, os rostos que desejáramos completos e perfeitos" (idem, p. 53).

No prefácio de *Poetas novos de Portugal*, a autora descreve para o leitor brasileiro as gerações de *Orpheu* e *Presença* (idem, p. 47). A antologia apresenta poemas de Vitorino Nemésio, Armando Côrtes-Rodrigues, Mario de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, entre outros autores. Com Nemésio e Côrtes-Rodrigues, Meireles compartilhava uma ligação afetiva com os Açores. Cecília explicita a qualidade ilhoa da escrita de Nemésio, escrevendo que a sua "concentrada força quási silenciosa" é "um dom das Ilhas: trabalhando pela solidão da terra que circunda o mal Salgado; senhor de lágrimas que não se deixam transbordar, e da arte de não dizer tudo, porque já se sabe que em redor só há ventos, águas, nevoeiros, - surdos, cegos, dispersos" (idem, p. 48). A poesia de Nemésio, para Meireles, é uma poesia de Ilhas.

Assim como Meireles, Fernando Pessoa é um poeta continental de descendência açoriana. Na época, os poemas de Pessoa ainda não haviam sido reunidos em livros, à exceção de *Mensagem* (1934). A seleção de Meireles demonstra sua familiaridade com a obra avulsa do poeta (OLIVEIRA, 2007, p. 189). Cecília conhecia a obra de Pessoa desde pelo menos 1929, ano em que apresentou a sua tese "O espírito vitorioso", na qual citou a "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos (GOUVÊA, 2001, p. 21). Para a autora, a obra mais valiosa de Pessoa se encontrava "inédita e dispersa em revistas" (MEIRELES, 1943, p. 45).

Foi com o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues que uma admiração literária mútua se desenvolveu em uma amizade epistolar. Côrtes-Rodrigues e Meireles mantiveram uma correspondência de quase vinte anos, que começou em 1946 e só cessou com a morte da autora, em 1964. Desde o princípio, Cecília manifestou um desejo de visitar o arquipélago dos Açores, afirmando:

> Se não for grande canseira, V. me mostrará essas solidões, essas lagoas, essas fumaças, essas areias pretas (aqui as areias são, no máximo, da minha cor…), esses estorninhos, esses milhafres, as suas igrejas, a sua velhinha que faz presépios, e os barcos, os barcos, os barcos e o mar… (MEIRELES, 1998, p. 68)

Um dos lugares onde podemos encontrar evidências da conexão entre Brasil e Portugal é, de acordo com Tânia Martuscelli, "no terceiro espaço das revistas, jornais e cartas" (MARTUSCELLI, 2016, p. 11). A leitura de cartas "trocadas entre os intelectuais de cá e de lá" proporciona uma visita à história e a

literatura "por meio de seus bastidores" (idem, p. 12). O terceiro espaço é um entre-lugar onde se encontram aqueles que historicamente foram considerados "oprimido" e "opressor" (idem, p. 13). O terceiro espaço das cartas entre Meireles e Côrtes-Rodrigues foi um espaço fértil para que a fascinação de Meireles pelos Açores se desenvolvesse.

A correspondência entre os dois poetas era uma corrente transatlântica, possibilitando um intercâmbio cultural entre o Brasil e a Ilha de São Miguel: Meireles pedia que Côrtes-Rodrigues enviasse canções de berço, de roda, parlendas e jogos, deliciando-se ao reconhecer uma quadrinha que sua avó cantava: "Essa quadra coseu muita roupa minha, e é como um objeto familiar que me acompanha" (MEIRELES, 1998, p. 6). Em troca, Meireles prometia enviar ao seu amigo açoriano livros que lhe permitissem montar "uma biblioteca mínima de literatura brasileira" (idem, p. 41).

Nas cartas, Cecília afetuosamente apropria-se da identidade açoriana, escrevendo: "Nós, os açorianos"; "Nós, os das Ilhas" (idem, p. 162). A poeta era afetada pelo conhecimento dos Açores que recebeu de sua avó, muito antes de ter a oportunidade de cruzar o oceano para conhecer a Ilha. Em uma tentativa de desenhar os contornos dos estudos transatlânticos, Laura Stevens se pergunta se a categoria de "transatlântico" deveria apenas compreender figuras e objetos que *cruzam* o oceano, ou se deveria se estender a pessoas que são afetadas pelo conhecimento de terras distantes, ainda que elas não as conheçam pessoalmente (STEVENS, 2004, p. 95).

Meireles se interessou pela cultura açoriana o suficiente para escrever uma conferência a respeito: *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*. O texto é didático: nele, Meireles registrou a cultura dos Açores que ela conhecia pelas revistas *Açoriana* e *Insulana*, e através da correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues (MEIRELES, 1955, p. 6). Meireles agradeceu a contribuição do seu amigo, que ela descreveu como "professor, poeta e dramaturgo" e "folclorista ilustre, conhecedor das tradições da sua terra micaelense tanto quanto das demais Ilhas dos Açores" (idem, p. 6). O *Panorama* foi publicado após a visita de Meireles aos Açores (em 1951), mas uma nota de pé de página esclarece que essa conferência foi enviada à Comissão Organizadora das Comemorações do Segundo Centenário da Colonização Açoriana, para o Congresso de Santa Catarina, realizado em 1948 (idem, p. 5). Logo, a conferência foi escrita antes que Meireles tivesse a oportunidade de conhecer a cultura açoriana pessoalmente.

Embora este texto não seja sentimental, a autora deixa claro que o motivo para a sua escrita é em lembrança de seus antepassados açorianos. O texto é escrito com o "carinho que tributamos ao antepassado português" (MEIRELES, 1955, p. 8). A imigração de açorianos ao Brasil foi proeminente a partir do século XVIII, e a imigração de portugueses em geral foi intensa até 1974 (MELLO, 2016, p. 471; ARENAS, 2003, p. xxii). Meireles afirma: "Creio que nós, descendentes de açorianos, devemos relembrar os velhos hábitos familiares trazidos para o Brasil, e celebrar sua fixação no novo ambiente" (MEIRELES, 1955, p. 7).

Comparando cantigas açorianas com seus equivalentes brasileiros, a autora afirma que o rastro descoberto entre elas "pode conduzir-nos ao descobrimento da presença insular em muitos aspectos da nossa formação" (idem, p. 8). O objetivo da conferência é "servir como recordação aos brasileiros de todos os pontos do Brasil onde se fixou gente das Ilhas, para enaltecimento da herança de sensibilidade

recebida desse povo do meio do mar" (idem, p. 104). Para Gouveia, Meireles é um exemplo da dispersão do povo açoriano, mas também de um desejo de unidade e amor às origens (GOUVEIA, 2007, p. 118).

A conexão de Meireles era com a Ilha de São Miguel, nos Açores, mas a Ilha também aparece de maneira não-específica e lírica em sua poesia. A ilha é um dos símbolos da poesia de Cecília; é uma metáfora. O teórico Peter Hay resiste à metaforização das ilhas, considerando metáforas das ilhas como paraísos ou prisões como construções continentais e coloniais (HAY, 2006, p. 29). Uma exceção é concedida aos escritores ilhéus, como o açoriano Vitorino Nemésio e o cabo-verdiano Jorge Barbosa: as metáforas criadas por eles não são "dissociadas do peso das coisas" (HOLM apud HAY, 2006, p. 29). Meireles, apesar da sua uma conexão afetiva com as ilhas, é uma escritora continental.

Elaine Stratford observa que a metáfora tem sido uma ferramenta importante no esforço de revitalizar os estudos das ilhas, mesmo se as metáforas são às vezes problemáticas (STRATFORD, 2017, p. 77). Condenar completamente a metaforização das ilhas seria banir a poesia dos estudos das ilhas, visto que toda a poesia representativa pode ser lida de forma alegórica (CULLER, 1976, p. 177).

As próprias ilhas e arquipélagos são tanto construções culturais quanto fenômenos reais (ROBERTS e STEPHENS, 2017, p. 7). A palavra “arquipélago” vem do italiano “arcipélago” (“arci:” principal; “pélago:” piscina, abismo) (idem, p. 77). A princípio esta palavra foi usada para designar o Mar Egeu, e depois, por metonímia, passou a designar não o mar em si, mas as ilhas cercadas por ele (ibidem). Na própria existência de arquipélagos existe uma tensão entre o metafórico e o real (idem, p. 7).

De acordo com Lyn Innes, o cânone literário das ilhas é insular, definido pelos limites da ilha e restrito àqueles que “pertencem” aos seus confins (INNES, 2011, p. 190). No entanto, Innes vê três grandes limitações nesta definição de cânone: ela nega as realidades complexas das histórias literárias; ela não reconhece a complexidade de textos literários pós-coloniais; e ela impõe limites na maneira em que lemos e analisamos estes textos (idem, p. 191). A estudiosa argumenta que nossas histórias literárias nacionais precisam de se tornar menos insulares e autocontidas (idem, p. 191).

Para Gouveia, um aspecto a ser sublinhado na obra ceciliana é “a atenção dada à circunstância do ser-se ilhéu” (GOUVEIA, 2001, p. 101). A estudiosa contrasta dois tipos de insularidade: a insularidade física dos ilhéus, e a insularidade como isolamento interior (idem, p. 107). A segunda insularidade é o caso de Meireles que, “não tendo a experiência da insularidade” física, “a intuiu e respeitou por ser descendente de açorianos” (ibidem). Mesmo sem ter uma experiência insular comparável a de açorianos como Vitorino Nemésio e Armando Côrtes-Rodrigues, a poeta inventa uma insularidade poética peculiar à sua obra (idem, pp. 98; 103). Esta insularidade é intimista e instintiva (idem, pp. 142-143).

O poeta que experimenta a insularidade física é “*o poeta de uma ilha*”; já Meireles, com sua insularidade interiorizada, é “a *poeta-ilha*” (idem, p. 113). Carvalho escreve algo semelhante ao identificar a Açorianidade, conceito desenvolvido por Vitorino Nemésio, na poesia da brasileira Meireles: “Afinal de contas não se pode fugir ao Destino, e o destino de todo açoriano ou mesmo de quem dele descende, como Cecília Meireles, é de trazer dentro de si o mar oceânico

e nos olhos brumosos a imagem sagrada da terra natal!" (CARVALHO, 1947, p. 15).

No poema "19" de *Morena, pena de amor* o eu lírico descreve a sua origem como sendo, se não exatamente de uma ilha, adjacente à ilha:

> Das águas sou filha:
> nasci de um beijo de espuma
> em redor de alguma
> silenciosa ilha.
> (MEIRELES, 2001, p. 178)

A condição próxima à ilha é associada ao isolamento, causado pelo mar, que rodeia o eu lírico "por todos os lados"; paradoxalmente, neste poema o mar é uma presença positiva e uma fonte de comunicação, deixando recados "escritos na areia" (ibidem).

No poema que começa com "Para pensar em ti todas as horas fogem" (*Solombra*), o eu lírico afirma que "Tudo são praias onde o mar afoga o amor" (MEIRELES, 2001, p. 1266). Neste poema sobre o tempo, o eu lírico gostaria de transcender o "instante" em que habita – e este "instante" é o seu "domínio triste! - / ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim" (ibidem). A ilha, neste caso, é uma metáfora para os limites de um instante, e o seu isolamento.

A palavra utilizada por Meireles para se referir ao isolamento das ilhas é "solidão", que é associada ao mar. Na conferência *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*, a autora cita o isolamento como uma das características da cultura açoriana. Meireles evoca o colonizador açoriano, observando que suas virtudes são mal conhecidas "pelo seu natural isolamento geográfico"; a autora esclarece que os açorianos se diferem dos portugueses do Continente "em muitos pontos" (MEIRELES, 1955, p. 6). O isolamento também é descrito como um confinamento, mas com a característica positiva de preservar a cultura e reforçar a personalidade dos ilhéus: "A própria natureza, confinando-o, ensina ao ilhéu sobriedade, resistência e fé..." (idem, p. 16). Meireles acredita que o isolamento seja o motivo pelo qual certos "arcaísmos" tenham sido preservados nas Ilhas, onde algumas expressões dos séculos XV e XVI continuam em vigência. O isolamento é associado à solidão, que, embora pudesse deprimir os ilhéus, acaba deixando-os mais fortes (ibidem).

Em sua viagem de navio a Portugal, Meireles escreveu a respeito das Ilhas que viu de passagem, como a ilha brasileira de Fernando de Noronha, e as Ilhas de Maio e de Boa Vista, do arquipélago de Cabo Verde. Embora Fernando de Noronha seja linda de se ver, a viajante reflete que se ela tivesse que morar lá a beleza da paisagem seria afetada pelo isolamento: "No entanto… – se eu agora descesse deste navio, para aqui ficar indeterminadamente… perderia talvez este encanto pela paisagem, sentindo apenas a distância, acumulando silêncios…Tanto tempo daqui até a vida verdadeira!" (MEIRELES, 2015, p. 99).

O isolamento do ilhéu é causado pelo mar: "O Atlântico envolve tudo. Assim na vida do ilhéu: o mar é quase o verdadeiro cenário" (MEIRELES, 1955, p. 8). O mar é descrito como uma presença ameaçadora na vida do ilhéu: ele pode levar seus parentes embora, pelo naufrágio ou pela migração (ibidem). O açoriano encontra-se em um entre-lugar, "entre céu e água" (idem, p. 10).

Roberts e Stephens consideram a definição de "insular" do *Oxford American Dictionary* ("cut off from intercourse with other nations, isolated; self-contained; narrow or prejudiced in feelings, ideas, or manners") como uma violência epistêmica, por inserir juízos de valor em uma definição geográfica que deveria ser neutra (ROBERTS e STEPHENS, 2017, p. 7). Os autores recomendam uma nova definição crítica de insular, que significa "interconexão" (ibidem). Como contraste, o *Dicionário Priberam* define "insular" como "relativo a ilha; próprio de ilha".[2]

Uma metáfora mais apropriada para as ilhas seria a de um sistema de arquipélagos, considerando os relacionamentos das ilhas com outras ilhas, com o mar e com o continente (DELOUGHREY apud STRATFORD, 2017, p. 80). Para o escritor Epeli Hau'ofa, as ilhas são ligadas por redes de conexões (HAU'OFA apud GOLDIE, 2011, p. 8). O escritor cubano Antonio Benítez-Rojo observa que a insularidade das Antilhas encoraja não o isolamento, mas sim as viagens e explorações (BENÍTEZ-ROJO apud MCCUSKER, 2011, p. 43). O próprio mar, às vezes isolador, pode servir como um canal que facilita o movimento e o intercâmbio entre povos e culturas (MCCUSKER e SOARES, 2011, p. xii). Scott Fitzpatrick escreve que, ao contrário do que muitos imaginam, as separações entre as ilhas encorajam conexões (FITZPATRICK apud GOLDIE, 2011, p. 9).

É exatamente isso que a literatura de Meireles faz, ainda que a poeta em si não seja ilhoa: ela cria conexões entre a ilha e o continente, entre os Açores, Portugal e o Brasil. Pedro Bloch entrevistou Cecília Meireles em 1964, meses antes da morte da poeta. Ao observá-la, ele pondera que Cecília é uma ilha, mas uma "ilha cercada de pontes por todos os lados. Pontes para a ternura, pontes para a poesia, pontes para alma de cada um" (BLOCH, 1989, p. 35). A ponte e a corrente transatlântica são metáforas para expressar o papel de Meireles de conectora entre Brasil e Portugal.

A tão sonhada viagem aos Açores se concretizou em 1951, quando Cecília tinha cinquenta anos de idade. Após visitar a Ilha de São Miguel, a ilha das histórias da sua infância e de seus antepassados, Cecília parece ter ficado desapontada. Antes de partir para os Açores, ela escreve uma carta a Côrtes-Rodrigues declarando-se "um pouco apreensiva" com a ideia de ser recebida no Palácio, pois ela pretendia "ser vista apenas por meia dúzia de pessoas, e andar incógnita por essa Ilha, a recolher emoções para sonhar mais" (MEIRELES, 1998, p. 204). A carta tem um tom de apelo: "Diga-me, com urgência, se é possível ou não estar incógnita dez dias em S. Miguel. – V. e a M.ª Ernestina poderiam tomar conta de mim, como aqui [em Lisboa] fazem a Eva e o Diogo" (ibidem).

Este pedido de privacidade está presente na maneira que Cecília fala da viagem ao longo dos anos: em 1947, ela escrevia para Côrtes-Rodrigues que, se fosse aos Açores, só ele saberia, e que ela não queria festas nem discursos (MEIRELES, 1998, p. 142). Às vésperas da visita, Cecília apela para o seu amigo: "a hospedagem oficial assusta-me muito, – e a perspectiva de qualquer discurso destrói todos os meus sonhos açorianos" (MEIRELES, 1998, p. 204). A viajante, tão acostumada ao papel de embaixadora cultural, desejava que esta viagem fosse íntima; mas Côrtes-Rodrigues a envolveu em eventos oficiais que parecem tê-la deixado desconfortável.

[2] "Insular". In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (online), 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/insular. Acesso em: 20 jun. 2022.

Armando Côrtes-Rodrigues aparentemente percebeu esta decepção, pois em 1953, Cecília lhe escreve: “Limpe seu coração dessa amargura! Como podia eu ficar desencantada?” (MEIRELES, 1998, p. 215). A autora sugere que ela estava feliz, mas como é “inexpressiva” os outros não percebem os seus sentimentos (ibidem). E de fato, segundo J. de Almeida Pavão, que fez parte da sua comitiva de recepção, os açorianos que a receberam ficaram desapontados com o seu “retraimento espontâneo”, considerado por eles “um tanto frio e quase agressivo” (PAVÃO, 1998, p. 307).

Embora a visita não tenha sido perfeita, Meireles reafirma o seu sentimento de parentesco e familiaridade com a Ilha: “Aliás, a Ilha, para mim, não foi surpresa. Isso é o mais curioso da viagem, o que torna difícil qualquer página sensacional! Toda essa gente existiu sempre *comigo*. A paisagem é como se fosse a do meu quintal, na infância…” (MEIRELES, 1998, p. 211). Em 1953, Côrtes-Rodrigues envia para Cecília o livro *Horto fechado e outros poemas,* que contém o poema “Retrato”, dedicado à amiga brasileira (idem, p. 215). Cecília pergunta se o “retrato” seria dela ou do autor; “Se é meu, está bem parecido” (idem, p. 215). O estribilho do poema, repetido três vezes, é “No fundo, mágoa” (CÔRTES-RODRIGUES apud SACHET, 1998*,* p. 296). Meireles emenda: “‘No fundo, mágoa,’ isto é, a Ilha” (MEIRELES, 1998, p. 215).

Uma segunda viagem às Ilhas foi sugerida nas cartas ao longo dos anos, mas Cecília Meireles nunca retornou. A autora prometeu a Côrtes-Rodrigues que escreveria crônicas sobre os seus dez dias nas Ilhas, como ela havia feito com outras viagens, mas estas crônicas não parecem ter se concretizado. O que Meireles com certeza escreveu foram crônicas sobre a imaginária Ilha do Nanja, uma versão onírica e pessoal da Ilha de S. Miguel (MEIRELES, 1998, pp. 216; 232-233). Esta Ilha, grafada com letra maiúscula, tem um valor arquetípico, singular, e uma aura mística (GOUVEIA, 2007, p. 117).

Em um discurso feito no aeroporto, ao chegar em São Miguel, Meireles declara: “Se me perguntarem o que me traz aos Açores, posso apenas responder: a minha infância” (idem, p. 97). Após mencionar cantigas e histórias açorianas ensinadas a ela pela avó, Meireles completa: “Minha vinda a estas ilhas é como um regresso, uma visita familiar, um acto de ternura" (ibidem). No entanto, a viagem não era um regresso; essa era a primeira e única vez que Cecília visitaria a Ilha de sua avó. Gouveia pondera que o regresso de Cecília não era a uma ilha concreta, mas sim a uma ilha imaginada na infância (idem, p. 109). A disparidade entre a ilha imaginada e a ilha concreta pode, em parte, explicar a decepção de Meireles com sua visita: a ilha da sua infância era não a Ilha de São Miguel, mas a Ilha do Nanja.

A Ilha do Nanja era uma fuga, *à lá* Pasárgada, de um mundo que oprimia Cecília. A autora descreve a Ilha do Nanja como um “lugar ideal”, um “lugar preferido”: “todos nós devemos ter um lugar preferido, para a hipótese do ostracismo, ou apenas para morrer bem” (MEIRELES, 1998, p. 233). A Ilha do Nanja é um lugar onde Cecília não se sentiria em exílio; mesmo antes de visitar a Ilha de S. Miguel, ela suspeitava que não pertenceria lá: “Aqui [no Brasil] não me entendem bem, sempre me acharam estranha, quase intrusa. E aí [nos Açores], como me achariam? O mesmo. Eu sou criatura de exílio. De todos os exílios” (ibidem).

O sentimento de que há um lugar onde o eu lírico pertence, e o desejo de alcançá-lo, é retratado no poema "Desejo de Regresso" (*Mar Absoluto e Outros Poemas*). Na primeira estrofe, o eu lírico implora:

> Deixai-me nascer de novo
> nunca mais em terra estranha
> mas no meio do meu povo,
> com meu céu, minha montanha,
> meu mar e minha família
> (MEIRELES, 2001, pp. 471-472)

Laura Beatriz Fonseca de Almeida escreve que "Cecília mostra-se em comunhão ao estado de espírito comum aos poetas de sua geração, manifestando o desejo de partir, de abandonar a realidade em que se está (de ir-se embora para Pasárgada, como cantou Manuel Bandeira)" (ALMEIDA, 2001/2002, p. 54).

Em 1962, Meireles conta a Armando Côrtes-Rodrigues que tem escrito crônicas para um programa da Rádio Ministério da Educação sobre a Ilha do Nanja, "uma mistura de S. Miguel com os meus sonhos" (MEIRELES, 1998, p. 232). Cecília Meireles escreveu crônicas sobre a fictícia Ilha do Nanja para programas radiofônicos entre os anos de 1961 e 1963 (DAMASCENO, 1976, p. 7). A descrição da ilha em "Férias na Ilha no Nanja" realça a sua conexão com São Miguel: ela tem "termas ao ar livre, com emanações vulcânicas a subirem do chão" (MEIRELES, 1980, p. 27). A autora comenta a respeito destas crônicas, realçando o aspecto fantasioso da Ilha: "Não serve nem como geografia nem como história, mas dá-me grande consolo, neste turbilhão" (MEIRELES, 1998, p. 232).

Segundo Gouveia, a ilha na obra de Cecília Meireles é mítica e abstrata, uma "ilha de nenhures": a Ilha do Nanja (GOUVEIA, 2001, p. 107). A Ilha do Nanja é a própria essência de ser ilha, "de viver no isolamento da sua própria interioridade" (idem, p. 108). Gouveia pondera que, se tivéssemos que localizar a Ilha do Nanja, a encontraríamos não nos Açores, mas sim no "mar interior" da poeta (ibidem). O português José Osório de Oliveira havia observado, anos antes, que o país em que vive o espírito de Cecília Meireles não existia em parte alguma, era um país de sonho: "Tudo nos poemas de *Nunca mais*…pertence a outro mundo, que só ela sabe onde fica. Nem ela, talvez" (OSÓRIO apud GOUVÊA, 2008, p. 59).

A Ilha do Nanja faz parte de uma longa tradição de ilhas utópicas, começando pela própria Utopia de Thomas Morus e passando pela Ilha dos Amores de Camões. As ilhas utópicas são retratadas como paraísos físicos ou como paraísos políticos escreve Siobhán Parkinson em "From Utopia to Terabithia: Island Literature as Edenic Fantasy" (PARKINSON, 2006, p. 163). A Ilha do Nanja, como uma fantasia pessoal, tem um apelo diferente. Ela segue um conceito fantástico de uma ilha como um lugar idílico, física e metaforicamente separado do resto do mundo (idem). Tom Moylan explica que as utopias são lugares fechados, impermeáveis a influências exteriores, e localizados "elsewhere", em outro lugar (MOYLAN apud MACKENZIE, 2013, p. 200). A utopia é uma forma literária que se encaixa bem em momentos de rápidas mudanças sociais e incerteza (ibidem).

A Ilha do Nanja é isolada, em contraste com o movimento conector de Meireles entre Brasil e Portugal. Na crônica "A Ilha do Nanja", a autora declara posse da Ilha, e a caracteriza como fantástica e solitária: "É um grande consolo

possuir-se a Ilha do Nanja, uma ilha que não se vê no mapa, mas que descansa tranquilamente no meio do oceano, do vasto oceano das solidões" (MEIRELES, 1976, p. 108). O vocabulário de posse da Ilha é interessante, pois a autora não é nativa desta Ilha fictícia. Em paralelo com a Ilha de S. Miguel, Cecília declara ter visitado a Ilha do Nanja apenas uma vez, mas a reivindica como "totalmente" sua, por herança: "herança obscura, propriedade remota, inalienável, usufruto de outros, que a julgam sua, que não sabem da minha pessoa nem dos meus títulos" (ibidem). Em sua visita, os habitantes nativos mostram a Ilha à estrangeira, sem perceberem que "se encontravam diante da pessoa a quem tudo aquilo pertencia" (ibidem, p. 108).

Essa presunção de posse da Ilha imaginária reflete uma atitude continental que vê ilhas como propriedade (MCCUSCKER e SOARES, 2011, p. xi). Na Ilha do Nanja, onde ela é a proprietária e uma visitante, a autora quebra a dualidade da autopercepção, de acordo com a qual cada pessoa se identifica como cidadã ou estrangeira, a visitante ou a visitada, a pessoa que parte ou que fica, a conquistadora ou a conquistada (GLISSANT, 1997, p. 17).

A autora admite que é difícil definir a sua Ilha: "Tudo isso é a Ilha do Nanja: mas a Ilha do Nanja não é nada disso. É muito difícil explicá-la, pois certamente ela é o que não é; a sua beleza não está no que se vê, nem sua riqueza depende do que suas terras e águas possam produzir" (MEIRELES, 1976, p. 108). Esta negativa está no nome da Ilha: em *Panorama Folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel* "nanja" está registrado como uma expressão típica para negativa nos Açores (MEIRELES, 1955, p. 82). A Ilha do Nanja é a "Ilha do que não vai acontecer, ou do que demora…" (MEIRELES, 1976, p. 109).

Em "Pastoral V" (*Poemas de Viagem*), o eu lírico situa a Ilha do Nanja em um mapa real e declara seu afeto e sua posse dela: "Na Ilha que eu amo, / na Ilha do Nanja, que eu tenho no meio do Atlântico" (MEIRELES, 2001, p. 1407). A descrição da Ilha revela ecos da Pasárgada de Manuel Bandeira: na Ilha há "veredas de hortênsia", "lagos de duas cores", "nascentes de água fria, morna e quente" (ibidem). A Ilha é descrita como doce e associada a frutas: "Doce Ilha que foi de laranjas / e hoje é de ananases!" (ibidem).

O eu lírico estabelece seu parentesco com a Ilha, que passa então a ser sua herança: os "[r]obustos homens" que trabalham "devem ser meus parentes" (ibidem). Os habitantes da Ilha cumprem papéis tradicionais e rurais: enquanto as mulheres "tecem panos" e "enrolam novelos", os homens "cozinham sua louça" em fornos, ou transportam a mercadoria (que não deixa de ser lírica: "cestos e cestos de silêncio") em "carros e carros de solidão" (idem, p. 1408). O eu lírico também menciona o isolamento imposto pelo oceano: "Porque a Ilha está pousada em fogo, / cercada de oceano, / e seu limite mais firme é o inconstante céu" (idem, p. 1407).

Em "Saudades da Ilha do Nanja", a autora interroga o seu desejo de se exilar nesta Ilha. Este desejo de exílio parece paralelo ao desgosto pelo Brasil expressado em uma carta de 1962: "Esta minha terra traz-me mergulhada em desilusões e, ultimamente, até em náusea. A Ilha do Nanja era o lugar ideal para sentar-me numa pedra e com a lira nas mãos e as lágrimas nos olhos pôr-me 'a cantar minha pena'" (MEIRELES, 1998, p. 233). Na crônica, a narradora reflete: "Não sei o que se passou para que a Ilha do Nanja começasse a chamar por mim com tanta veemência. Ou eu por ela… Que terríveis coisas se me têm feito presentes, para que a Ilha do Nanja chegue a parecer um exílio feliz?" (MEIRELES,

1976, p. 114). Este desejo de exílio é justaposto à atitude anterior da viajante em relação à Ilha: antigamente, ela não pensava na Ilha com "esta saudade de agora": "Antigamente, a Ilha do Nanja, de minha absoluta propriedade poética, era um retiro apenas sentimental para alguma tarde ociosa" (idem, p. 113). A Ilha do Nanja era um paraíso, "lugar sem melancolia nem inquietação", "uma taça de flores no Atlântico" – mas a autora não costumava sentir esta atração em relação a Ilha. (idem, p. 114). Em "Férias na Ilha do Nanja", ela desabafa: "Eu vou para a Ilha do Nanja para sair daqui" (MEIRELES, 1980, p. 27).

A solidão é o que atrai a autora à Ilha. A "pobre gente pitoresca" da Ilha, tão entretida com sua própria vida, não prestará atenção alguma à recém-chegada: "Tão distraídos com sua tarefa de existir, não me perguntarão o que vou fazer por lá. Creio que nem perceberão que cheguei. E isso é o que mais desejo" (MEIRELES, 1976, p. 114). Apesar destas pessoas, a Ilha do Nanja é descrita de uma maneira similar à uma Ilha deserta: a autora pretende trocar as pessoas de sua terra natal, "tão pobres de inspiração, tão desumanas e ferozes" pelas pedras e pelas "águas amargas que circulam pelo chão de enxofre" da Ilha (ibidem). A solidão desejada será atingida através do isolamento na Ilha, e finalmente a autora encontrará a paz: "Com os muros do mar por todos os lados, voltarei a contemplar as estrelas antigas, do tempo em que ainda não tinham nome" (ibidem).

De maneira semelhante, ao contemplar as ilhas do arquipélago de Cabo Verde em *Diário de bordo*, a viajante discorre sobre as ilhas desertas, ainda que as ilhas em sua frente sejam habitadas. Mesmo a vista de um "provável agrupamento de casas" não é o suficiente para apagar a metáfora de uma ilha que a poeta preferiria que fosse deserta: as casas são "[p]equena coisa insignificante na extensão da ilha solitária. Notícia, unicamente, de que pode existir aí sofrimento – quando podiam deixá-la até o fim, com seus vales e cimos de pedra, como um suspiro da terra libertada do peso humano" (MEIRELES, 2015, p. 129). Uma das metáforas mais marcantes em relação às ilhas é justamente a da ilha deserta (STRATFORD, 2017, p. 77).

Duas forças atuantes na escrita de Meireles são o desejo de viajar e o desejo de solidão na Ilha do Nanja. Em um estudo sobre o conto açoriano, Mónica Maria Serpa Cabral comenta uma característica dos escritos de ilhéus que pode iluminar estas duas forças. Para Cabral, a ilha gera "devaneios de extroversão", que levam ao desejo de partida, e "devaneios de introversão", que despertam "o desejo de intimidade" e ativam "uma psicologia do ser em direção ao encolhimento, às raízes" (CABRAL apud MELLO, p. 477).

Segundo Alfredo Bosi, quando perguntaram à Cecília Meireles qual era o seu maior defeito, ela respondeu: "uma certa ausência do mundo" (BOSI, 2007, p. 13). No âmago da Ilha do Nanja, está o desejo de ausentar-se do mundo, de trocar o Brasil e até a Ilha de São Miguel por um "não-lugar". A solidão e o isolamento, parte da experiência dos ilhéus, atraem Cecília para a Ilha. Quando uma insularidade real não bastou, a autora recorreu a uma insularidade utópica e inventada; a Ilha do Nanja chamava por ela.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. Pelo mar absoluto, navegam os versos de Cecília Meireles. *Revista de Letras,* São Paulo, v. 41/42, pp. 53-71, 2001/2002. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27666755. Acesso em: 20 jun. 2022.

ARENAS, Fernando. *Utopias of Otherness, Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnosota Press, 2003.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. In: *Pedro Bloch entrevista; Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., pp. 31-37, 1989.

BOSI, Alfredo; GOUVÊA, Leila V.B. (org). Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Ensaios sobre Cecília Meireles*, São Paulo: Humanitas, Fapesp, pp. 13-32, 2007.

CARVALHO, Rui Galvão de. A açorianidade na poesia de Cecília Meireles. *Ocidente*, Lisboa, n. 113, pp. 8-15, set., 1947.

CORREIA DIAS, Fernando; MEIRELES, Cecília; ALVES, Jefferson L. (org). *Diário de bordo*. São Paulo: Global, 2015, pp. 169-190.

CRISTÓVÃO, Fernando. Compreensão portuguesa de Cecília Meireles. Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio Letras*, n. 46, pp. 20-27, nov., 1978.

CULLER, Jonathan D. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature***.** Ithaca, New York: Cornell University Press, 1976.

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

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

GOLDIE, Matthew Boyd. Island theory; The antipodes. *Islanded Identities,* Amsterdam / New York / Rodopi, pp. 1-30, 2011.

GOUVÊA, Leila. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2001.

GOUVÊA, Leila*. Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia; GOUVÊA, Leila V.B. (org). As viagens de Cecília Meireles. In: *Ensaios sobre Cecília Meireles*, São Paulo: Humanitas, Fapesp, pp. 111-127, 2007.

GOUVEIA, Margarida Maia; GOUVÊA, Leila V.B*. Vitorino Nemésio e Cecília Meireles; A ilha ancestral.* Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2001.

HAY, Peter. A Phenomology of Islands. *Island Studies Journal,* Faroe Islands, v. 1, n. 1, pp. 19-42, 2006. Disponível em: https://islandstudiesjournal.org/files/ISJ-1-1-2006-Hay-pp19-42.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

INNES, Lyn. “No Man is an Island” – National Literary Canons, Writers, and Readers. *Islanded Identities,* Amsterdam/New York / Rodopi, pp. 189-206, 2011.

INSULAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (online). Disponível em: dicionario.priberam.org/insular. Acesso em: 20 jun. 2022.

MACKENZIE, Gary. Utopias, Miniature Worlds and Global Networks in Modern Scottish Island Poetry. *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, vol.17, n. 3, pp. 200-210, 2013.

MARTUSCELLI, Tania. *[Des]conexões entre Portugal e o Brasil; Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

MCCUSKER, Maeve; SOARES, Anthony. Islanded Identities – Constructions of Postcolonial Cultural Insularity. *Islanded Identities,* Amsterdam/New York / Rodopi, pp. xi- xxiv, 2011.

MCCUSKER, Maeve. Writing Against the Tide? Patrick Chamoiseau's (Is)land Imaginary. *Islanded Identities,* Amsterdam/New York / Rodopi, pp. 41-61, 2011.

MEIRELES, Cecília. SACHET, Celestino (org.). *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues.* Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

MEIRELES, Cecília. *O que se diz e o que se entende.* MEYER, Gustavo; FONTES, Gilson Vaz (org). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

MEIRELES, Cecília. *Ilusões do mundo (crônicas)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro, Dois Mundos Editora, 1943.

MEIRELES, Cecília. *Panorama folclórico dos Açores especialmente da Ilha de S. Miguel*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1955.

MEIRELES, Cecília. SECCHIN, Antonio Carlos (org.). *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Memory and Imaginary: the Azorean Heritage in Cecília Meireles’ Writings. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, pp. 470-486, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/fnLhRT3wxBJ4qgGJ3VCHjsC/?lang=ptc. Acesso em: 10 dez. 2021.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; GOUVÊA, Leila V.B. (org). “Diálogo com a tradição portuguesa.” In: *Ensaios sobre Cecília Meireles*, São Paulo: Humanitas, Fapesp, pp. 187-200, 2007.

SADLIER, Darlene. ABC de Cecília Meireles. In: *Ensaios sobre Cecília Meireles*, São Paulo: Humanitas, Fapesp, pp. 249-261, 2007.

STEVENS, Laura. Transatlanticism Now. *American Literary History*, Oxford, v. 16, n. 1, pp. 93-102, 2004.

STRATFORD, Elaine. Imagining the Archipelago. *Archipelagic American Studies*, Durham, Duke University Press, pp.74-87, 2017.

PARKINSON, Siobhàn. From Utopia to Terabithia: Island Literature as Edenic Fantasy. *Treasure Islands: Studies in Children's Literature*, Baltimore, pp. 162-171, 2006.

PAVÃO, J. de Almeida. O portuguesismo de Cecília Meireles e os Açores. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues.* Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

PIMENTA, Jussara. Posfácio. In: CORREIA DIAS, Fernando; MEIRELES, Cecília; ALVES, Jefferson L. (org). *Diário de bordo*. São Paulo: Global, pp. 169-190, 2015.

ROBERTS, Brian Russel; STEPHENS, Michelle Ann. Introduction: Archipelagic American Studies: Decontinentalizing the Study of American Culture. *Archipelagic American Studies*, Durham, Duke University Press, pp. 1-37, 2017.

TEIXEIRA, Alexandre C. Introdução. IN: CORREIA DIAS, Fernando; MEIRELES, Cecília; ALVES, Jefferson L. (org). *Diário de bordo*. São Paulo: Global, pp. 5-6, 2015.

VASCONCELOS, Ricardo. Quem tem medo de antologias? Antologias de poesia portuguesa e brasileira do século XX no meio literário português. Tese (Doutorado em Hispanic Languages and Literatures) – University of California, Santa Barbara, 2010.

A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles

"A Noite Escura Mais Eu": Modernity and the Sublime in the Representation of the Feminine in Cecília Meireles

Autoria: Sheila Dálio
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-2790-0936
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3580510709763257.

DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194681
Recebido em: 19/02/2022. Aprovado em: 29/05/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
DÁLIO, Sheila. A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles. *Opiniães,* São Paulo, n. 20, pp. 191-210, 2022. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194681.

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.

a noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de cecília meireles

"A Noite Escura Mais Eu": Modernity and the Sublime in the Representation of the Feminine in Cecília Meireles

Sheila Dálio[1]
Universidade Estadual Paulista – Unesp
DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681

[1] Doutoranda pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciência e Letras/Campus de Assis (Unesp), na linha de pesquisa de Leitura, Crítica e Teoria Literária. Tem interesse nos seguintes temas: poesia brasileira, sublime, modernidade, lírica do século XX. E-mail: sheila_dalio@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2790-0936. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3580510709763257.

Resumo
O trabalho propõe uma reflexão sobre a presença de temas femininos relacionados à permanência da tradição poética romântico-simbolista na poesia de Cecília Meireles. Assim, buscamos redimensionar a discussão sobre a representação feminina, de modo a demonstrar um percurso próprio da lírica ceciliana, no qual o repertório estético romântico-simbolista paulatinamente se aproxima da experiência cotidiana e contemporânea, fenômeno característico da singular modernidade de Cecília Meireles. Em outras palavras, a poeta parece personalizar e trazer para o solo da experiência histórica da mulher – brasileira, comprometida com seu tempo – a potência de uma tradição ligada à transcendência, à tragédia, à grandeza, concentrada na linguagem do sublime. Ao fim, a modernidade em Cecília Meireles demostra empenho com o presente e diálogo crítico com a tradição, sendo, por isso, resistente aos modismos modernistas. Pelo prisma do sublime é possível, pois, compreender a contribuição efetiva das experiências romântica e simbolista para a poesia do século XX e como no Brasil encontramos em Cecília Meireles um de seus pontos mais altos.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Simbolismo. Modernidade. Sublime. Motivos femininos.

Abstract
This work proposes a reflection about feminine themes related to the poetic-symbolist tradition in the poetry of Cecília Meireles. Thus, the aim is to resize the discussion about the representation of the feminine, in order to demonstrate a path specific to Cecilian lyricism, in which the romantic-symbolist aesthetic ensemble gradually approaches the everyday and contemporary experience, a phenomenon that is characteristic of Cecília Meireles' unique modernity. In other words, the poet seems to personalize and to bring to the soil of the historic experience of the woman – Brazilian, engaged to her time – the power of a tradition linked to transcendence, to tragedy, to greatness, focused on the language of the sublime. In the end, modernity in Cecília Meireles demonstrates engagement to the present time and critical dialogue with tradition, being, therefore, resistant to modernist fads. Through the prism of the sublime it is possible, then, to understand the effective contribution of the romantic and symbolist experiences to twentieth-century poetry, and how in Brazil Cecília Meireles' work is one of its highlights.

Keywords
Cecília Meireles. Symbolism. Modernity. Sublime. Feminine Motives.

O Brasil do início do século XX não correspondia às aspirações republicanas dos oitocentos, frustradas já pela realidade da Primeira República – o sonho de 'nação brasileira' encontrava seus entraves – ou seja, a utopia que sustentava o discurso republicano inicial não se efetuava; pelo contrário, a República se mostrava autoritária e as velhas contradições sociais que marcavam o Brasil desde a colônia ainda persistiam. A defesa nacionalista não extinguia, por exemplo, das nossas mentalidades as marcas de uma crise identitária, oriundas da relação problemática com a miscigenação, do determinismo histórico e das contradições entre civilização e barbárie; a roupagem europeia idealizada pela classe burguesa estava desajustada, perpetuando o fenômeno das ideias fora do lugar (SCHWARZ, 1974).

A Primeira República no Brasil é marcada, do ponto de vista cultural, *grosso modo*, pela emulação das modas e motivos artísticos franceses (vide a arquitetura do Rio e o próprio Teatro Municipal, uma versão em miniatura do Ópera de Paris), o que gera conflitos entre a realidade local e as ideias de civilidade importadas. A Revolta da Vacina em 1904 é o píncaro dessas tensões entre brasilidade e tentativa de desmonte daquilo que, no processo civilizador, era tido por bárbaro: cultos de matriz africana, costumes indígenas, hábitos caipiras. O modo como eram empreendidas as construções comerciais, afetando a população de baixa renda com as alterações promovidas na Primeira República, não pode ser visto apenas como uma questão institucional a serviço da marcha do progresso, ideologia dominante no século XIX, mas também como ranço e ressentimento de um Brasil colonizado, marchetado por refinamentos ornamentais e falta de coalização que permitisse, de algum modo, denominar a terra *brasilis* de nação, no sentido moderno do conceito.

Dessa maneira, o período transicional do sistema monárquico para o republicano no Brasil do final do século XIX e começo do XX teve vários desdobramentos. A ideia de um projeto político que contemplasse os interesses populares e que promovesse melhorias nos âmbitos da saúde, educação, segurança e que diminuísse as desigualdades por meio da distribuição de renda mais justa foram abafados pela imagem idealizada da *belle époque* francesa – a cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal do Brasil, deveria, assim como a capital francesa, Paris, ser (re)construída de acordo com os modelos arquitetônicos europeus. As imagens que confluíam desse novo tempo social emergiam diante do fascínio daquilo que era considerado como moderno; a cidade, de acordo com o prefeito Pereira Passos, não correspondia mais ao ambiente colonial; era necessário promover reformas que descolonizassem a cidade e, ao mesmo tempo, lhe dessem ares cosmopolitas, de polo atrativo para consumo e bem-estar da população. Olavo Bilac assim proclamava as novas construções arquitetônicas:

> Há poucos dias, as picaretas, entoado um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas [...] começamos a caminhar para a reabilitação. No aludir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas tradições, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar

> daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (BILAC apud NEEDEL, 1993, p. 70)

Diante desse cenário, vislumbrado pelo luxo e futilidade do capitalismo que, de certa maneira, assumem forma artística na linguagem *art nouveau* e na vertente da vanguarda que fetichiza o progresso, tornam-se influentes os postulados do *Manifesto Futurista*, escrito por Felippo Tommaso Marinetti, em 1909, no jornal *Le Figaro*, proclamação marcada por um frenético elogio à industrialização que ia ao encontro das ideias de progresso e modernização que encantavam as mentalidades do período. O manifesto de Marinetti professa que o passado literário deveria ser aniquilado do seu "sono" e "imobilidade", abrindo caminho para o movimento intenso e violento da velocidade onipresente (MARINETTI, 1909), apresentando uma ideia de novidade agressiva que teve influência sobre o modernismo brasileiro.

Poderíamos questionar qual o lugar reservado às mulheres nesse mundo que acenava sob o signo do "novo"? Ou qual espaço ocupariam na vida intelectual brasileira? Nísia Floresta (apud DUARTE, 2010, p. 102), no livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, questionava "por que, pois, o nosso sexo não será, ao menos, capaz de preencher os postos subordinados de ministros de Estado, vice-rei, governadores, secretários, conselheiros privados e tesoureiros?" Virginia Woolf (2019, p. 52), em 1929, em seu célebre ensaio *A Room of One's Own*, relata a hostilidade pela qual passavam as mulheres que se atreviam a escrever: "O mundo não lhe dizia como a eles [os escritores]: escreva, se quiser [...] O mundo dizia numa gargalhada: escrever? E o que há de bom em você escrever?". Sabe-se que, ao longo da história do ocidente, a liberdade intelectual da mulher esteve subordinada às estruturas do pensamento masculino; seja nos contextos socioeconômicos ou no campo das artes, o lugar destinado à mulher foi o espaço à margem. A ausência das mulheres em espaços de prestígio intelectual denunciava o abismo existente entre as mulheres e os postos de trabalho que permitiriam sua ascensão social.

A modernização, entre fins do século XIX e início do XX, não significava a quebra de certos padrões sociais, sobretudo os ligados à manutenção da ordem familiar. Na Primeira República, a exclusão do corpo feminino das participações socioculturais indicava a permanência dos valores patriarcais. O modelo ideológico era constituído pelo discurso cientificista, legitimado pelos intelectuais acadêmicos, da área da medicina e das elites políticas que determinavam as funções das mulheres na sociedade. O pensamento de base positivista com a chancela do Estado e da Igreja, nesse tempo, busca oferecer bases morais para a sociedade, demarcando os distintos papéis masculinos e femininos, de modo a relegar a mulher à função de guardiã dos valores familiares e "mãe-civilizadora". As configurações de masculinidade e feminilidade eram pautadas segundo o determinismo biológico entre o paradigma da mulher "santa" e o do homem "racional", cabendo características inatas a cada tipo; às mulheres são reservados o sentimentalismo, a

irracionalidade, a inferioridade mental, a fragilidade física e aos homens o ideal de patriota, produtivo e racional.

Como aponta Jeffrey D. Needell (1993, p. 74), apenas um pequeno percentual de "filhos de negociantes, burocratas do escalão inferior e profissionais liberais conseguiam acessos aos colégios, mas a maioria dos nascidos fora das elites eram iletrados ou autodidatas." Pode-se dizer que Cecília Meireles compunha esse pequeno grupo que fugia à regra dos iletrados; filha de um banqueiro e de uma professora, desde muito cedo teve oportunidade de estar às voltas com o universo das letras. Em 1910, com apenas nove anos de idade, Cecília recebe das mãos de Olavo Bilac uma medalha de ouro com a inscrição do seu nome, com "distinção e louvor", após concluir o curso primário na Escola Estácio de Sá. Já em 1917 diploma-se professora pela Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Essas informações biográficas do início da vida estudantil e carreira conferem algo para além de meramente ilustrativo; indicam as condições sociais dispostas por Cecília, num momento de grande discriminação de gênero no país – nas primeiras décadas do século XX ser uma mulher alfabetizada representava certa autonomia no meio social, contudo, isso não significava prestígio intelectual.

Segundo Saffioti (1993, p. 313), a profissão que mais se enquadrava às mulheres brasileiras nos primeiros sessenta anos do século XX era o ensino profissional normal, ou seja, professoras primárias. A grande demanda da mão de obra feminina no campo educacional primário indica o forte aparelhamento do Estado em reestruturar a sociedade brasileira pelo viés misógino; ser professora nesse período significava, antes de tudo, ser responsável pela ordem das crianças. Sob a face das normalistas estava a extensão do seu papel no seio familiar. Mesmo fora do ambiente doméstico, ainda eram elas as "mães civilizadoras".

Cecília Meireles não se contentou com esse papel; mesmo não pertencendo às elites intelectuais da época, seu esforço em romper com certos ditames preconceituosos pode ser atestado pela coragem de publicar *Espectros* em um ambiente hegemonicamente masculino. Salvo algumas exceções, como o exemplo de Júlia Lopes de Almeida, o círculo de literatos não considerava relevante a literatura feita por mulheres, daí ser esse contexto "[...] um testemunho melancólico da participação feminina na cultura da *belle époque* carioca [...]" (NEEDEL, 1993, p. 249). Dessa maneira, pode-se pensar em um contexto sociocultural rarefeito, construído sob bases elitistas que tentavam mascarar a realidade local na defesa do progresso e da modernização – entendida aqui como meio de perpetuação das raízes eurocêntricas. Concomitantemente a isso, figuram à margem, excluídos da participação política, os negros, as mulheres e os pobres. Contudo, cabe ressaltar que isso não significa ausência de produção das massas periféricas, mas que elas estavam impossibilitadas de atuarem nos centros acadêmicos.

A ideia da aceleração da história da modernidade, assim como pontua Paz (1974), é um fenômeno perturbador, pois nela estão aglomerados, simultaneamente, vários acontecimentos que se desfazem no momento seguinte, assim como no mito homérico de Penélope, que durante o dia tecia e à noite desfazia seu trabalho. Da mesma forma parece se sustentar a modernidade, por esse fio, essa linha tênue que enaltece o "novo", que o tece para superá-lo no dia seguinte.

Diante disso, ao relacionarmos o pensamento de Paz (1974) ao de Cecília Meireles em relação à ideia de progresso e seus avanços econômicos, industriais e

tecnológicos – com os quais a burguesia da política do café com leite se encantava – notaremos que não era esse "novo" que interessava à poeta, pelo contrário, talvez por ser testemunha das contradições observadas na sociedade brasileira do início do século XX, em que se firmavam as balizas estetizantes da "literatura como sorriso da sociedade" – em "um corpo brasileiro com máscara francesa" (NEEDEL, 1993, p. 66) – diante das quais a ideia do "novo" surge como ilusão. Talvez por isso Cecília Meireles tenha optado por nos lembrar que em lugar da promessa do novo, a existência humana, individual e histórica, esteja mais sujeita a uma consciência fatalista e transitória; algo que perdurará em toda obra poética da autora.

Para Compagnon (1999, p. 17), um dos traços distintivos da modernidade está ligado ao paradoxo que a designou como "tradição moderna". Uma tradição que nasce contrária a si mesma, uma vez que tradição remonta à ideia de valores solidificados ao longo do tempo, transmitidos de gerações a gerações que compartilham de crenças, costumes e religiões; contrariando isso, o moderno seria tudo aquilo que rompe com esses valores em busca do novo. Tais questões marcaram a história da moderna literatura brasileira, sobretudo no início do século XX, momento crucial em que o *Zeitgeist* era marcado por uma espécie de "volúpia do novo", própria da *belle époque*, que contribuiu para a euforia do primeiro modernismo. Não fortuitamente, a ideia de uma arte que se desprendesse dos modelos tradicionais europeus ia ao encontro de valores que eram defendidos, àquela época, sob a égide da busca por afirmação da autonomia e atualidade da literatura brasileira – a arte ganhava "novos tons" que poderiam traduzir de forma mais autêntica a realidade nacional e conferir às nossas mentalidades o senso de atualização. A Semana de Arte Moderna de São Paulo parece ter sido alentada por essas orientações.

Em 1927, Cecília Meireles publicou o poema "O canto da jandaia" na revista *Festa*, em edição comemorativa a José de Alencar. O poema apresenta alguns aspectos pertinentes para pensarmos na lírica ceciliana no contexto do primeiro modernismo brasileiro, sobretudo no que tange à representação feminina, a linguagem do sublime e a permanência da herança romântica-simbolista.

> Filha de Araken, tu eras para Jurema... Tu eras para Tupã...
> Porque te aninhaste nos braços do guerreiro branco, naquela
> [noite...
> naquela rede?
> Por ti, o dia da terra ficou triste.
> Nunca mais correste as matas dos Tabajaras... E o que de ti
> [nasceu tu
> mesma o chamaste Moacyr... – o sofrimento eras tu.
>
> Filha de Araken, filha de Araken, eu sei onde está o teu
> [camocim...
> E sou como a jandaia, repetindo o nome na minha saudade, a vêr
> se vens outra vez...

> Os verdes mares vão levando de onda em onda a minha voz...
> [até os
> mares de outro nome que os prolongam, e vão dar às terras des-
> lembradas dos primeiros donos de muyrakitans...
>
> Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça.
> Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!
> (MEIRELES, 1927, p. 4)

Neste poema, a voz lírica assume a perspectiva do desencanto para rememorar a obra de José de Alencar. Na primeira estrofe, a voz poética, em lamento, evoca a presença de Iracema no uso do pretérito imperfeito do indicativo, "Tu eras para Jurema... Tu eras para Tupã...". É interessante notar a predileção de Cecília Meireles pelo tempo verbal, pois é como se a voz poética nos transportasse diante de uma história que não foi completamente terminada, mas que ainda pode ser alterada. O gesto de continuidade temporal pode ser visto no uso das reticências. O uso do "Tu" assume o local do pertencimento de Iracema em um mundo que se mantinha incorruptível às ações do colonizador português. O tom de exortação que se segue nos próximos versos recupera as ações de Iracema e nos revela a dimensão cósmica afetada pela dor. Daí a tristeza da noite que se assenhora na ausência da "Filha de Araken". Na terceira estrofe, o canto assume a voz da jandaia e se transfigura em dor. Como uma ode às avessas, a poeta se vale do heroísmo alencariano para reafirmar nosso passado, mas por meio de uma construção poética crítica que, na recuperação do mito de Iracema, nos liga às nossas raízes ancestrais: "Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça./Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!".

As acentuações contrastantes entre um tempo que já foi ("Tu eras") e a possibilidade de recuperação do mito no devir do canto da jandaia alcançam esferas transcendentais, talvez como forma de reconexão com o ideal. Sendo assim, a convocação do mito atesta o caráter mitopoético ceciliano; poesia que se volta ao passado como forma de compreensão do presente. Dessa maneira, voltar os olhos à tradição romântica e simbolista como meio de compreensão do mundo parece ser o caminho mais indicado à poeta que vê as contradições do seu tempo.

Segundo Guy Michaud (1947, p. 2), o simbolismo surge como uma concepção de mundo envolta pelo "sentimento de revolta que se misturava, como no tempo do Romantismo, mas de maneira mais doentia, a uma tristeza nova, um mal-estar nascido do sentimento de um mundo que morre"[2]. Mas qual morte anunciavam? Talvez anunciassem a mesma morte que o "não" de Axel ao renunciar à verdade, à esperança e à vida (VILLIERS, 2011, p. 203). Não se deve entender a recusa da vida como morte; antes de tudo, o "não" de Axel é reflexo da possibilidade de outra vida – o mundo visto sob a ótica da razão não condizia com

[2] Tradução livre de: "[...] sentiment de revolte se mêlait, comme au temps du Romantisme, mais de façon plus maladive, une tristesse nouvelle, um malaise né du sentiment d'un monde qui se meurt [...]" (MICHAUD, 1947, p.2)

os estados da alma. Daí o simbolismo criar esferas transcendentais para a evasão das nossas tristezas. Cecília Meireles ligar-se à tradição dos poetas que cantam a tristeza. No soneto "Herodíada", de *Espectros*, a voz poética apresenta a dor de João Batista, transfigurada no silêncio dos olhos "proféticos". O olhar excede sua contingência e assume esfera de espelho estendido às águas do Mar Morto; é como se os olhos, ainda que mortos, continuassem a chorar sua dor.

> [...]À luz do facho trêmulo, que fuma,
> Em grande e silenciosa dor absorto,
> Vê, nos olhos proféticos de João,
>
> De manso perpassarem, uma a uma,
> As marginais paisagens do Mar Morto,
> Por onde escorre, plácido, o Jordão. [...]
> (MEIRELES, 2017, p. 32)

Em "Infância", de *Retrato Natural*:

> [...] Levaram a dama e seu velho piano
> que tocava, tocava, tocava
> a pálida sonata.
> Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,
> deixaram somente a memória
> e as lágrimas de agora.
> (MEIRELES, 2017, p. 634)

Nesse fragmento, o eu-lírico em vazio existencial se vê entre as lembranças de "antigos sonhos" e "as lágrimas de agora". A memória, neste poema, se torna responsável por presentificar a impossibilidade de viver o que já se foi, e, também, a aniquilação do que virá. O motivo da tristeza na poesia simbolista aparece multifacetado

Essa ambientação tomada de mistério em que se ecoam os estados da alma está intimamente ligada ao projeto estético de Cecília Meireles. A lírica ceciliana se conecta ao olhar de desencanto dos poetas simbolistas que, diante da frieza racionalista, buscam na palavra poética a evasão das suas angústias. Manifestação estética contraposta às correntes literárias do realismo, naturalismo e parnasianismo, no Brasil, o simbolismo acabará por ser plataforma para o surgimento de experiências literárias pouco convencionais, que terão influência sobre a poesia de Cecília Meireles, principalmente em suas obras iniciais, como no caso de *Espectros*.

Na obra madura de Cecília Meireles, haverá algumas figuras femininas compostas a partir das reminiscências de musas românticas, donzelas mortas, aparições, *femmes fatales* tratadas a partir da perspectiva dissonante e ressignificarão o modo como tais imagens são tradicionalmente plasmadas, como

no poema “Balada das dez bailarinas do cassino”. Originalmente, o poema-balada refere-se às narrações versificadas; há uma balada popular, espécie de lenda, ligada à tradição folclórica, com versos livres, uma de forma fixa, composta de três estrofes de oito ou dez versos e um desfecho, conhecido por envio, de quatro ou cinco versos. François Villon foi um dos maiores representantes desse tipo de balada. Como exemplo da balada ligada à tradição francesa, sugerimos a leitura da “Balada do Solitário”, de Guilherme de Almeida:

Edifiquei certo castelo
por uma esplêndida manhã:
brincava ao sol, quente e amarelo,
numa alegria incauta e sã.
E eu quis fazer, ó louco anelo!
desse palácio encantador
o ninho rico, mas singelo,
do teu, do meu, do nosso amor.

Por isso, em vez do som do duelo
tinindo em luta heróica e vã,
fiz soluçar um “ritornello”
em cada ameia ou barbacã...
Depois, tomando o carmatelo,
alto esculpi, dominador,
esse brasão suntuoso e belo
do teu, do meu, do nosso amor.

De que serviu? Se elo por elo
dessa paixão de alma pagã
rompestes a golpes de cutelo,
ó minha loira castelã?
Hoje estou só, sozinho, e veio
por este imenso corretor
que corre, corre paralelo
ao teu, ao meu, ao nosso amor.

Ofertório
A ti, Princesa, eu te revelo
esta canção, que um trovador
virá cantar pelo castelo
do teu, do meu, do nosso amor!

(ALMEIDA apud MOISÉS, 1975, pp. 109-110)

Cecília Meireles, em caminho oposto à tradição francesa das *ballades*, estrutura seus versos em sextilhas com anulação do "ofertório". Parece haver uma dissonância, ocasionada pela assimetria formal. O encurtamento dos versos, de oito para seis, gera um movimento mais abrupto, não tão melódico quanto as baladas tradicionais; em relação ao tema, também não trata do amor cortês, como na "Balada do Solitário". Ao que sugere, para cantar sua *ballade*, a poeta se aproxima da tradição gótica e, ao invés de dançar ao som de amores idealizados, opta pela dança macabra. Vale destacar as palavras de Massaud Moisés a respeito da origem das baladas, pois Cecília sintoniza-se com tais aspectos: "[...] trata-se de um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural." (MOISÉS, 1975, p. 104). Neste poema, Cecília Meireles se apropria de um cenário decadente para desenhar o assombro causado pelo abandono de meninas à prostituição. Aqui, diferentemente dos sonetos de sua obra inaugural, o apelo do eu-lírico se dá por meio da desautomatização da realidade através de figuras anêmicas que causam mal-estar diante de um mundo regido pela indiferença, assim como demonstra o poema:

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho.
Têm corpos egípcios com placas douradas
pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
e dobram amarelos joelhos.

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e os charutos toldam as luzes acesas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza.

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam, recuam, na sala compacta,
empurrando olhares e arranhando ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

As dez bailarinas escondem
nos cílios verdes as pupilas.

Em seus quadris fosforescentes,
passa uma faixa de morte tranquila.
Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila.

Os homens gordos olham com um tédio enorme
as dez bailarinas tão frias.
Pobres serpentes sem luxúria,
que são crianças, durante o dia.
Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,
embalsamados de melancolia.

Vão perpassando como dez múmias,
as bailarinas fatigadas.
Ramo de nardos inclinando flores
azuis, brancas, verdes, douradas.
Dez mães chorariam, se vissem
as bailarinas de mãos dadas.
(MEIRELES, 2017, pp. 617-618)

Na balada ceciliana, são visíveis, em perspectivas opostas, a vulnerabilidade de meninas expostas à exploração sexual e a usurpação desses corpos por parte dos homens. A estrofe inicial é tingida por um jogo cromático entre "pálpebras azuis", "dedos vermelhos" e "amarelos joelhos" em contraposição a suavidade de "véus brancos"; há, ainda, a evocação dos "corpos egípcios" abrigando essa coletividade feminina que se apresenta de maneira diluída, sugerindo aspectos fantasmáticos de uma dança coletiva e fúnebre. As figuras das bailarinas estão num limite entre o humano e o inumano. Na segunda sextilha, o silenciamento das bailarinas parte de um ritual. A música, simultaneamente à dança, sinaliza a consumação do rito e podemos observar esse movimento na recorrência das vinte e cinco repetições sonoras das assonâncias em "as". Seu uso sugere, no poema, o passo a passo das bailarinas; é como se dançassem em sacrífico à morte. Os versos seguintes nos oferecem tal imagem: "Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,/embalsamados de melancolia"; Vão perpassando como dez múmias,/as bailarinas fatigadas"; "Dez mães chorariam, se vissem/as bailarinas de mãos dadas".

Na atmosfera ganha relevo o ambiente úmido e opaco; na mistura de fumaça e luz, o elemento cadavérico surge com ares sinestésicos, e elas, as bailarinas, escorrem pela "sedosa escada de vileza". É interessante notar os verbos relacionados às crianças anêmicas: "deslizam", "levantam", "andam", "avançam", "recuam", "sentem", "escondem", "levam". Com exceção do verbo sentir, todos os outros verbos situam-se em um campo semântico em que poderiam ser atribuídos a comportamentos humanos ou ações de animais, o que nos leva a presenciar o

processo de animalização das meninas – são pestes egípcias – que avançam como "gafanhotos perdidos". Tirada sua condição iminentemente humana de se comunicar, não lhes resta a fala, ao contrário, estão condenadas apenas a ser ruídos. É também nesta estrofe que a representação feminina diverge das musas românticas; enquanto a nudez é tratada como delírio e êxtase por parte da tradição romântica-simbolista, nesses versos, embora ocorra o apelo ao erótico, o desnudamento orienta-se na tentativa de denunciar o sentimento de vulnerabilidade evidenciado pela nudez: "Tão nuas se sentem que já vão cobertas/de imaginários, chorosos vestidos".

É como se o eu-lírico nos apresentasse o percurso destrutivo da exploração dos corpos femininos em imagens justapostas que abrigam o irracional. Assim, acompanhamos por uma lente de aumento "os dez anjos anêmicos" que avançam em direção irreversível. Na primeira linha das quatro primeiras estrofes são presentificadas circunstâncias que envolvem o compasso entre a vida e a morte: "Dez bailarinas deslizam"; "Andam as dez bailarinas"; "As dez bailarinas avançam"; "As dez bailarinas escondem"; há, nesses versos, a paisagem da exposição e do medo. Dessa maneira, o enfoque dado pelas impressões do eu-lírico torna-se sintomático de uma sociedade alienada que reifica os corpos. A quantificação em "Dez bailarinas" anula qualquer particularização individual; não são sujeitas de si, são apenas manequins anônimas, substituíveis, costuradas em um mosaico com dimensões de morte e crueldade humana.

Nos versos "Os homens gordos olham com tédio enorme/as dez bailarinas tão frias" observamos o sentimento de profundo desprezo diante do anonimato coletivo esquelético. Em uma sociedade capitalista, talvez a expressão "tédio enorme" funcione como índice do desgaste gerado sobre o consumo dos corpos das bailarinas, revelando uma existência vazia. Assim, em "A balada das dez bailarinas do cassino", a poeta desfaz a imagem da serpente como animal sedutor, vetor de prazer e morte, e a configura no seu estado imanente de animal, de réptil digno de pena, denunciado nas imagens das "Pobres serpentes sem luxúria". Nesse sentido, Cecília Meireles se distancia do paradigma de Baudelaire e nos oferece à contemplação o avesso dessa serpente; agora não são mais os aspectos idealizados de uma alegoria de mulher fatal vinculada à serpente, são expressões humanas, marcadas, sobretudo, pela melancolia de crianças que se veem na condição de prostitutas, objetificadas, assim como pontua Eagleton (2012, p. 283), pelo sentimento trágico dilatante de uma sociedade utilitarista, que se vale de corpos femininos como atrativos de suas ânsias, ou nas palavras de Perrot (2007):

> Corpo desejado, o corpo das mulheres também é, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também pelo viés da prostituição [...]. A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e das mulheres, a história de suas queixas. [...] (PERROT, 2007 p. 76).

A continuidade de dez imagens encarnadas em bailarinas sob a vigilância da morte espelha-se na desilusão materna. Os recursos estéticos usados por Cecília Meireles na elaboração desse poema desconstroem a ideia de imagens elevadas como única fonte do sublime – "Levantam véus brancos, de ingênuos aromas, e dobram amarelos joelhos" – ao contrário, as particularidades desses versos apontam para um sublime agônico, vertiginoso, sobretudo por evocar a presença do desconhecido. A oposição dos gestos "levantar" e "dobrar" assinala a perda da aura dos "anjos anêmicos" ao se revelarem em seus aspectos mais sombrios, pois "Como quem leva para a terra um filho morto, / levam seu próprio corpo"; "Dez anjos anêmicos, de axilas profundas, embalsamados de melancolia". Embora cobertos por "ingênuos aromas", a marcação física dos "joelhos amarelos" denuncia a decadência de seus corpos.

A "Balada das dez bailarinas do cassino" atesta um tipo de beleza sublimada pela dor e melancolia. Em linhas gerais, pode-se dizer que Cecília Meireles, para compor sua balada, desconstrói os motivos da "mulher santa" e da "mulher maldita" e apresenta alegorias femininas marcadas pelo signo da ruína. Ao se valer da perspectiva feminina, a poeta revela a história à contrapelo na denúncia da exploração dos corpos das bailarinas em seu poema; contudo, o faz de maneira sublimada. Há um elemento de dignidade vinculado aos corpos prostituídos, emanados nas figuras celestiais; não à toa são "anjos embalsamados de melancolia", anjos eternizados em "Ramo de nardos inclinando flores/azuis, brancas, verdes, douradas. /". O processo metamórfico das bailarinas em ramo de nardos, acompanhado do lamento maternal nos últimos versos ("Dez mães chorariam, se vissem/as bailarinas de mãos dadas"), nos diz que se trata de um choro cósmico não realizado, mas se houvesse a possibilidade de verem as "dez bailarinas", não seriam mães alheias à dor, pois se encontram sob a mesma condição de sofrimento.

Em 1935, em edição à *Festa*, a poeta fez um desenho cujos traços evocam a tradição romântico-decadente das *femmes fatales*, mas também acentua o desamparo denunciado no poema "Balada das dez bailarinas do cassino". Se trata de um torso feminino desnudo, próximo das representações das musas gregas. A poeta se vale dos contrastes de luz e sombra para compor sua musa. O erotismo, na exposição dos seios, é amenizado quando se atenta para o rosto; de fato, o que mais chama atenção no desenho são os olhos ocos da "musa" ceciliana:



Figura 1: Desenho de Cecília Meireles - 1935, *Festa*, edição nº 7, p. 7.

Assim, parece haver na figura feminina de Cecília reminiscências da *La muse malade*, de Baudelaire: "Minha pobre musa, que lamentável! O que tens esta manhã?/Teus olhos vazios povoados por visões noturnas/E vejo vez ou outra refletidos em tua pele/O horror e a loucura, fria e taciturna. [...]"[3]. No começo do século XX, o motivo dos olhos vazios como sinal de desencanto do mundo encontrou nas pinturas do italiano Giorgio de Chirico e nos quadros do brasileiro Ismael Nery grande acolhida. Há, no desenho de Cecília Meireles, um elemento melancólico que se aproxima dessas iconografias. Talvez sejam os mesmos olhos das bailarinas que, obscurecendo suas pupilas, transcendem a dor que as esperava; o sentimento vivido por essas figuras femininas é plasmado por imagens concretas que dialogam com nossa condição humana: sentimos o mesmo abandono que essas bailarinas, dançamos a mesma dança macabra que elas, mas, ao mesmo tempo projetamo-nos em seus tediosos *voyeurs*. É o caso do poema "Sereia", de *Viagem* (1939):

> Linda é a mulher e o seu canto,
> ambos guardados no luar.
> Seus olhos doces de pranto
> – quem os pudera enxugar
> devagarinho com a boca,
> ai!
> com a boca, devagarinho...

[3] Tradução livre de: "Ma pauvre muse, helás! qu'as-tu donc ce matin?/ Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,/ Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint/ La folie et l'horreur, froides et taciturnes. [...]" (BAUDELAIRE, 1985, p. 125).

Na sua voz transparente
giram sonhos de cristal.
Nem ar nem onda corrente
possuem suspiro igual,
nem os búzios nem as violas,
ai!
nem as violas nem os búzios...

Tudo pudesse a beleza,
e, de encoberto país,
viria alguém, com certeza,
para fazê-la feliz,
contemplando-lhe alma e corpo,
ai!
alma e corpo contemplando-lhe...

Mas o mundo está dormindo
em travesseiros de luar.
A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.
(MEIRELES, 2017, p.279)

A mulher-sereia está intimamente ligada ao imaginário primitivo ocidental, instância que sugere suas diversas representações nas artes, dentre as quais a mais famosa encontra-se na *Odisseia* de Homero. A ideia do corpo feminino hibridizado, metade humana, metade animal – no caso da sereia, através do corpo de pássaro e busto de mulher, ou corpo de peixe e busto de mulher – não deixam de conferir à imagética das sereias o caráter erótico, capaz de enfeitiçar e seduzir.

> [...] Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa. Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas. Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme. [...]

(HOMERO, 2009, pp. 36-572, grifo nosso).

A referida passagem da *Odisseia* concentra motivos centrais do imaginário sobre as Sereias que repercutem no poema de Cecília Meireles; tanto os monstros imaginados por Homero como a entidade sonhada por Cecília Meireles encontram na voz e no canto os vetores de morte. Nesse sentido, a imagem da sereia contém um jogo místico com o lado oculto da mulher – reforçado, sobretudo, no imaginário medieval, através dos bestiários. Senhora dos segredos, oficiante privilegiada de cultos anteriores ao cristianismo, a mulher, para o imaginário ocidental, encarna o potencial místico do que apenas pode ser conhecido em partes (como o próprio corpo da sereia), sempre velando outras faces, escondendo na sedução a morte, no erotismo a finitude, no canto o engano. O caráter híbrido da sereia faz jus à dubiedade com que a mulher é vista no Ocidente, ser inclinado ao oculto, sobre o qual pesa o signo da queda, da perdição, do perigo. Circe tem em comum com Calipso, Medeia ou mesmo Eva esse elemento volátil que a sereia tão bem apresenta; seu caráter bestial e sua sedução insidiosa parecem ser alegorias da *hybris* grega ou do pecado cristão, do mal, enfim.

Subvertendo esses paradigmas, Cecília Meireles nos oferece outro canto, desmistificando a tradição que vincula o canto da sereia ao ludíbrio mágico. Não fortuitamente, o que se manifesta no poema "Sereia" é, primeiramente, a melodia de um sopro ruidoso, evocado através de murmúrios – daí a voz feminina ser desencantada neste poema. Ao construir o poema por meio de recursos estilísticos arraigados na tradição das canções, como reiteração da interjeição "ai!" presente em todas as estrofes e, também, as palavras pertencentes ao campo semântico sonoro: canto/pranto, búzios, violas, boca, corrente, ar, o poema busca evocar a musicalidade, elemento tão caro ao simbolismo. O poema é o próprio canto da sereia, entoado não como chamariz de homens incautos, mas como expressão do sofrimento dessa mulher que se metamorfoseia em sereia; ornamentado de beleza, seu canto é sua morada e seu túmulo. Daí a voz feminina ser ressignificada pelo poema: o canto da sereia não atrai, mas expressa uma individualidade, não é objeto, mas protagonista.

Cabe ressaltar que ao utilizar de influências simbolistas para composição desse poema como, por exemplo, a evocação de imagens que remetem ao místico/religioso (os búzios e as violas), as rimas, a condensação do tema em um único símbolo (sereia), Cecília Meireles afirma sua identidade poética. A poeta se utiliza do mito da sereia para desmistificar o próprio mito e inserir, através do mito da "Sereia", o papel da poesia e sua difusão em/na sociedade. Diferentemente da sereia, como representação da *femme fatale* romântica, o canto (poético) dessa mulher anônima caminha para uma única função: ajudar um mundo em estado de adormecimento. Mas, ao passo que "A mulher do canto lindo/ajuda o mundo a sonhar,", esse mesmo canto "[...] a vai matando".

Daí a subversão mítica: o canto da sereia não atrai os homens para o devaneio e para a morte, ao contrário, sua voz e seu canto matam a ela própria. Contudo, a morte que a espera é plasmada através do signo da privação; sua vida não é vivida para si mesma, e é isso que, se adotarmos a orientação de Burke (1993), conferir-lhe-ia dignidade, esse privar-se da sua vida, num estado de sublimação e apagamento. Segundo Burke (1993, p. 76), "todas as privações em geral são

grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio". O canto da sereia ceciliana parece ser precisamente essa força de auto aniquilação e redenção alheia que a arte representa; nesse sentido, pode ser compreendido como uma alegoria da arte engendrada de acordo com as orientações do sublime.

Oposto ao que se difundiu em certa vertente da crítica, verificamos que a presença da herança romântica e simbolista contribui para acentuar o caráter original da poeta que já sofreu o estigma de ser passadista. Pode-se dizer que a escolha pelo universal, pelo absoluto, pelo mistério, pelo assombro, pela fluidez não aniquilou as marcas do cotidiano de sua poesia, tão pouco a desqualifica como poeta brasileira. Ao contrário, comprova que, desde muito cedo, Cecília esteve vinculada a um projeto estético comprometido com a liberdade criadora. As personagens femininas que povoam a lírica de Cecília Meireles atestam a permanência da linguagem sublime, que, a partir de um processo de evolução e refinamento, evolui de modo a afastar-se de "convenções" ligadas à tradição romântica e simbolista para se tornar mais sutil e próxima do cotidiano. Essa dicção sublime que se torna cada vez mais elíptica e sugestiva toca em aspectos que julgamos distintivos da modernidade da lírica de Cecília Meireles, pois se mostram sensíveis a uma dinâmica de renovação da tradição, perpetrada como forma de configurar uma visão do cotidiano feminino encantada pela linguagem sublime.

referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no contemporâneo São Paulo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e Literatura no Brasil*. Estudos Avançados. Volume 17, número 49, pp. 333-371, setembro/dezembro de 2003.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4711.pdf. Acesso em: 15 nov. 2021.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

HOMERO. *Odisseia de Homero*. Tradução: Manoel Odorico Mendes (1799-1864). Prefácio: Prof. Silveira Bueno. Fonte digital. Digitalizada da 3ª edição Biblioteca Clássica sob a direção de G.D. Leoni e Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto futurista. Publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*. Disponível em: https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf. Acesso em: 01 dez. de 2021.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Vol. 1. São Paulo: Global, 2017.

MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo: a literatura brasileira (1893-1902)*. Vol. 4. São Paulo: Cultrix, 1966.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Melhoramentos 1973.

NEEDELL, Jeffrey. B*elle époque tropical: sociedade e cultura da elite do Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *Axel*. Digitalizado pelo Internet Archive, 2011. Disponível em: https://archive.org/details/axelvill00vill. Acesso em: 20 mar. 2020.

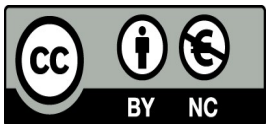
WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

Vestido que desenha formas: a linha como movimento em Cecília Meireles
Dress that Draws Shapes: the Line as Movement in Cecilia 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.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
LOPES, Vivian Caroline Fernandes. Vestido que desenha formas: a linha como movimento em Cecília Meireles. *Opiniães*, 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 Lopes[1]
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 Cecilia 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 surprehendente 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" authentico, 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, centenares 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 norteando 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 embebendo 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 rosto 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'àgua 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.

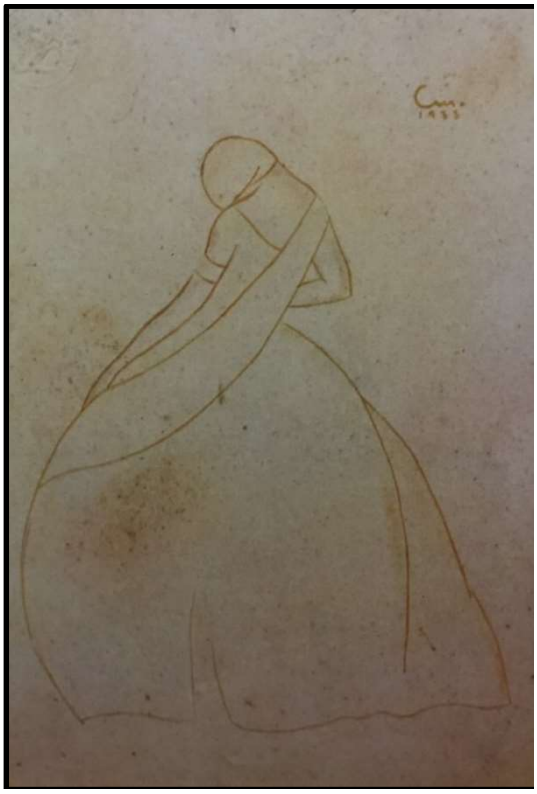
Fazendo um breve exercício de comparação com alguns retratos realizados por Correia Dias da própria Cecília, encontramos certo parentesco, como já dissemos, mas desponta originalidade no olhar e na relação entre imagem e palavra, principalmente na questão do movimento.

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).

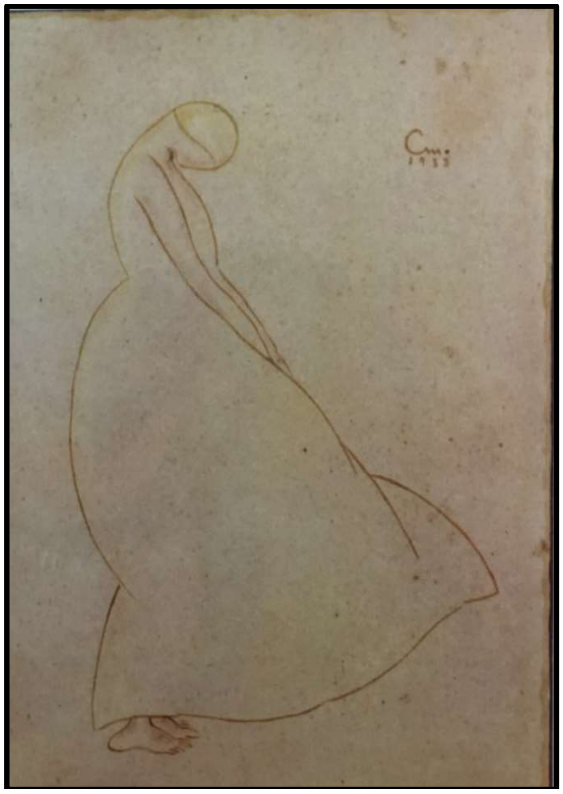
Ambas são realizadas com um traço único de espessura fina, em pincel de aquarela, fundo claro e denotam dois momentos de um movimento de meditação/incorporação. O desenho sintético vai direto ao ponto, é límpido, claro e deixa entrever a espontaneidade do gesto através da roupa, cabeça, braços e pés.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



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



Fonte: reproduzida no livro de Osvaldo Macedo de Sousa (Batel, 2013).
Fonte: reproduzida no livro de Cecília Meireles (Global, 2019).

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 direta 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.

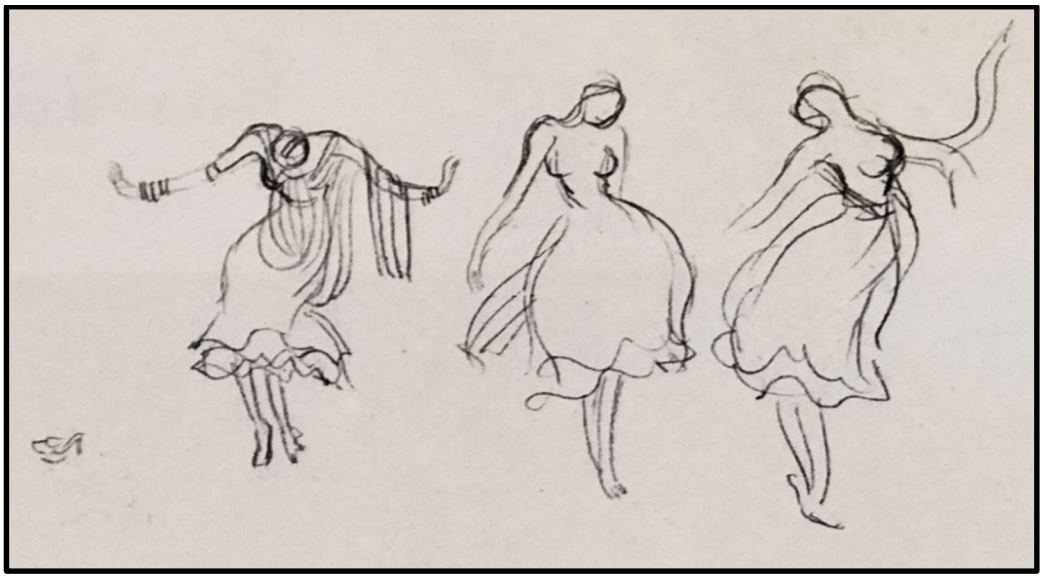
Isso porque, na primeira metade do século XX, com tamanha variedade de experimentos, cria-se a ilusão de que seria impossível estabelecer linhas paralelas de desenvolvimento nas diversas artes. Porém, alguns problemas em comum são o cerne da arte moderna, como por exemplo, "o sentimento do nada", no 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: *Ensaios 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 Meirelles 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.

Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles
Between the Backyard and the Terreiro: Vieira da Silva at Cecília Meireles' Childhood Gate
Autoria: Amanda Reis Tavares Pereira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-1653-1060
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8435356809346978
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194180
Recebido em: 16/08/2020. Aprovado em: 13/11/2020.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
PEREIRA, Amanda Reis Tavares. Entre o quintal e o terreiro: Vieira da Silva no portão da infância de Cecília Meireles. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 238-261, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194180.

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.

entre o quintal e o terreiro: vieira da silva no portão da infância de cecília meireles

Between the Backyard and the Terreiro: Vieira da Silva at Cecília Meireles' Childhood Gate

Amanda Reis Tavares Pereira[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194180

[1] Doutora e pós-doutora em Crítica e História da Arte (UERJ), mestre em Teoria e História Literária (Unicamp), graduada em Letras (UFJF). Atua como pesquisadora independente em projetos editoriais de arte, exposições e arte-educação. E-mail: amandartp82@gmail.com. Currículo lattes: http://lattes.cnpq.br/8435356809346978. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1653-1060

Resumo
Olhinhos de Gato, livro de caráter autobiográfico de Cecília Meireles, foi publicado pela primeira vez em capítulos, entre 1938 e 1940, na revista portuguesa *Ocidente*. Em correspondência com o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, na década de 1940, Cecília comenta que o livro seria publicado no Brasil com ilustrações da artista portuguesa, então radicada no país, Maria Helena Vieira da Silva. Não se sabe por que motivo a publicação não aconteceu, mas, na fundação que guarda parte do acervo da artista, em Portugal, a série de seis nanquins e um guache intitulada *Souvenir de Cecília* indica que a artista realizou ilustrações para a obra. Vistos de forma conjunta, texto e imagens mostram tanto as ressonâncias da relação entre as artistas quanto o interesse de Cecília pela chamada "cultura popular", em um contexto de valorização desta. Nesse sentido, o artigo propõe, a partir dessa leitura, abordar tanto os interesses de Cecília em jogo nessa publicação quanto o modo como eles reverberam no trabalho e na experiência de Vieira da Silva no Brasil.

Palavras-chave
Cultura Popular. Literatura Brasileira. Artes Visuais. Moderno.

Abstract
Olhinhos de Gato, an autobiographical book by Cecília Meireles, was first published in chapters, between 1938 and 1940, in the Portuguese magazine *Ocidente*. In correspondence with the Azorean poet Armando Côrtes-Rodrigues, in the 1940s, Cecília comments that the book would be published in Brazil with illustrations by the Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva. It is not known why the edition did not take place, but at the foundation that maintains the artist's collection in Portugal, the series of six paints and a gouache entitled Souvenir de Cecília shows that the artist created the illustrations. Viewed together, text and images show both the resonances of the relationship between the artists and Cecília's interest in issues of memory and popular culture in a context of extreme appreciation of the latter. In this sense, the article proposes, from this joint reading, to approach both Cecília's interests that were at stake in this publication and the way in which they reverberate in Vieira da Silva's work and experience in Brazil.

Keywords
Popular Culture. Brazilian Literature. Visual Arts. Modernism.

Sai este ano a minha novelinha, que vai ser maravilhosamente ilustrada" (MEIRELES, 1998, p.12). Quando o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues leu essa notícia na carta de Cecília Meireles, datada de abril de 1946, ele já sabia de que novelinha se tratava. Em correspondência enviada no mês anterior, ela havia mencionado a publicação:

> Saem este ano duas traduções minhas, uma de Rilke e a outra de Virginia Woolf. (…) E sai também a novelinha cujo segundo tomo já anda em preparo. Talvez você tenha conseguido a revista onde apareceu a primeira parte: ali encontrará a minha vida dos 3 aos 6 anos, quando, tendo perdido a minha mãe, que morreu muito jovem, e meu pai - que sou filha póstuma - fui levada para a casa de minha avó açoriana. (MEIRELES, 1998, p.4)

A novelinha em questão é *Olhinhos de Gato*, livro de caráter autobiográfico que foi publicado pela primeira vez, em capítulos, entre 1938 e 1940, na revista portuguesa *Ocidente*. Nos meses seguintes, o assunto retorna na correspondência. Cecília faz referência ao título para descrever seus olhos para o poeta, traça o perfil de alguns personagens, destaca episódios pessoais significativos que foram incorporados à narrativa e conta, em meados de junho, que as ilustrações estavam sendo realizadas, naquele momento, pela artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva: "O retrato [que Côrtes-Rodrigues vê na fotografia da casa de Cecília] é do Arpad Szènes, outro húngaro refugiado, marido da Maria Helena Vieira da Silva, uma portuguesinha (...) que viveu muito tempo em Paris. Ela está ilustrando agora *Olhinhos de Gato"* (MEIRELES, 1998, p.17). Embora, na correspondência, Cecília tenha mencionado como certa a publicação de sua obra "maravilhosamente ilustrada" pela artista, isso de fato nunca aconteceu. No Brasil, a primeira edição de *Olhinhos de Gato* foi publicada somente em 1980, pela Editora Moderna, e sem nenhuma imagem além da que consta na capa, realizada por Maria Cristina Simi Carletti. Na correspondência com o poeta açoriano, não foi encontrada menção à publicação ou a possíveis circunstâncias que a teriam impedido. Um segundo tomo também nunca chegou a ser publicado e a edição brasileira corresponde ao texto publicado em Portugal. Entretanto, em Lisboa, na Fundação Arpad Szenes –Vieira da Silva (FASVS), que guarda parte do acervo dos artistas, a série intitulada *Souvenir de Cecília* (composta por seis desenhos em tinta da China e um guache), vista à luz do texto de Cecília, indica que Vieira da Silva de fato realizou ilustrações para a obra[2].

A artista viveu no Brasil entre 1940 e 1947, por circunstâncias da guerra. A origem judaica de seu marido, nascido na Hungria, conforme contou Cecília, obrigou o casal a deixar Paris, onde morava, e exilar-se no Brasil, onde ambos trabalharam e estabeleceram, ao longo de quase sete anos, amizades importantes

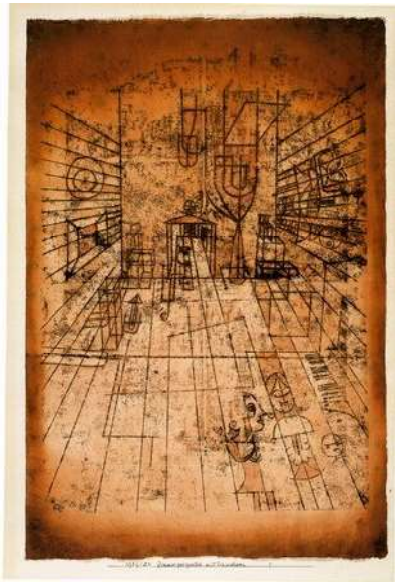
[2] Na década de1940, Cecília publicou algumas crônicas com o título "Olhinhos de Gato" no periódico *A Manhã*, o que aventou a possibilidade de as ilustrações referirem-se a esses textos. Entretanto, nas poucas edições em que se localizaram esses textos, não foram identificadas correspondências com o teor das imagens de Vieira, o que indica que as ilustrações não se referem às crônicas do periódico brasileiro, mas ao texto publicado na revista portuguesa.

que extrapolariam o exílio, como o poeta Murilo Mendes, os artistas Carlos Scliar e Eros Martins Gonçalves, além da própria Cecília Meireles.

Ao final da década 1930, pouco antes de chegar ao Brasil, Vieira da Silva já havia encontrado paradigmas que norteariam seu trabalho no pós-guerra, quando seu trabalho alcança reconhecimento e notoriedade dentro e fora da Europa. Entre novas resoluções, repetições e experimentações, quando a artista atravessou o oceano, já havia chegado, mesmo que ainda de modo experimental e especulativo, à autonomia do espaço pictórico; da linha, na construção de estruturas que vazam, movimentam e constroem o espaço, explorando sua presença na superfície; e da cor, de seu uso expressivo em pequenas manchas, que, com o passar dos anos, implodiriam o espaço em múltiplas perspectivas. De um lado, sua presença foi um capítulo importante para a arte abstrata no país, juntamente com a atuação de Arpad, ainda pouco pesquisada, como professor de pintura, dando aulas práticas e teóricas. Do outro, esses anos vividos no Brasil são parte importante e incontornável do percurso que conduziria à consagração do trabalho de Vieira no pós-guerra.

Nos nanquins, é possível observar como a artista parece querer dialogar com as pesquisas sobre o espaço e o desenho infantil empreendidas por Paul Klee (Imagem 1). Na fortuna crítica sobre Vieira, essa relação já foi inclusive mencionada e suas linhas trêmulas e hesitantes já foram associadas ao interesse pelo traço e olhar infantis, o que ocorreu também com outros artistas, nas primeiras décadas do século XX (HALKIAS, 2008[3]).

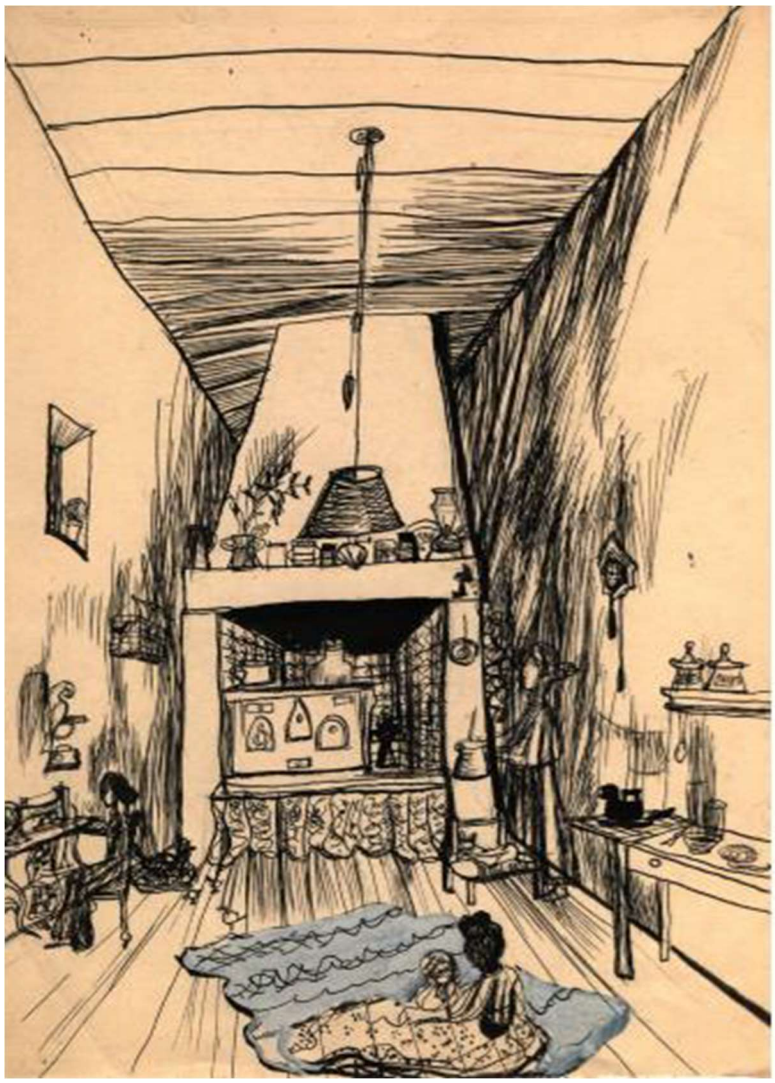
Figura 1 – Perspectiva interior com gente – Paul Klee – 1921
Óleo e aquarela sobre papel sobre cartão, 48,5 x 31,7 cm.
Berna, Kunstmuseum Rern, Paul-Klee-Stiftung



Fonte: Paul-Klee-Stiftung

[3] Embora sua narrativa seja por vezes extensa, deixando a análise da obra em segundo plano, além de muito confiante nos depoimentos da artista, o trabalho é interessante pelo diálogo que promove com o surrealismo e com artistas como Paul Klee e Joan Miró.

Figura 2: Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 25,3 cm x 16,5 cm. Col.
FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Na série, as personagens estão em ambiente doméstico, dentro de casa e no quintal. Em carta para Côrtes-Rodrigues, Cecília descreveu algumas das personagens, inspiradas em sua infância, que viviam e conviviam cotidianamente com OLHINHOS DE GATO[4] e que, de igual forma, aparecerem nos nanquins de Vieira (imagem 2).

> A Maria Maruca [ao fogão] era uma criada portuguesa, criada por minha avó, mas não açoriana. Dentinho de Arroz [no tapete com a menina] era minha ama seca (pagem) – ela, como outras mulatinhas e negrinhas, tinha sido criada de minha mãe (MEIRELES, 1998, p. 26).

[4] Tanto no periódico como na publicação em livro, o nome da personagem é grafado em caixa alta. Foi mantida, portanto, a grafia original.

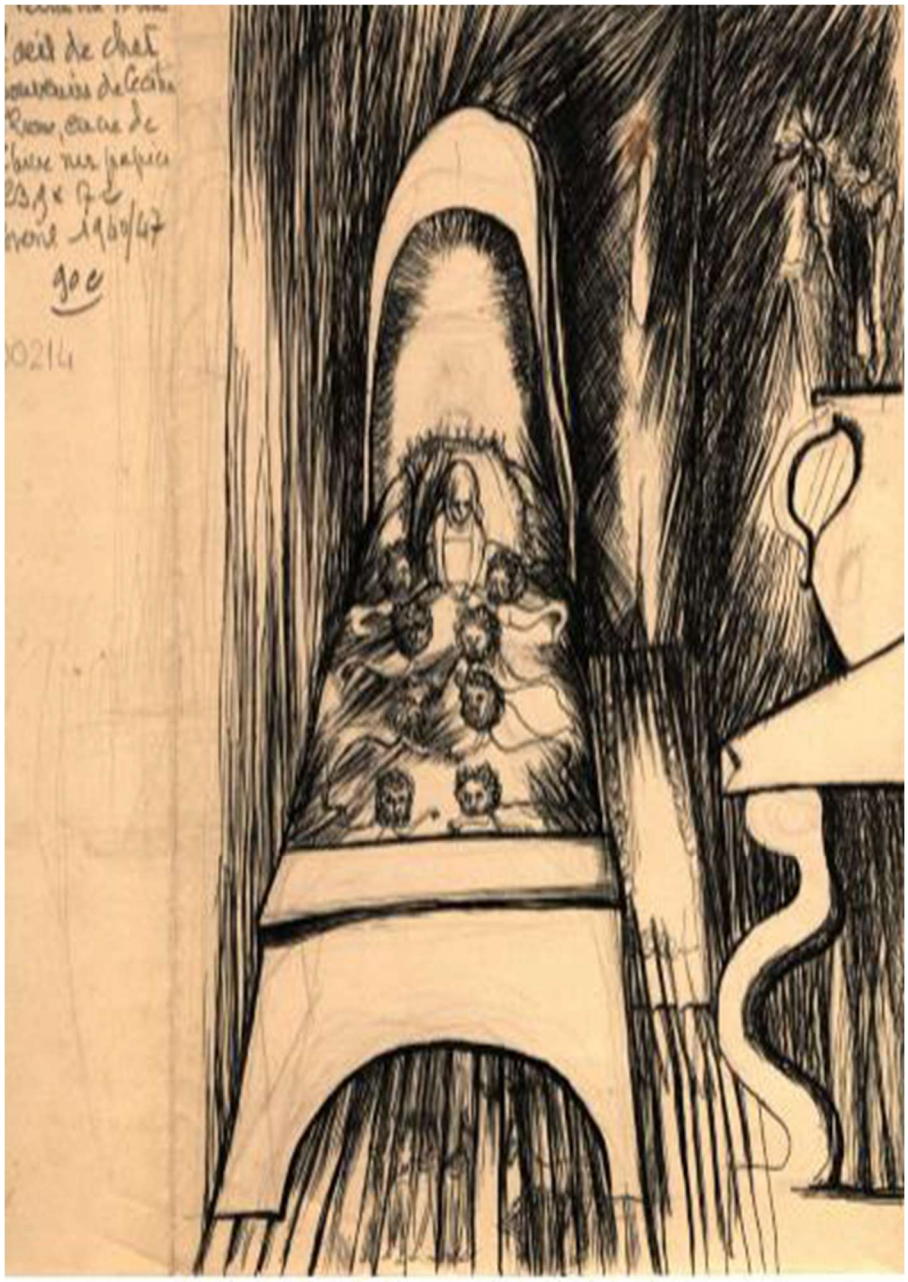
Essas personagens, juntamente com a avó, Boquinha Doce, (na máquina de costura, na imagem 2) fomentam o imaginário, a sensibilidade e o olhar da menina, com suas histórias de vida, receitas, seus credos e medos, seus unguentos e suas rezas. É através do narrador em terceira pessoa que o leitor conhece as personagens e o modo como os pensamentos, devaneios e as vivências da menina incorporam tudo o que ouve e experiencia na convivência com essas mulheres adultas e com outras personagens secundárias, em grande parte mulheres, vizinhas e conhecidas da família, que visitam a casa ou passam pelo portão.

Figura 3- Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 23,4 cm x 16,7 cm. Col.
FASVS, Lisboa.



Fonte: FASV

Figura 4 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 22 cm x 15,5 cm.
Col.FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Figura 5 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 22 cm x 15,5 cm. Col.FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Assim como o olhar felino, solitário e fabulador da menina observa nos contornos dos móveis, objetos e sombras, as linhas hachuradas de Vieira capturam formas, seres e trajetos à espreita no verso dos bordados, no chão da sala (imagem 3) e entre a vegetação (imagem 5). Na cozinha (imagem 2), Maria Maruca parece emergir da sombra da parede à direita, que tenciona o espaço nas sucessivas diagonais sombreadas em torno e acima dela. As linhas parecem "empurrar" a parede e a perspectiva. Há figuras fantasmagóricas também nas paredes do quarto e até mesmo embaixo da cama (imagem 4). Tanto no texto quanto nas imagens, paira uma atmosfera de mistério, entre o deslumbramento da aparição e o medo da assombração. Já no guache (imagem 6), as cores se sobressaem à linha e ao domínio do preto para mostrar o quintal depois da passagem do jardineiro, que lhe ajudou a devolver a vitalidade e a diversidade de matizes – episódio contado no segundo capítulo da publicação de 1980.

Depois de tanto ver os nanquins, as cores do guache saltam aos olhos, assim como o espanto da menina diante da constatação da possibilidade do renascimento:

> Tudo renascera! Tudo renascia! Boquinha Doce, de mãos postas, parava no alto da sacada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam essa emoção: "Ela é imortal!" (MEIRELES, 1980, p.31)

No renascimento do jardim, OLHINHOS DE GATO via a manifestação "de forças ocultas, invioláveis" (MEIRELES, 1980, p.30) que faziam germinar as sementes e crescerem as plantas quando não havia ninguém olhando. Os caroços enterrados por ela tomavam estranhas formas debaixo do chão. No guache, a menina, agachada "mirando pensativa as folhas" (MEIRELES, 1980, p.31), cheirando as flores, cercada pelos animais, olha de longe a vó, ao fundo, em uma perspectiva em ascensão. OLHINHOS DE GATO tem atrás de si um perfil pálido e em luto, como da mãe morta. Entre cores, plantas, bichos e seres, o sobrenatural, o mistério e o milagre parecem brotar na mesma terra, do lado de dentro do portão de casa.

Figura 6 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta guache/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

o lado de lá do portão

Nascida no bairro do Rio Cumprido, criada na região do Estácio, divisa das áreas central e norte do Rio de Janeiro, no início do século XX, Cecília viu passar, na rua e mediações, as baianas aparamentadas, que vendiam angu, acarajé e quitutes; viu os cordões e ranchos de foliões no carnaval, que dariam origem às escolas de samba, no largo do Estácio, entre fins da década de 1920 e a década de 1930; ouviu batuques e cantorias às sextas à noite na rua de trás de sua casa e viu oferendas nas encruzilhadas, de onde as crianças pegavam doces e outras comidas destinadas aos santos. Alguns desses episódios e personagens aparecem em histórias ouvidas pela menina ou contadas a ela, passam pelo portão de sua casa ou são vistos por ela em passeios com a avó.

Depois de seu casamento, em 1922, com o artista português radicado no Brasil Fernando Correia Dias, Cecília foi morar em Botafogo, na zona Sul do Rio de Janeiro, mas, o casal e suas filhas ainda retornaram à região. Andrade Muricy, na descrição que faz das redondezas da residência do casal, em 1935, descreve:

> O casal Correia Dias mora num local lugar surpreendente e pitoresco. O morro de São Cláudio não vale o de São Carlos em celebridade. É mais incolor, mais urbano, porém a proximidade com o 'morro autêntico', com suas macumbas e escolas de samba, anuncia-se ali claramente. De volta da casa dos Correia Dias, já topamos com um completo despacho, de vela acessa e galinha preta, no eixo da encruzilhada inferior da rua de São Cláudio. É nessa rua que Cecília Meireles e Correia Dias tem o seu lar e a sua oficina de trabalho (MURICY, 1935, p. 9).

A expressão "morro autêntico" não deixa de ser sintomática, curiosa e problemática. Ao que sugere, a residência do casal ficava em ambiente mais urbano, o que tornaria este morro "menos autêntico", menos "célebre", sendo talvez esperado do lugar que fosse ainda rural, de "mais cor"; era como se, para ser "autêntico", fosse preciso cumprir requisitos específicos, que correspondiam a uma determinada visualidade e características. O despacho que se vê na rua do casal, entretanto, "anunciava" para o autor a autenticidade do lugar, bem como nos anuncia o viés de um olhar "pitoresco" e fetichizante.

Em sua narrativa, Cecília ultrapassa o portão do quintal nos passeios da menina, nas visitas a familiares e nas situações e histórias contadas pelos moradores da vizinhança, numa recolha das experiências vividas. A diversidade dos personagens e cenários não é despropositada e dá a ver a pluralidade cultural que cercou a infância da artista assim como a defesa ceciliana da equivalência das diferentes tradições na formação da menina e da geração que crescia ali. Dessa forma, *Olhinhos de Gato*, mais do que propriamente um livro infantil, pode ser entendido como uma narrativa que recorre a elementos da expressão e do universo infantil para lançar luz sobre a criança e a formação do indivíduo em sua relação com o repertório cultural com o qual interage. Na rua da infância, a convivência negociada cotidianamente entre tradições de origens diferentes põe em evidência o interesse de Cecília pela discussão sobre a diversidade de tradições culturais envolvidas (e silenciadas) nos debates e disputas da época sobre "identidade" e

"cultura popular" no Brasil, tendo sido esses temas caros à folclorista que foi. Nesse sentido, o livro tanto é exemplo de uma das facetas de seu interesse pelo universo infantil quanto localiza em sua própria trajetória experiências que legitimam seu pertencimento e proximidade em relação a temas que considera importantes e com os quais trabalha.

Na trajetória de Cecília, a proximidade com o folclore foi uma espécie de desdobramento de sua atuação como educadora. Quando ingressou no magistério, na década de 1920, muitas publicações sob essa legenda eram incorporadas ao material de ensino (VIEIRA, 2013, p.19). Dessa forma, seu contato profissional com esse campo de conhecimento deu-se desde muito cedo. Enquanto educadora, Cecília travou contato com intelectuais, teorias e metodologias interessadas no conhecimento da "cultura popular nacional" como forma de alcançar sua integração a uma "cultura universal", entendendo, portanto, as manifestações culturais de determinadas regiões e povos como "cultura popular" sob a chave do folclore. Desde as crônicas sobre educação, publicadas no periódico *A Manhã*, entre 1931 e 1933, já era possível perceber a promoção do entendimento entre os povos, o que se daria, segundo ela, através da educação. O folclore foi, aos poucos, ganhando espaço por permitir a pesquisa e catalogação dos saberes populares e o interesse pelo contato com a comunidade que a concebe. Nesse contato, o indivíduo conheceria a si mesmo e ao outro, em suas diferenças, mas também em suas semelhanças, o que conduziria ao entendimento entre os homens:

> A valorização do nosso folclore trará como consequência uma maior unidade ao nosso nacionalismo, pois só através do estudo de nossas danças, nossas comidas, nossas lendas próprias, poderemos ter um verdadeiro retrato do nosso povo, e, mais tarde, comparando-o com o de outros povos, chegaremos a estabelecer o que eles tem em comum, colaborando assim, para a maior compreensão entre os homens. (MEIRELES apud VIEIRA, 2013, p.15)

Conduzir o nacionalismo ao universalismo a partir do conhecimento dos diferentes sistemas culturais que formam o indivíduo é uma tese que Cecília aborda em outras situações além da entrevista. Está aplicada em suas crônicas sobre o assunto, publicadas nas décadas de 1930 e 1940, nas quais propõe a leitura comparada de versões de cantigas e lendas, mostrando proximidade entre as culturas; está diluída ao redor de *Olhinhos de Gato*, nas culturas que se cruzam no olhar infantil. O mesmo pensamento está presente também na Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco, que dirigiu entre os anos de 1934 e 1937. Ali, reuniu publicações de diferentes países, sobretudo latino-americanos, e propôs também o ensino da língua espanhola com o intuito de promover a proximidade entre os países do continente, numa aproximação com o ibero-americanismo e em consonância com a atuação e os interesses geopolíticos do governo brasileiro à época.

Esse envolvimento de Cecília com a "cultura popular" sob o viés do Folclore, dentre outras razões, emanava também de um contexto de fortalecimento de regimes totalitaristas, que acabou por desembocar na Segunda Guerra Mundial, o que corroborava, para ela, a importância da defesa do nacionalismo não como um fim, mas como uma ponte rumo ao universalismo, à integração e convivência

pacífica. Esse mesmo discurso circundou a fundação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), da qual Cecília fez parte, ao aceitar o convite de Renato Almeida, em 1947. Recém-fundada no contexto pós-guerra, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) demandou aos países signatários que designassem comissões para melhor promover a fraternidade entre as nações a partir da valorização da cultura de seu povo. Foi no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBEC), órgão vinculado ao Ministério das Relações Exteriores, que a Comissão Nacional Folclore (CNFL) foi organizada, dando impulso, então, à sistematização desses estudos e ao envolvimento de Cecília com o campo na condição de especialista. Em torno da CNFL, ela proferiu palestras, publicou e exerceu cargos em eventos promovidos pela comissão.

No artigo "Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore", Joana Cavalcanti de Abreu identifica duas vias de aproximação de Cecília com o folclore e com a CNFL. Primeiro, de acordo a autora, ela compartilhava os preceitos de fundação da CNFL segundo os quais o folclore seria um facilitador da compreensão entre os homens no difícil período do pós-guerra. Como já foi mencionado, esse discurso permeou sua atuação desde o início da década de 1930, mesmo que ainda em gestação diante do que realizaria entre as décadas de 1940 e 1950. Em segundo, ela compartilhava a relevância que a educação assumia nos debates em torno da comissão, o que não poderia ser diferente por parte de Cecília, considerando sua trajetória.

Outro postulado da Comissão mencionado por Joana Cavalcanti de Abreu que deve também ter despertado o interesse de Cecília, embora sua ligação não tenha sido mencionada no artigo, era a necessidade de pesquisa, registro e recolha das manifestações culturais populares como forma de conhecê-las, preservá-las e difundi-las frente uma sociedade em processo de industrialização e "modernização" – o que contribuiria, segundo ela, para o apagamento de algumas dessas manifestações. Nesse sentido, além de seus registros escritos em crônicas, romances, poemas e estudos, Cecília também colecionou objetos vinculados à cultura popular (como bonecas, produção têxtil, ornamentos etc.). Produziu, de igual forma, um registro visual sobre samba e macumba, apresentando outra faceta de sua atuação, a de desenhista, igualmente interessada na recolha, catalogação e divulgação desses saberes e culturas.

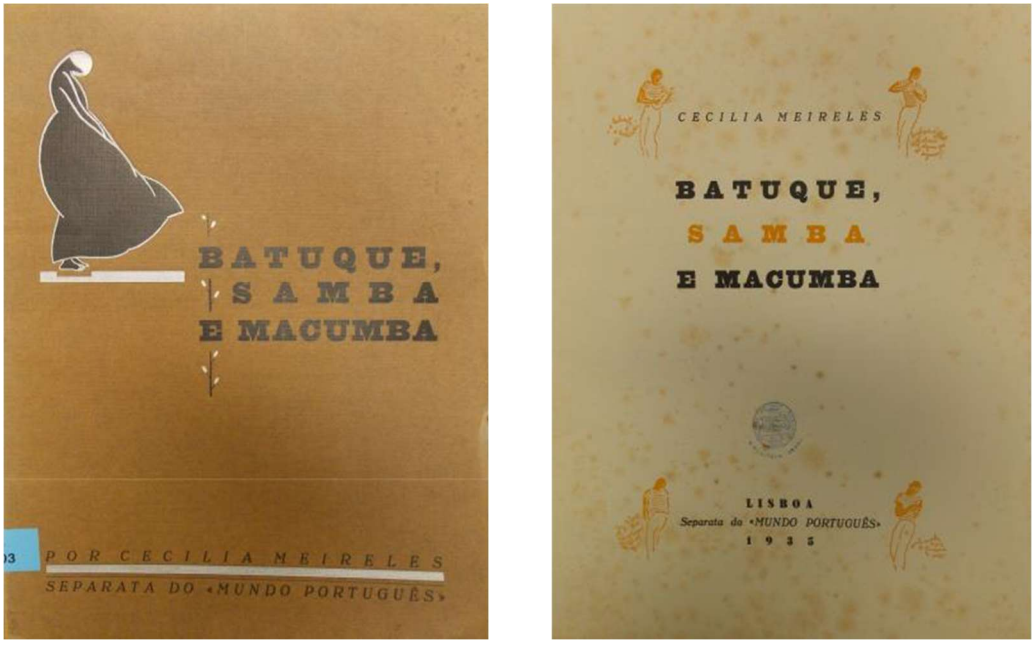
Em abril de 1933, Cecília expôs na Pró-Arte, no centro do Rio de Janeiro, uma série de desenhos em nanquim, guache e crayon[5], com destaque para as baianas, manifestações musicais – notadamente samba e carnaval – e macumba. A exposição de Cecília foi inaugurada ao som da Portela, uma das primeiras Escolas de Samba fundadas no Rio de Janeiro, impregnando de ritmo os gestos e corpos vistos nos cerca de 26 desenhos, realizados entre 1926 e 1933, e expostos em um espaço em que as Escolas geralmente não ocupavam. A exposição foi mencionada de forma positiva nos jornais da época, que elogiaram a (MEIRELES, 2003, p. 96) "extraordinária sensibilidade" de quem "viu, sentiu e fixou aspectos interessantíssimos do nosso "folk lóre", "surpreendendo com agilidades, cores e movimentos".

No ano seguinte à exposição, Cecília viajou a Portugal em companhia de Correia Dias, aceitando um convite oficial para realização de uma série de palestras

[5] Os originais permanecem em posse da família, indisponíveis à consulta para averiguação da técnica.

em torno da educação, literatura (poesia, sobretudo) e folclore. Em Lisboa, apresentou seus desenhos em conferência no Clube Brasileiro com o título *Batuque, Samba e Macumba.* Os trabalhos ficaram expostos ainda por três dias. O texto da palestra foi publicado juntamente com 14 ilustrações em preto e branco, em separata, pela revista *Mundo Português*[6], em 1935. No Brasil, texto e imagens foram publicados pela primeira vez em 1983, quase 50 anos depois de sua primeira exposição, com o mesmo nome da palestra, que passou a dar título ao trabalho, sendo essencialmente o mesmo texto publicado em Portugal, com mais desenhos e em cores.

Figura 7- Capa e contracapa de Samba, Batuque e Macumba – Cecília Meireles – 1935
MEIRELES, Cecília. Samba, Batuque e Macumba. Revista Mundo Português – Edição especial. Lisboa, 1935



Fonte: Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

O texto de Cecília (1935, p.1) sobre os desenhos inicia-se com duas ponderações. A primeira é que as palavras da conferência servem de legendas aos trabalhos expostos, nos quais está fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba: práticas culturais vinculadas aos afrodescendentes. Logo em seguida, pondera que, antes de abordar a "significação das danças negras aqui exibidas em seus movimentos mais típicos", irá descrever a indumentária da baiana, não só pela sua derivação "de um dos maiores e mais progressivos estados do Brasil", a Bahia, mas, sobretudo, pelo fato de não ser esse um traje regional encontrado mais naqueles dias, "com a garridice de cores e a exuberância de ornatos apresentadas nos desenhos".

Figura 8- Desenho da série Batuque,Samba e Macumba – Cecília Meireles - 1926-1933

[6] A edição consultada pertence ao acervo da Biblioteca Calouste Gulbenkian em Lisboa.



Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e Macumba:
estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Além de evocar as origens históricas da baiana, o texto sinaliza a mudança em hábitos e costumes, o que demandaria esse tipo de apanhado. Seus desenhos se propunham a esse registro. A eles, o texto corresponde com longas narrativas sobre as circunstâncias que impulsionavam os gestos precisos, vistos na exposição. Observados em conjunto, portanto, texto e imagens dão a dimensão de registro e valoração que o trabalho propunha, flertando com uma abordagem descritiva "científica" que pretendia se consolidar no Folclore bem como na Antropologia e Etnografia das primeiras décadas do século XX.

Esse trabalho de Cecília permite identificar diferentes forças em jogo na sua pesquisa folclórica e estética: incorporar o negro de forma positiva a partir de manifestações culturais e religiosas vinculadas à matriz africana e da sua corporificação, registrar e difundir manifestações culturais "populares" diante da constatação de suas inevitáveis mudanças, de seu desaparecimento frente ao "desenvolvimento" e ao processo de industrialização no país, além da crença na igualdade e irmandade entre os povos. Essas questões estão igualmente em jogo em *Olhinhos de Gato*, como foi visto, embora a pouca bibliografia sobre o livro não as tenha abordado a fundo. A autora que aponta de forma mais explícita essa relação e é Lelia Contijo Soares, no texto introdutório que escreveu para a edição brasileira de *Batuque, Samba e Macumba*:

> A leitura deste livro [Olhinhos de Gato], aberta a todas as idades, constitui fonte valiosa para o registro de costumes cariocas na primeira década deste século. Ali o carnaval, a semana santa, os batuques, entre outros, são abordados sem nenhum laivo de exotismo, sem nenhum estranhamento. Muito pelo contrário, parecem entremeados à crônica afetiva de um cotidiano familiar e urbano, cuja veracidade, sem prejuízo do seu caráter histórico, torna-se ainda mais nítida pela transfiguração que lhe é conferida pela palavra poética (...)A descrição de Macumba que Cecília preparou para sua conferência em Portugal baseia-se sem dúvida em sua experiência de observadora, e reflete a tendência generalizadora e as preocupações com a questão das origens africanas desse ritual, então vigentes em todos os estudos de folclore no Brasil à época. (MEIRELES, Cecília, 1983, p.19)

O texto de Cecília de fato contém indícios de um contexto ainda pouco estruturado para o trabalho com o qual tinha a pretensão de contribuir. Faltava vivência e pesquisa, considerando a diversidade de culturas e tradições de origem africana no Brasil. Além disso, a própria constituição familiar de Cecília, contada a Côrtes-Rodrigues em carta, quando lhe descrevia personagens, ilustra a perversidade do racismo estrutural que também impregnava, como ainda impregna, o olhar para religiões de matriz africana. Dessa forma, a abordagem de Cecília indica o quanto ainda precisaria e precisa ser feito e refeito.

O trabalho, por outro lado, é indício de um contexto interessado em olhar manifestações culturais de matriz africana à luz dos debates e disputas em torno de uma ideia de "identidade" e de "cultura nacional" e "popular", o que ocorreu em diferentes campos de ação intelectual como o Folclore, a Etnografia, a Sociologia, Literatura, Fotografia e as Artes Visuais. Em *Arte Afro-Brasileira*, Roberto Conduru (2007, p.53) reconheceu a problemática, mas recordou a contribuição positiva de Cecília com o trabalho *Batuque*, *Samba e Macumba* no sentido de valorizar as práticas culturais afrodescendentes, ao mesmo tempo em que "evidencia compreensão da importância da plasticidade concreta das mesmas, bem como da necessidade de seu registro visual." (CONDURU, 2007, p.53)

No mesmo trecho em que aponta o caráter generalizante da abordagem do texto, Lélia menciona que a descrição sem dúvida é fruto da observação do ritual religioso. Nesse sentido, não foram encontrados, até então, registros que comprovassem possíveis experiências religiosas de Cecília ou que mencionassem de forma assertiva uma relação mais próxima com qualquer religião de origem africana. No caso de Vieira da Silva, também não foi possível afirmar a proximidade da observação do ritual.

Vieira da Silva nos limites do portão de Cecília

Quando Cecília expôs seus desenhos em Lisboa, em 1934, Vieira da Silva já havia deixado a cidade. Desde 1928, viva em Paris. Não foi daquela vez que ambas se encontrariam. Isso de fato só ocorreu no Brasil, em 1941, durante os anos de exílio da artista. Foi no Brasil que elas estabeleceram a amizade que se perpetuaria até a morte de Cecília em 1964. No período do exílio, além das trocas afetivas e intelectuais, Vieira realizou a ilustração de obras de Cecília, como os livros de poemas *Mar Absoluto* e *Vaga Música*, além da crônica "Evocação lírica de Lisboa". No contato de Vieira com Cecília, certamente a atuação da amiga como folclorista era mencionada, sobretudo porque, na década de 1940, Cecilia voltava ao assunto nas crônicas sobre educação que publicou no jornal *A manhã*. Em 1946, quando, segundo Cecília, Vieira estaria ilustrando sua obra, o assunto já não seria uma novidade para Vieira, assim como alguns dos personagens que passavam no portão da casa de *Olhinhos de gato*.

Na série, entretanto, a artista recorre ao ambiente doméstico e aos adultos mais vinculados à criação da menina, aproximando-a de sua própria infância de criança igualmente solitária e fabuladora que cresceu rodeada por adultos. Nesse sentido, é interessante notar que, apesar de a narrativa ceciliana nem mencionar o termo "azulejo", a artista o insere no tanque do jardim da infância de Cecília, vinculando-a a esse elemento, tão caro à formação da própria Vieira.

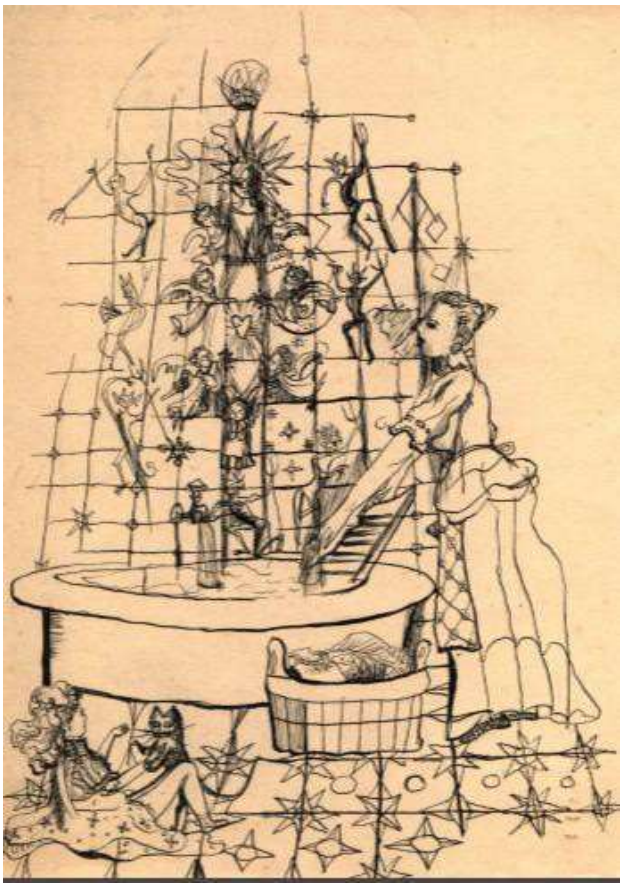
Figura 9 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

Para Vieira da Silva, o contato com o azulejo na infância e juventude lisboeta foi diário. Além de ter acesso à vasta tradição azulejar de seu país na capital, ela visitou com frequência o Palácio Nacional da Vila de Sintra, onde podia ter acesso, a um só tempo, a parte considerável da história do azulejo em Portugal. Alguns de seus críticos vão associar a quadrícula, recorrente em sua pintura no pós-guerra, ao azulejo português, o que sugere a relevância da observação desse elemento na formação do olhar da artista. Para Cecília, a proximidade com o azulejo ocorreu por outras vias. Ela pode ter rondado a memória afetiva da casa da infância da neta de açorianos e certamente é lembrança da arquitetura portuguesa, que havia conhecido de perto em 1934, quando viajou para Portugal com Correia Dias, que seguramente foi importante para o interesse e a aproximação de Cecília com a cerâmica e com os azulejos. Correia Dias dedicou-se à cerâmica marajoara, na confecção de vasos, pratos, urnas funerárias, além de azulejos inspirados no padrão geométrico daquela tradição indígena. Em 1930, concebeu azulejos de padrão para Companhia Nacional do Azulejo e projetou uma interferência arquitetônica em propriedade de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro. (PEREIRA, 2015) Em seu trabalho, situado no jardim da residência, há uma fonte com um muiraquitã, evocando no trabalho narrativas mitológicas sobre o Brasil e as amazonas. Dessa forma, estava no horizonte de interesse de Cecília tanto a tradição azulejar portuguesa quanto a brasileira, não só por seus aspectos estéticos, mas também simbólicos e culturais.

Figura 10 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947
Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm Col. FASVS, Lisboa.

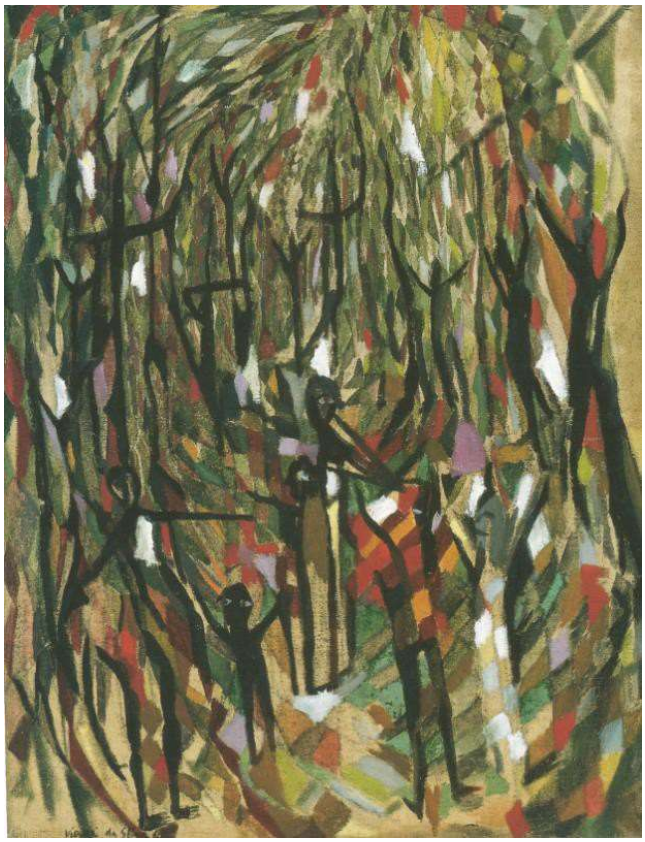


Fonte: FASVS

Ao ilustrar o jardim da infância de Cecília, Vieira desenhou azulejos como se eles já habitassem o imaginário da infância de Cecília, da mesma forma que as sedas estampadas, os bibelôs, as flores e os móveis, integrando o relicário fabulador da criança. É curioso, entretanto, que as experiências da personagem que extrapolam o portão de casa não tenham aparecido nas ilustrações, que se concentram mais no ambiente doméstico da menina, no limite dos portões de sua casa. Não sabemos se de fato isso teria sido uma escolha ou se o desconhecido impeditivo da publicação teria parado o trabalho.

Naquele mesmo ano em que em estaria ilustrando o livro autobiográfico de Cecília, 1946, Vieira de Silva pintou *La Macumba*. Na tela, a figura um pouco abaixo da linha do horizonte do espectador, com uma mancha branca acima de sua cabeça, é uma das poucas imagens em que se distinguem mais detalhes no torvelinho que estrutura toda a tela. Em sua cabeça, um olho vermelho de perfil é vigiado pelo olho da figura menor ao seu lado. Mais abaixo, dois outros olhos podem ser vistos na pequena figura que parece indicar a um casal do canto inferior esquerdo o caminho para o centro. Entre esse corpo pequeno, como de uma criança, e o casal, há uma figura maior, que parece indicar o caminho por onde seguir. O seu braço direito, que envolve o casal, termina com um contorno triangular, como uma ponta de lança. À direita, em torno de manchas em vermelho e laranja, uma mancha branca concentra ao redor de si traços pretos, como braços convergindo para uma mesma direção.

Figura 11 - La Macumba - Vieira da Silva - 1946
Óleo sobre tela, 81 cm x 65 cm. Col. FASVS, Lisboa.



Fonte: FASVS

O olhar que parte desses elementos mais figurativos, concentrados na metade inferior da tela, até os seus limites superiores já não sabe mais se está diante de figuras humanas, espectros empunhando armas ou instrumentos de culto ou a fusão de homens, árvores, armas ou instrumentos, no limite da transfiguração em estruturas abertas e ascensionadas. Ao redor das linhas em preto, o trânsito das cores em manchas quadriculares e em losango – sobretudo as variações do verde e do vermelho, além do branco e lilás – marca o ritmo do quadro. O jogo entre a trama armada com as manchas de cor, mais planar, e os sentidos diagonais – que são sugeridos pelo conjunto de elementos plásticos – lançam o espectador num jogo de fundo e superfície, segunda e terceira dimensões, que marca o movimento da tela, como o ritmo da música que embala o transe religioso.

Não consta que a tela tenha sido exposta no Brasil. Provavelmente, sua primeira exposição ocorreu em nova Iorque, em 1946, ou em Paris, em 1947, juntamente com outras obras realizadas no período brasileiro. No ano seguinte à fatura do quadro, Vieira da Silva deixou o Brasil e embarcou de volta a Paris, junto com as chuvas do fim do verão nos trópicos. Depois de seu retorno, não visitou mais a temática religiosa afro-brasileira, o que torna a tela uma incursão solitária e, por isso mesmo, curiosa pelo assunto pelos caminhos que conduziram a artista europeia aos terreiros no Brasil.

No que diz respeito aos estudos que tornaram viáveis a confecção de *La macumba*, a redução das imagens figurativas aos seus elementos mínimos estruturantes, como os seres da tela de 1946, estava presente, desde a década de 1930, nos desenhos e óleos trabalhos em que a pesquisa recaia sobre a figura humana e sua relação com as estruturas verticais, circulares e espirais com as quais interage. A linha foi paulatinamente perdendo o compromisso com o volume, explorando sua potência no espaço pictórico em um traço tido como hesitante escapando ao virtuosismo e interessado no que emerge em suas descontinuidades e desvios.

Antes de morar no Brasil, o nanquim era usado por Vieira mais em seus estudos para telas. Foram poucas as vezes em que não recorreu a ele para esse fim. No país, foram mais frequentes em desenhos, o que pode ser entendido no âmbito das adaptações técnicas encontradas por Vieira no país para dar continuidade ao seu trabalho e das limitações financeiras e logísticas para a obtenção de materiais. As imagens do *Souvenir* também podem estar inseridas nessa leitura, mas é preciso ponderar que seriam impressas, o que interfere nas resoluções técnicas. Sobretudo, é preciso ponderar a possibilidade expressiva do nanquim nas correspondências temáticas e formais que propõe com o texto.

Como mencionado, não foram encontrados registros ou documentação que comprovasse uma possível visita de Vieira da Silva a terreiros no Brasil. O assunto, que rondou a cabeça da artista na tela de 1946, pode não ter sido visto de perto como se imagina ou deseja, mas certamente circulou nas imagens e nos textos de Cecília bem como em trabalhos de outros artistas, como Jorge Amado, que Vieira da Silva conheceu pessoalmente, ou o pintor Wilson Tibério, por exemplo. Também em 1946, ela pintou *Bahia Imaginada*, tela sobre um estado que não conheceu, mas imaginou ao redor do que via, lia e lhe contavam os amigos e os amigos dos amigos. Nesse sentido, aquele, de igual fora, estava sendo um ano importante para o encontro de Caribé, Verger e Eros Martins com a Bahia. Foi também o ano em que Jorge Amado, deputado federal (PCB), propôs o que seria a

emenda 3.218 à Constituição Brasileira promulgada em 1946, que defende a liberdade de culto religioso. Dessa forma, mesmo que a artista não tenha visto o ritual ou visitado um terreiro, o assunto rondou sua cabeça, em torno também de trabalhos comprometidos com o assunto, como *Batuque Samba e Macumba*, de Cecília, impregnando seu olhar e imaginário. Algumas palavras da conferência de Cecília inclusive parecem fazer eco na tela de Vieira:

> 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 e lâminas de espadas, caindo desacordadas, e reerguendo-se como fantasmas, numa expressão sobrenatural, com uma outra voz e outros olhos. (MEIRELES, 2003, p.95)

O ritual descrito por Cecília parece se constituir como uma legenda para *La Macumba*, de Vieira. A linha e a cor de Vieira lançam o espectador para o transe no ritmo ascendente do quadro, que explora musicalidade e movimento, assim como conta a descrição. As linhas em preto ressoam tanto os gestos ritualísticos com lâminas, espadas e outros instrumentos, quanto o cenário noturno erigido pelos tons escuros de verde e do preto, como a floresta noturna, onde ocorre o ritual de Cecília. Clarões de explosões de pólvora encontram correspondências nas quadrículas vermelhas e laranjas em torno das figuras centrais, cujos olhos, grandes e vermelhos, parecem mesmo "outros", em um ambiente que evoca, como no texto, o caráter sobrenatural do rito.

Depois de tanto observar a tela, porém, o retorno às ilustrações sugere que, mesmo de dentro dos portões, Vieira já avistava a floresta noturna, misteriosa e sobrenatural de Cecília. Enquanto os nanquins de Vieira privilegiam os espaços internos, no guache, o preto camufla, sob sombras, seres recolhidos, à espreita, nas árvores, no jardineiro, definindo personagens que parecem transitar do guache para *La Macumba*: imagens que comungam a noção do espaço do sagrado e do mistério.

Considerando o caminho da obra de Vieira até a projeção e o reconhecimento que alcançariam no pós-guerra, *La Macumba* não assinalaria um marco específico, mas sim a progressão de pesquisas, que fatalmente ofereceria seus frutos. O que dispõe ao diálogo com a temática religiosa afro-brasileira é, portanto, um percurso em pleno desenvolvimento. O inusitado encontro desse percurso com o assunto, imerso na vivência do exílio da artista, torna *La Macumba* um capítulo à parte na Arte afro-brasileira e na trajetória de Vieira da Silva.

É importante pontuar aqui que o uso da expressão "Arte afro-brasileira" não ignora a problematização a respeito dessa legenda e do debate em torno dela, do qual participam pesquisas como a de Hélio Menezes (2018) e Roberto Conduru, por exemplo. Na introdução de seu livro *Arte Afro-Brasileira*, Conduru expõe o debate. O termo aqui foi usado em consonância com o que menciona ao fim de sua introdução:

> Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no país. Como ponto de partida, pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: "Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais, e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil." Assim é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estética e artisticamente. (CONDURU, 2007. p.10-11)

No Brasil, Vieira viajou pouco, permanecendo grande parte do tempo no Rio de Janeiro, entre o ateliê e os jardins do Hotel Internacional. Em desenhos e outros trabalhos realizados no país, percebe-se a presença do ambiente interno com imagens do ateliê, do casal (Vieira e Arpad) e dos amigos, embora os arredores e a cidade também tenham aparecido nas paisagens, ruas e pessoas, como parte de sua ambientação. Entre os amigos do casal de pintores, estavam muitos estrangeiros e brasileiros radicados no Rio. Cecília Meireles seria, se não a única, uma das poucas amizades nascidas na cidade. Com isso, além de mediadora importante na inserção e circulação da obra de Vieira e a de Arpad Szenes no Brasil, Cecília acabou por contribuir para que Vieira percorresse trajetos que a conduzissem do jardim às florestas noturnas.

duas meninas e um portão

No mesmo ano em que pintou *La Macumba*, Vieira da Silva estaria realizando também as ilustrações para *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles, carregando, de um trabalho ao outro, ressonâncias do convívio com Cecília e sua obra, desde sua poesia até os desenhos e trabalhos no âmbito da "cultura popular". Ao redor desses dois trabalhos analisados, desdobra-se a relação de Cecília com o folclore e a tradição afro-brasileira, que se manifestou em sua atuação como educadora, cronista, conferencista, folclorista, poeta, romancista e desenhista, dando a ver como, na relação de Vieira da Silva com Cecília Meireles, o contato com esse imaginário foi fomentado e ressoa em seus trabalhos.

Figura 12 - Desenho da série Batuque,Samba e Macumba – Cecília Meireles, 1926-1933



Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

referências bibliográficas

ABREU, Joana Cavalcanti de. Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore. In: *CECÍLIA MEIRELES:* a poética da educação. Organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001.p.211-232.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

HALKIAS, M. *Les yeuxs de la mémoire: the paintings of Maria Helena Vieira da Silva*. Tese (doutorado) - University of St Andrews, Centro de Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, St. Andrews, 2009.

GOMES, Jennifer Pereira. *Olhinhos de nuvens: infância e solidão na prosa de Cecília Meireles*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba:* estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

MEIRELES, Cecília. *A lição do poema*: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. (organização e notas Celestino Sachet)

MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edição especial. Lisboa, 1935.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto:* a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2018.

MURICY, Andrade. Meia hora com Cecília Meireles e Correia Dias. *Festa*. N.7, 2ª fase, Rio de Janeiro, mar. 1935.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva:* Encontros Prodigiosos. 2017. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2017.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm. Acesso em: 22 jan. 2022.

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore.* Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2013. Orientador: Martha Campos Abreu.

VIEIRA DA SILVA; SZENES, Árpad. *Anos 30-40*. Carvalho, Armando da Silva (org). Lisboa Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1984.

Amarelinha de traduzir: o céu e o inferno da tradução de poemas infantis de Cecília Meireles para a língua italiana
Hopscoth of Translate:The Heaven and the Hell of Translating Cecília Meireles's Children's Poems into Italian
Autoria: Amanda Angelozzi
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-9561-9636
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4283330441527187.
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194503
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194503
Recebido em: 29/01/2022. Aprovado em: 01/05/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
ANGELOZZI, Amanda. Amarelinha de traduzir: O céu e o inferno da tradução de poemas infantis de Cecília Meireles para a língua italiana. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 262-279, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194503. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194503.

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.

amarelinha de traduzir: o céu e o inferno da tradução de poemas infantis de cecília meireles para a língua italiana

Hopscoth of Translate: The Heaven and the Hell of Translating Cecília Meireles's Children's Poems into Italian

Amanda Angelozzi[1]
Universidade de São Paulo - USP
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194503

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É bacharela e licenciada em Letras pela mesma instituição com dupla habilitação em Português e Italiano e licenciada em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. E-mail: angelozzi02@gmail.com. ORCid: https://orcid.org/0000-0002-9561-9636. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4283330441527187.

Resumo

Este artigo apresenta traduções comentadas da língua portuguesa para a língua italiana dos poemas infantis "Colar de Carolina" e "Jogo de Bola", pertencentes à obra *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles (1964). A literatura infantil ainda é pouco estudada e, por muitos, vista como um gênero menor, o que evidencia e justifica a importância de pautar essa temática. Assim como, ampliar a difusão da obra ceciliana tanto dentro quanto fora do Brasil. A tradução foi pensada a partir das considerações de teóricos como Aubert (1993), Calvino (2015), Jakobson (2001) e Paz (2009). O artigo propõe uma relação entre o esforço da tradução e um jogo de amarelinha e apresenta reflexões sobre a literatura infantil e seu papel na formação da criança. Além disso, traz análises dos poemas escolhidos e comentários acerca de suas traduções, apontando as estratégias utilizadas para que as traduções fossem viabilizadas, os recursos mantidos e as dificuldades ao longo do processo. Nas traduções, as imagens e mensagens presentes nos poemas cecilianos foram prestigiadas, bem como a permanência de recursos linguístico-estilísticos utilizados pela autora, tais como a musicalidade, as aliterações, os trocadilhos e as rimas.

Palavras-chave

Cecília Meireles. Poemas infantis. Musicalidade. Tradução. Língua Italiana.

Abstract

This article presents translations from Portuguese to Italian of children's poems "Colar de Carolina" e "Jogo de Bola" from Cecília Meireles's *Ou isto ou aquilo* (1964). Children's literature is still little studied and, for many, seen as a minor genre, which highlights and justifies the importance of focusing on this theme. It is also important to expand the diffusion of Cecilias's literature inside and outside Brazil. The translation was based on the considerations of theorists such as Aubert (1993), Calvino (2015), Jakobson (2001) e Paz (2009). The article proposes a relation between the translation effort and a game of hopscotch and presents reflections on children's literature and its role in the formation of children. Furthermore, it brings analyses of the chosen poems and comments about their translations, pointing out the strategies used to make the translations viable, the resources maintained, and the difficulties throughout the process. In the translations, the images and messages present in the Cecilias's poems were given prestige, as well as the permanence of linguistic-stylistic resources used by the author, as musicality, alliteration, puns and rhymes.

Keywords

Cecília Meireles. Children's poems. Musicality. Translation. Italian language.

Compreendi que a poesia era uma espécie de palavra com música.
Carlos Drummond de Andrade

1. início: desenhando o jogo

O que é escrever para uma criança? Por muito tempo, essa foi uma pergunta sem resposta, fazendo com que a literatura brasileira voltada ao público infantil seguisse um caminho sinuoso ao longo de seu desenvolvimento e consolidação.

Segundo Luís Camargo (2002, p. 151), desde o século XVIII, já havia autores que escreviam poemas para crianças, porém a circulação desses textos ocorria apenas em âmbito familiar, o que se seguiu no século seguinte, com poetas como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, que eventualmente escreveram algumas produções para o público infantil. Foi apenas com o avanço dos estudos sobre a educação, já no final do século XIX, que, de fato, a literatura infantil ganhou força, com o surgimento de autores que se dedicaram à escrita para crianças.

É desafiadora a produção destinada a esse público, talvez, devido à concepção de mundo adulto, que, muitas vezes, é desatrelada do mundo da criança: é como se o adulto estivesse do lado da gangorra que pende ao prático e objetivo, já a criança, do lado fantasioso e lúdico, parecendo impossíveis de inversão e/ou conciliação. Assim, soa como se, uma vez adultos, fôssemos trasladados a outra existência desassociada da infância, não havendo possibilidade de conexão com aquele outro momento da vida.

Além disso, ainda persiste em parte da sociedade o senso comum de subestimar a inteligência da criança, o que leva à simplificação da abordagem de assuntos, imagens e temas para os pequenos, e até mesmo à desvalorização de sua capacidade de interpretação, de estabelecer relações, de lidar com situações inusitadas e de apreender as complexidades do mundo. Considerar a criança como um indivíduo na sociedade, assim como o são os adultos, é fundamental para proporcionar um crescimento saudável e inclusivo, sem menosprezo de seu potencial, inteligência e observação.

Assim, a literatura infantil encontra o obstáculo de não diminuir a capacidade da criança, buscando meios de se conectar com o seu universo sem ser reducionista. É papel do escritor encontrar o equilíbrio de ser, ao mesmo tempo que instigante, também acessível, permitindo que a criança desenvolva ideias e veja seu mundo refletido de maneira não estereotipada nas páginas, que devem ser atrativas aos seus olhos vivos e imaginativos.

Para alcançar o gosto do público infantil, o escritor deve ser sensível e conhecer o mundo lúdico da criança. Talvez por isso que, mais de 50 anos após seu lançamento, *Ou isto ou aquilo*, publicado em 1964 por Cecília Meireles, é considerado ainda um dos livros infantis mais importantes do gênero e queridos pelo público, sendo um marco para a literatura infantil brasileira, "[…] inaugurando um modo de criação que privilegia o olhar e os sentimentos da criança, ao deixar para trás o feitio didático e doutrinário […]" (MELLO, 2001, p. 190).

Cecília Meireles transitou, ao longo de sua vida, por uma série de produções, tanto em prosa quanto em poesia, além da carreira no jornalismo. Como professora, participou ativamente da reforma do ensino na década de 1930, bem como da inauguração da primeira biblioteca infantil especializada, localizada no

Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2002, p. 163). Ademais, a autora era engajada na reflexão sobre a educação e o que se deveria oferecer às crianças:

> No livro Problemas da literatura infantil, publicado pela primeira vez em 1951, a autora aborda o tema de maneira pertinente e ainda atual, salientando a necessidade de se oferecer à criança obras que não falsifiquem ou iludam o modo peculiar com que ela enxerga o mundo, que se dá a partir da intuição, da fantasia e do encantamento. (OLIVEIRA, 2002, p. 163)

Identificamos na produção infantil ceciliana essa valorização da cultura lúdica e imaginativa da criança, cuja capacidade de adaptação e mudança dos cenários por meio da imaginação parece ser perdida na vida adulta para a praticidade e imediatismo do mundo.

A comunicação de Cecília Meireles com a criança parte da preocupação de incorporar referências da infância e estimular a criatividade, a percepção e a interpretação do mundo. Observam-se em *Ou isto ou aquilo*, por exemplo, temas como as brincadeiras de bola e as danças. Além disso, recursos próprios da poesia folclórica são empregados: "especialmente os voltados à exploração da sonoridade, dentre esses: o uso das aliterações […]; os trocadilhos de palavras semelhantes que levam ao riso; a regularidade rítmica […]; a exploração das rimas" (CAMARGO, 2002, p. 151).

O prazer da sonoridade surge cedo para a criança devido ao seu contato com a poesia folclórica, que vai desde as canções de ninar e cantigas de roda até parlendas, trava-línguas e adivinhas, elementos populares presentes na cultura de um povo, que revelam o *ethos* em que a criança vive. É importante que a educação e a literatura incorporem e apropriem-se dessas referências, pois pouco a pouco elas formam a cultura da criança.

Portanto, o tradutor, ao entrar em contato com um texto, mergulha muito mais do que em palavras, mas em uma série de caminhos e escolhas possíveis, já que um texto possui história, estilo, público-leitor e uma série de tantas outras particularidades. A interação com o texto e aquilo que o circunda é fundamental no processo tradutório, assim como as tomadas de decisões dos recursos a serem mantidos, deixados e quais compensações podem ser feitas, ainda que esses processos não sejam fáceis. Conforme Octavio Paz (2009):

> Do mesmo modo que a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura. E as máquinas que traduzem? Quando estes equipamentos conseguirem realmente traduzir, realizarão uma operação literária; não farão nada distinto do que fazem agora os tradutores: literatura. A tradução é uma tarefa em que, descontados os indispensáveis conhecimentos linguísticos, o decisivo é a iniciativa do tradutor, seja este uma máquina "programada" por um homem ou um homem rodeado de dicionários. (PAZ, 2009, p. 21)

Esse deve ser o ponto de partida de toda a tradução: o tratamento do texto como peça literária, como um universo construído e coeso, e não como mera transposição de palavras de uma língua para a outra.

Propondo uma analogia, a tradução parece se tornar um jogo, como o das crianças, sendo necessária a estratégia de escolher quais efeitos do texto serão mantidos do original para a tradução e reconhecer que, para ganhar o jogo, alguns aspectos, às vezes, poderão se perder. Mesmo sabendo que o final pode ser, mas também pode não ser, uma vitória de goleada, o tradutor não só joga, mas também se joga nesse ofício.

Esse jogo que a tradução, em alguma medida, transforma-se para aquele que traduz, fez com que eu me lembrasse da minha infância – e aqui abro um breve parêntese – quando brincava de amarelinha e, ao riscar o caminho que me propunha a trilhar no chão, jogando as pedrinhas que apenas dificultavam o meu trajeto, eu tinha que sair do ponto do inferno e chegar até o céu. Com pouca coordenação, muitas vezes eu errava e pisava na linha, tendo de recomeçar o meu trajeto, mas em um dado momento, após diversas tentativas e a despeito das pedras, eu chegava ao final. Parece-me semelhante o processo de traduzir um texto, pois ainda que com seus percalços, tentativas e recomeços, o trabalho não deixa de ser prazeroso e, quando se chega ao final, a recompensa é gratificante.

Curiosamente, a tradução é próxima da criança em ainda outro aspecto. De acordo com Paz, "aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido" (PAZ, 2009, p. 9).

A tradução apresentada neste artigo propõe uma reflexão sobre o céu e o inferno, isto é, as delícias e as tribulações envolvidas no processo de traduzir um texto que, segundo Paz (2009, p. 15), também é uma operação literária. Além disso, apresentam-se os desafios de traduzir para a criança, pois tanto a escrita quanto a tradução para tal público trazem uma série de pormenores e especificidades.

Alguns dos poemas infantis de Cecília Meireles já foram traduzidos para a língua inglesa por Telma Franco Diniz e Sarah Rebecca Kersley. O processo resultou na dissertação de mestrado de Diniz, defendida em 2012, intitulada "Either this ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês". Esse trabalho instigou a curiosidade de saber como é a tradução da literatura da autora em outra língua: a italiana.

Algumas obras de Cecília Meireles já foram traduzidas para a língua italiana. Mercedes La Valle traduziu os poemas "Arco", "Abitante di Roma", "Fontana di Trevi", "Cave canem" e "Quelche mi disse il morto di Pompei", que foram publicados em *Il giornale dei poeti* no ano de 1960, em Roma.[2] Anton Angelo Chiocchio, na seleção de poemas *Cinque notturni brasiliani,* de 1964, traduziu poemas de cinco autores, dentre eles, Cecília Meireles. Edoardo Bizzarri, tradutor também de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos,[3] traduziu *Poemas italianos*, escrito pela autora entre os anos de 1953 e 1956 em decorrência de uma viagem à

[2] Conforme informação da seção de cronologia bibliográfica da autora, no site organizado pela UNESP Assis e disponível no seguinte link: http://www2.assis.unesp.br/arquivocecilia/index3.html.
[3] Para conhecer mais sobre a obra do tradutor, recomenda-se a leitura do seguinte artigo "Edoardo Bizzari, o tradutor italiano de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Cecília Meireles", publicado na *Revista Língua e Letra* em 2000 e disponível no seguinte link: https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105415.

Itália, em uma edição bilíngue publicada no ano de 1968 pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Mirella Abriani traduziu *Mar absoluto e outros poemas*, que foi publicado com o título de *Mare assoluto e altre poesie di Cecilia Meireles* em 1997 pela editora Lineacultura.

Infelizmente, a produção infantil da poeta ainda é pouco difundida fora do Brasil, sendo o foco das traduções, como se vê, o restante de sua obra. Logo, possibilitar que a autora seja lida em sua pluralidade de produções é essencial, bem como, reconhecer o valor de sua literatura infantil.

A concepção deste artigo teve início com a leitura na íntegra da obra *Ou isto ou aquilo*. O critério de escolha dos poemas, bem como o que foi privilegiado na tradução, foi a musicalidade, optando-se por aqueles que traziam as maiores possibilidades de permanência de recursos como rimas, métricas e paralelismo das escolhas lexicais e estilísticas para a tradução da língua portuguesa à italiana. Foram traduzidos, inicialmente, cinco poemas: "Colar de Carolina", "Jogo de bola", "Leilão de jardim", "A bailarina" e "A lua é do Raul".

Para esta publicação, optou-se por apresentar dois poemas, "Colar de Carolina" e "Jogo de bola". As duas traduções foram as que mantiveram de maneira mais próxima a sonoridade presente nos poemas em língua portuguesa, encontrando-se soluções interessantes para que fossem mantidos os recursos empregados no texto original. Enquanto os demais estão em processo de tradução, ainda em busca de soluções adequadas e que mantenham os efeitos de musicalidade propostos.

2. brincando: pular, pisar na linha, recomeçar

2.1 traduzindo "colar de carolina"

Este primeiro poema explora o universo e a imaginação de uma menina cujo nome é Carolina. Ela, que provavelmente é branca – pois, conforme o poema, tem um "colo de cal" –, torna-se corada por conta de um colar que usa no pescoço, o seu "colar de coral". Nada é muito detalhado no poema pelo eu-lírico também indefinido, que apenas observa e descreve, trazendo algumas poucas referências sobre quem e como é a menina, o que ela está fazendo e onde a cena acontece. O poema é composto por imagens simples, trabalhando com esse mistério que instiga a criança a participar da brincadeira de Carolina, imaginando como se dá a ação ali descrita.

Essa construção demanda ao leitor um papel ativo para que sejam preenchidas essas lacunas do texto, brincando e usando a imaginação, assim como a personagem. Os textos literários, de maneira geral, e não apenas os infantis, pressupõem a participação do leitor na construção dos sentidos, caracterizando o que, de fato, é ler: uma operação ativa e não passiva. De acordo com Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar (1988):

> A leitura pressupõe a participação ativa do leitor na constituição dos sentidos linguísticos. Embora as palavras sejam explicadas no dicionário, nunca exprimem um único significado quando integram uma frase de um texto determinado. A tarefa de leitura

> consiste em escolher o significado mais apropriado para as palavras num conjunto limitado. (BORDINI & AGUIAR, 1988, p. 16)

Ligia Averbuck (1985, p. 73-75) comenta que a criança é muito sensível aos sons nos primeiros anos, o que auxilia, inclusive, o seu processo de aquisição de linguagem. Por isso, quando entra em contato com um poema, ela percebe primeiro as formas e os sons, criando um laço afetivo com a poesia. As formas simples e orais, associadas às cantigas que são conhecidas da criança, também são essenciais quando se compõem poemas para os pequenos, bem como as associações com os jogos.

Cecília Meireles, que também foi professora, atenta a esses aspectos na construção dos seus poemas e fundamenta "Colar de Carolina" sobre a repetição do fonema /k/, em uma aliteração que traz música ao texto, fazendo a criança esperar a próxima vez que ouvirá um som parecido, remetendo a uma espécie de cantiga ou trava-língua. Além do /k/, os sons do "l" e do "r" juntam-se à brincadeira, alinhados ao *enjambement*, e fazem um ziguezague pelos versos do texto, movimentando a leitura assim como Carolina, que ao correr por entre as colunas, movimenta a brincadeira descrita. Segundo Averbuck (1985):

> […] é possível que a criança se deixe levar mais pelo ritmo e pelo jogo das palavras do que por seu significado. No entanto, é este o jogo, proporcionado por elementos aparentemente díspares, associados pelas sonoridades, que faz o encanto do texto poético e o prazer da criança. (AVERBUCK, 1985, p. 75)

A regularidade do metro proporciona a melodia do poema, composto por sete e três sílabas poéticas. O esquema de rimas e a repetição de palavras são dispostas em várias ordens, de maneira a formar sentidos diversos. Além disso, outro aspecto é Carolina ser, conforme o apontamento de Diniz (2013, p. 5), a "pedra fundamental" do poema, pois os fonemas recorrentes no texto partem de seu nome, gerando palavras como "coral", "colar" e "colina".

O poema explora a esfera do imaginário e, muito característico da criança, do impossível. A paisagem do poema é pouco definida, mas, pelos aspectos apresentados, pode-se inferir que se trata de um ambiente aberto, por conta do sol que tudo colore, e natural, pela presença da colina. O *nonsense* encontra-se nas colunas, de aspecto grego, por entre as quais a menina corre. Provavelmente, a criança imagina que as árvores desse bosque ou floresta sejam essas colunas, apontando que o poema acompanha o universo lúdico da criança. Leitura que complementa a interpretação de Diniz (2013), em que as colunas são o templo que Carolina imagina para si ao brincar.

Saber que todo o poema parte do nome "Carolina" também auxilia no entendimento do texto, nos fazendo perdoar as lacunas e até os ilogismos, já que a brincadeira ali mostrada parte da imaginação da menina, e o foco do texto, dos efeitos sonoros. Assim, muito mais do que a forma, o conteúdo também parte de Carolina, que imagina a ação e as imagens que o poema descreve: a colina, o colar, as colunas, tudo parte da menina.

É muito importante que o tradutor identifique e respeite ao máximo os recursos empregados no poema, que apenas podem ser observados após uma cuidadosa leitura. A preocupação principal no ato de traduzir esse poema foi manter o nome "Carolina", as rimas e a repetição dos sons – proporcionando, por meio das aliterações e melodia, a musicalidade. Felizmente, pela língua italiana ter uma série de similaridades com a portuguesa, a tradução foi considerada satisfatória de acordo com os parâmetros estabelecidos.

	Colar de Carolina	**La collana di Carolina**
1	Com seu colar de coral,	Con la sua collana di corallo,
2	Carolina	Carolina
3	corre por entre as colunas	corre tra le colonne
4	da colina.	della collina.
5	O colar de Carolina	La collana di Carolina
6	colore o colo de cal,	colora il collo di calcina,
7	torna corada a menina.	rende colorata la bambina.
8	E o sol, vendo aquela cor	E il sole, vedendo quel colore
9	do colar de Carolina,	della collana di Carolina,
10	põe coroas de coral	pone corone di corallo
11	nas colunas da colina.	sulle colonne della collina.

A intenção da tradução era manter os recursos usados por Cecília Meireles em português no italiano, por isso o nome "Carolina" não foi alterado. Vale ressaltar que, na língua italiana, é um nome possível, diferente do inglês, por exemplo, cuja forma mais comum seria Caroline ou ainda Karoline.

Porém, optou-se por acrescentar o artigo no título, modificando o título em português, que subtrai o "o" de "colar". Diferentemente da língua portuguesa, no italiano utilizam-se os artigos definidos com mais frequência, assim, para uma maior adequação, escolhemos acrescentar o "la" em "collana".

Conseguimos manter todos os casos de fonemas /k/ do original para a tradução, sendo 23 ao todo, devido às coincidências da língua portuguesa e da italiana. Foram também mantidas as ocorrências de "l" e "r" pela similaridade entre "colar" e "collana", "coral" e "corallo", "coluna" e "colonne", "colina" e "collina", bem como outras semelhanças, como dos verbos "correr", "ver" e "por" – "correre", "vedere" e "porre", respectivamente.

Para permanecerem determinados recursos poéticos do original, a métrica do poema não pôde ser mantida, perdendo-se a regularidade na contagem de sílabas poéticas. A necessidade de acrescentar artigos, que no português não foram usados, foi um dos principais motivos para o aumento do número de sílabas. Foi o caso, por exemplo, do primeiro verso, em "la sua collana", em oposição a "seu colar".

No que tange às rimas, quase todo o esquema foi mantido: no original, ABCB BAB DBA B, e na tradução, ABCB BBB DBA B. A tradução mais comum para "cal", em língua italiana, é "calce", que, nessa forma, não forneceria rima, optando-se por "calcina" no sexto verso. Felizmente, embora não conseguindo a

rima original, que seria com “corallo”, a palavra rima com outras do esquema de rimas, como “Carolina” e “bambina”. Assim, mesmo não se mantendo a regularidade proposta por Cecília, houve compensação e o poema não perdeu a musicalidade.

Por fim, uma surpresa nesta tradução foram as intensificações de efeitos que o original já possuía, por conta dos ecos líquidos em, por exemplo, “le”, “della”, “la”, “colorata” e “nelle”, que não existiam no poema original. Isso, além de reforçar a musicalidade do texto, deixou o poema com um aspecto mais próximo da gramática italiana, trazendo sons tão típicos e característicos da língua.

2.2 traduzindo "jogo de bola"

O segundo poema deste artigo, diferentemente do primeiro, não flerta com a imaginação diretamente, mas ainda assim aproxima a criança, trazendo algo do seu cotidiano: a importância da brincadeira. Assim sendo, o poema é mais descritivo do que fantasioso, narrando com quais brinquedos e como brincam com eles as personagens Raul e Arabela, que podem ser familiares, vizinhos, amigos ou até mesmo animais, já que não há descrição de como são as personagens. Novamente, o poema traz um eu-lírico observador que apenas faz um pequeno recorte de uma situação, chamando o leitor para brincar, de tal modo que a criança que lê pode ser o terceiro jogador.

Sendo as possibilidades de leitura do poema tão diversas, a criança que lê é trazida para mais perto do texto, em uma interação ativa. Quando a leitura não é restrita, e sim aberta para a livre interpretação, potencializa-se o desenvolvimento intelectual e emocional da criança, bem como o seu gosto pela leitura:

> […] à poesia cabe um importante papel no crescimento da personalidade da criança, na medida em que, através do desenvolvimento da sua sensibilidade estética, de sua imaginação e criatividade, ela estabelece uma ponte entre a criança e o mundo, em outra forma de comunicação, ela exerce ainda outros papéis formadores no seu psiquismo. (AVERBUCK, 1985, p. 68)

“Jogo de Bola” aproxima a criança da leitura, ao mesmo tempo que, por trazer referências conhecidas do seu universo, aproxima também o sujeito e o mundo. O poema traz uma série de recursos poéticos que em muito se assemelham aos usados por Cecília Meireles em “Colar de Carolina”, sobretudo no que tange ao desenvolvimento de aspectos relacionados à sonoridade.

O poema tem como base os sons de algumas letras: “b”, “l”, “m” e “r”. Seus sons dão a base do poema, que é todo desenvolvido a partir de seus dois primeiros versos, o restante se pautando, majoritariamente, na repetição das palavras “bela”, “bola” e “rola”. Essas palavras, inclusive, funcionam como paronomásias, pois, trocando-se uma letra de cada uma delas, já se forma outra palavra.

Aqui, o *enjambement* auxilia, assim como em “Colar de Carolina”, no movimento do poema, porém a impressão de ziguezague, que agora vem da bola e

não da personagem, é mostrada na materialidade do poema na repetição das palavras e dos fonemas, como é o caso dos versos:

> "A bola é mole,
> é mole e rola.
> A bola é bela,
> é bela e pula."

Esses versos trazem dentro de si o paralelismo de "mole", de "bela" e de "bola", bem como de "a", "e" e "é", como se, nesse momento, a bola ganhasse vida enquanto é descrita pelo eu-lírico.

Além disso, o poema todo se estrutura em duplas de palavras, assim como as personagens, que são duas, cada uma com a sua bola: "bela" e "bola", "bola" e "amarela", "rola" e "amarela", "pula" e "azul", "bola" e "mole", "mole" e "rola", e assim por diante. Desse jeito, o poema todo é formado por poucas palavras, porém, como em um jogo, dispostas de maneira diferente, produzem novas sentenças – inclusive, dispostas de maneira alternada também simulam o movimento da bola. Apenas ao final, talvez porque a brincadeira se intensifica, ou até porque o leitor entra no jogo, de duplas, as palavras começam a aparecer em trios.

Assim, o ritmo do poema vai se delineando por uma série de fatores, como o esquema de rimas e as alternâncias entre as palavras: AAB CC BB CB DA CE EB CB. É interessante observar que, com exceção do "i", as rimas todas trazem as vogais do alfabeto, quase como em um esforço de alfabetização implícito: ola/ola/ul ela/ela ul/ul ela/ul ole/ola ela/ula ula/ul ela/ul. Ademais, se lermos as rimas separadas do poema, muitas delas podem nos lembram onomatopeias, como o "ole" e o "ola", típicos de se ouvir em jogos de bola.

Se esta for a proposta da tradução, como é o caso, é interessante que o tradutor note e leve em consideração os jogos de palavras criados pelo autor ou autora na elaboração do poema, que em muito podem dialogar com o seu conteúdo, procurando manter as rimas, as aliterações e os trocadilhos criados. Novamente, a similaridade da língua portuguesa e da italiana auxiliou no processo da tradução, pois conseguiu manter diversos efeitos do poema original. A tradução segue abaixo:

	Jogo de Bola	**Il gioco di palla**
1	A bela bola	La bella palla
2	rola:	rotola:
3	a bela bola do Raul.	la bella palla di Raoul.
4	Bola amarela,	Palla gialla,
5	a da Arabela.	quella di Arabella.
6	A do Raul,	Quella di Raoul,
7	azul.	Blu.
8	Rola a amarela	Rotola quella gialla
9	e pula a azul.	e salta quella blu.

10	A bola é mole,	La palla è molle,
11	é mole e rola.	è molle e rotola.
12	A bola é bela,	La palla è bella,
13	é bela e pula.	è bella e salta.
14	É bela, rola e pula,	È bella, rotola e salta,
15	é mole, amarela, azul.	è molle, gialla, blu.
16	A de Raul é de Arabela,	Quella di Raoul è di Arabella,
17	e a de Arabela é de Raul.	e quella di Arabella è di Raoul.

Novamente, optou-se por acrescentar o artigo no título, para aproximar o poema da gramática do italiano. Além disso, sentiu-se a necessidade de fazer um decalque dos nomes de Arabela e Raul. Segundo Francis Henrik Aubert (1998), um decalque é:

> Uma palavra ou expressão emprestada da Língua Fonte mas que (i) foi submetida a certas adaptações gráficas e/ou morfológicas para conformar-se às convenções da Língua Fonte e (ii) não se encontra registrada nos principais dicionários recentes da Língua Fonte […]. (AUBERT, 1998, p. 106)

Acrescentamos um "l" em Arabela já que, além de soar mais próximo da língua italiana – como "Isabella", nome muito comum no país –, o nome em português possui dentro dele o adjetivo "bela", que em italiano é "bella".

O nome Raul é mais sensível, pois não é um nome comum na Itália, podendo ser grafado no país como "Raul" ou "Raoul". A opção pela segunda grafia ocorreu para que houvesse mais uma ocorrência da letra "o", fortalecendo os paralelismos e a musicalidade. Vale acentuar, porém, que no italiano, em ambas as grafias, a tônica do nome está na primeira sílaba e não na segunda, como na língua portuguesa.

Conseguimos manter quase todos os casos de fonemas do original na tradução por conta das felizes coincidências de palavras, como "bela" e "mole" em português e "bella" e "molle" em italiano. Entretanto, o poema trouxe uma série de dificuldades, necessitando de ajustes que em "Colar de Carolina" não ocorreram. Para guiar a reflexão, levamos em conta algumas considerações de Roman Jakobson (2001, p. 64), sobretudo sua afirmação de que não há equivalência completa em tradução interlingual, porém a tradução, ainda assim, em alguma medida, pode ser efetivada:

> Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. (JAKOBSON, 2001, p. 66)

A primeira questão a pontuar foi o acréscimo do fonema /p/ ao poema, devido à palavra "palla", que significa "bola". Não consideramos, todavia, um prejuízo, primeiramente porque a articulação do /b/ é a mesma do /p/ – ambas são oclusivas bilabiais –, mas também porque, com algumas mudanças de letras, a palavra "palla" já se transforma em "bella", por exemplo, paronomásia que ocorre no original, "bola" e "bela".

Perderam-se a maior parte das ocorrências do fonema /m/, já que "amarela" em italiano é "gialla". Contudo, também não se configurou uma perda na sonoridade do poema, uma vez que a palavra traz o eco líquido presente no som da letra "l", configurando uma compensação de fonemas e criando uma rima toante com "Arabella".

Mais adiante, uma dificuldade foi encontrada com o termo "azul", que na língua italiana possui duas traduções possíveis, "azzurro" e "blu". Embora a primeira, muito mais comum, tenha a maior similaridade com a palavra da língua portuguesa, no quesito musicalidade ela agrega pouco ao poema, por ser longa e de pronúncia dura, devido à aspereza dos sons das letras "z" e "r". Desse modo, optamos por "blu", de pronúncia mais breve e suave, respeitando o tom do texto original.

Na tradução, podemos não ter conseguido manter todas as ocorrências do "m", porém os casos de "r", em sua maioria, foram mantidos pela coincidência de "rotola", em italiano, com "rola", em português, por exemplo. No entanto, tivemos a exceção da palavra "gialla", "amarela" em língua portuguesa, que não possui o "r" na tradução para a língua italiana. O "b" dividiu espaço com o "p", comentado anteriormente. Por fim, o "l" foi reforçado na tradução, pois, como em italiano o pronome demonstrativo é "quello" e "quella", e o artigo definido feminino é "la", aumentaram as aparições do "l" no poema, intensificando-se esses ecos líquidos e a musicalidade presente no texto, uma bela surpresa.

A métrica e o esquema de rimas, novamente, não foram mantidos em totalidade, perdendo-se em alguns aspectos para ganhar em outros. Porém, a impressão das onomatopeias nas rimas, que foi comentada previamente na análise do poema, permaneceu. O esquema de rimas do poema traduzido ficou: ABC AD CC AC EB DF FC DC, ou, alla/ola/u alla/ella u/u alla/u olle/ola ella/lta lta/u ella/u.

3. Fim de jogo: o céu da tradução?

Italo Calvino (2015, p. 80) comenta que os problemas que se interpõem ao tradutor nunca diminuem. Alguns são resolvidos espontaneamente, outros precisam de resolução gradativa, fazendo com que o processo de traduzir seja uma arte. Em suas palavras, "uma espécie de milagre", pois "o tradutor literário é aquele que se põe inteiramente em jogo para traduzir o intraduzível". Não é apenas Calvino que compartilha dessa mesma ideia, pois também Jakobson (2001) considera a dificuldade que se impõe quando se trata da tradução de poemas:

> […] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente,

> transposição intersemiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2001, p. 71)

Paz (2009), por sua vez, não compactua com a concepção da impossibilidade da tradução de poemas, pois acredita na universalidade da poesia. O autor defende que, mesmo com palavras distintas, a emoção, o sentido e o contexto permanecem, não importa a língua. Assim, dada a experiência universal, a tradução é possível:

> A maior condenação sobre a possibilidade da tradução tem recaído sobre a poesia. […] Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações, e portanto, intraduzível. Confesso que essa ideia me repugna não só porque se opõe à imagem que faço da universalidade da poesia, mas porque se baseia em uma concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham minhas ideias e muitos poetas modernos afirmam que a poesia é intraduzível. Talvez eles sejam movidos por um amor exagerado à matéria verbal ou ficaram presos na armadilha da subjetividade. (PAZ, 2009, p. 15 e 17)

Impossível ou não, a tradução é necessária, tanto por que difunde diversas obras, que podem atingir mais leitores quando traduzidas, quanto também por que nos ensina a ler melhor um texto, como pontua Calvino (2015). A jornada pode até ser tortuosa, porém é imprescindível a presença do tradutor para fazer as escolhas, já que o processo de tradução transcende o literal de passar as palavras de uma língua para a outra. O ato de traduzir demanda a sensibilidade de uma leitura atenta a fim de que se estabeleçam interpretações e, a partir delas, que sejam definidas as prioridades da tradução e feitas as escolhas das melhores trajetórias para transmitir ao leitor a produção do texto original do autor.

É importante reconhecer que a tradução pode não ser perfeita, até por que, por vezes, nem o próprio escritor tem a total clareza daquilo que gostaria de transmitir com o seu texto. Além disso, é sempre importante considerar que uma vez que a obra sai das mãos do autor, ela pertence ao mundo. Assim sendo, dado o que o texto permite, uma obra literária sempre pode ressoar de maneira diversa a depender do leitor e da leitura, o que interfere na tradução, mas também a enriquece, sendo essa a beleza da literatura. Caberá ao tradutor fazer as escolhas, a tradução, portanto, mostrando-se como uma das várias maneiras possíveis de ler um texto, que é um universo de possibilidades.

Muitas vezes, ao traduzir, nós pisamos várias vezes na linha da amarelinha, precisamos recomeçar e, às vezes, reconhecer algumas impossibilidades de, pelo menos por hora, seguir com o jogo. Foi o caso dos poemas citados no início do artigo. Em comentário breve, as traduções foram arquivadas devido a problemas ainda sem solução: “Leilão de jardim” apresentou dificuldades nos últimos três versos, “A bailarina” teve a tradução atravancada pela falta de solução no 11º verso

e em "A lua é de Raul" se criou um impasse com a tradução da palavra "luar" para a língua italiana.

Tanto escrever quanto traduzir para crianças requer que voltemos ao nosso mais íntimo ludismo, em tantos momentos esquecido ou deixado de lado em decorrência das demandas da vida adulta. Retornar a ele é perceber as nuances da simplicidade e, ao mesmo tempo, a complexidade do que caracteriza o infantil. A poesia parece ser um possível meio de reencontro com esse outro tempo, conforme aponta Tizuko Morchida Kishimoto (2005) em alusão ao filósofo Gaston Bachelard:

> Bachelard, em *A poética do devaneio* (1988: 93-137), nos mostra que há sempre uma criança em todo adulto, que o devaneio sobre a infância é o retorno à infância pela memória e imaginação. A poesia é o estimulante que permite esse devaneio, essa abertura para o mundo, para o cósmico, que se manifesta no momento da solidão. Há em nós uma infância represada que emerge quando algumas imagens nos tocam. (KISHIMOTO, 2005, p. 20)

Ao lermos *Ou isto ou aquilo*, é notável que há uma extensa exploração da sonoridade na constituição de cada poema, que foi o norte deste artigo. Mas, para além disso, há a preocupação de dialogar com o universo infantil e sua visão de mundo, seu cotidiano, sua imaginação, seus desejos e seu riso, sem jamais subestimar a criança. É através das brincadeiras, dos jogos e da imaginação que a autora toca a "infância potencial" – em alusão ao termo de Bachelard (1988, p. 95) – que habita em cada leitor, seja ele mirim ou não. Isso oportuniza não apenas um diálogo com a criança, mas também com o adulto, que se deixa tocar não só pelos versos e rimas, como pelas suas lembranças e afetos, rompendo a barreira entre esses dois tempos da vida, que não precisam necessariamente ser opostos. Dando continuidade à referência, agora nas palavras de Bachelard (1988):

> *Uma infância potencial habita em nós*. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. E, pois, um problema de psicologia positiva o de perceber a causa da idealização muito real das recordações da infância, do interesse pessoal que temos por todas as lembranças da infância. *E é assim que há comunicação entre um poeta da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós*. Essa infância, aliás, permanece como uma simpatia de abertura para a vida, *permite-nos compreender e amar as crianças como se fossemos os seus iguais numa vida primeira.* (BACHELARD, 1988, p. 95 e 96, grifos nossos)

No fim, Cecília, e não nós, é a primeira tradutora do texto, tanto por traduzir a memória, trazendo-a vívida ao adulto que lê, quanto também ao ser tradutora da própria criança:

> O Eu lírico dos poemas cecilianos é, assim, uma *espécie de porta-voz da criança*, que se esforça por traduzir as suas aspirações e formas de relacionamento com a vida, incluindo a integração harmoniosa e próxima com a natureza na gratuidade do existir […]. (MELLO, 2001, p. 192, grifos nossos)

O tradutor arrisca, riscando o caminho no chão e, de pulo em pulo, escolha em escolha, isto ou aquilo, progride e desvia das pedrinhas, almejando chegar ao final, desenhado em cor azul, como se vê o céu. Chegar ao final nós sempre chegamos, ainda que cansados e sabendo que o percurso pode até não ter sido perfeito, por várias vezes termos pisado na linha e recomeçado. Mas é preciso que joguemos o jogo, pois, mesmo que cansativo ou frustrante, ele agrega e é muito prazeroso e recompensador para quem se permite as suas aventuras, os seus desafios e as suas brincadeiras.

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A educação do ser poético”. In: *Arte e educação*. Ano 3, n. 15, out. 1974, p. 16.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: UNICAMP, 1993.

AVERBUCK, Lígia M. “A poesia e a escola”. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Leitura em crise na escola*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 63-83.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura. A formação do leitor. Alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 9-17.

CALVINO, Italo. “Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMARGO, Luís. “A poesia infantil de Cecília Meireles”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002, p. 150-162.

DINIZ, Telma Franco. “Colar de Carolina”: Traduzindo um ‘poema-tetris’ de Cecília Meireles para o inglês. *Acta Semiótica et Linguística*, v. 18, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/18231/10311>. Acesso em: 28 de junho de 2017.

DINIZ, Telma Franco. *Either this ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Santa Catarina, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99368>. Acesso em 28 de junho de 2017.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001 [1959], p. 63-72.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. “O jogo e a educação infantil”. In: *Jogo, Brinquedo, Brincadeira e a Educação*. 8ª edição. São Paulo: Cortez, 2005, p. 13-43.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Ou isto ou aquilo: um clássico da poesia infantil brasileira”. In: NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001, p. 189-199.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (Org.). Releituras de Cecília Meireles. Assis: Unesp, 2005. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/arquivocecilia/index3.html>. Acesso em: 07 de maio de 2022.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. “Cecília Meireles e a comunicação com o secreto mundo da infância”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002, p. 163-169.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009, p. 9-33.

SOUZA, Vilma De K. Barreto de. “Edoardo Bizzari, o tradutor italiano de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Cecília Meireles”. *Revista Língua e Letra*, São Paulo: nº 26, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105415>. Acesso em: 07 de maio de 2022.

“A fibra essencial” de uma poeta-educadora: reflexões sobre as representações docentes nas crônicas de educação de Cecília Meireles”

“The Essential Feber” of a Poet-Educator: Reflections on a Teaching Representations in Cecília Meireles’ Educations Chronicles

Autoria: Keila da Silva Vieira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-1172-8705
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6290572237541159
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194637
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194637
Recebido em: 15/01/2022. Aprovado em: 01/06/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
VIEIRA, Keila da Silva. A fibra essencial” de uma poeta-educadora: reflexões sobre as representações docentes nas crônicas de educação de Cecília Meireles. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 280-305, 2022. DOI https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194637. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194637.

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.

"a fibra essencial" de uma poeta-educadora: reflexões sobre as representações docentes nas crônicas de educação de Cecília Meireles

"The Essential Feber" of a Poet-Educator: Reflections on a Teaching Representations in Cecília Meireles' Educations Chronicles

Keila da Silva Vieira[1]
Universidade de São Paulo – USP
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194637

[1]Keila da Silva Vieira é mestranda em História da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: keila.vieira@alumni.usp.br. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-1172-8705. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6290572237541159.

Resumo
Ao pensar a literatura como fonte e objeto de análise historiográfica, este artigo pretende analisar um conjunto de crônicas de Cecília Meireles, publicadas no *Diário de Notícias* a partir de 1930, cuja temática se debruça sobre a educação. A partir do *corpus* selecionado, buscamos caracterizar algumas representações da autora sobre a figura docente, evidenciando uma retórica que privilegia a identificação com seu interlocutor. Em um primeiro momento, analisamos a figura múltipla de Cecília, enquanto intelectual, destacando suas relações nos campos educacional, jornalístico, político e literário. Em um segundo momento, discutimos o papel formativo do jornal e traçamos reflexões sobre o *corpus*, analisando as características do professor descrito e defendido pela autora.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Intelectuais da educação; Crônicas; Representações docentes.

Abstract
By thinking of literature as a source and object of historiographical analysis, this study intends to analyze a set of chronicles by Cecília Meireles, published in the *Diário de Notícia*s from 1930 onwards, whose theme focuses on education. From the selected *corpus*, we seek to characterize some representations of the author about the teaching figure, evidencing a rhetoric that privileges the identification with her interlocutor. At first, we analyze the multiple figure of Cecília, as an intellectual, highlighting her relationships in the educational, journalistic, political and literary fields. In a second moment, we discuss the formative role of the newspaper and trace reflections on the corpus, analyzing the characteristics of the teacher described and defended by the author.

Keywords: Cecilia Meireles; Education intellectuals; Chronicles; Teacher representations.

> A literatura é um quadro, ou seja, em certo sentido um quadro e um espelho; é a expressão da paixão, uma crítica tão fina, um ensinamento edificante e um documento.
>
> *Dostoiévski*, *Gente pobre*[2]

Como ilustrado na epígrafe que encabeça a discussão aqui proposta, escrita pelo escritor Fiódor Dostoiévski, a literatura pode ser compreendida como um quadro que expressa uma crítica fina, um ensinamento. Tomando-a como referência, o presente texto pretende analisar uma intelectual cuja obra trouxe discussões mordazes e críticas sobre os problemas educacionais que se propôs a debater nas primeiras décadas do século XX. Trata-se da figura múltipla de Cecília Meireles. Comumente conhecida por sua atividade como poeta, também foi educadora, conferencista, jornalista, folclorista, tradutora, entre outras atividades que compuseram sua trajetória diversa. Foi uma intelectual que pensou o país e o analisou em seus escritos, principalmente os que competem à "Página de Educação" do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, assinada por ela entre 1930 e 1933. Cecília foi uma "portadora de futuro",[3] estabeleceu uma extensa rede de sociabilidade (FUCHS, 2007; SILVA PORTUGAL, 2007) constituída por muitos contatos nos campos educacional, jornalístico, político e literário.

Sua trajetória de formação pedagógica iniciou-se quando se formou na escola Estácio de Sá e concluiu o curso na Escola Normal do Largo do Estácio, tornando-se professora. Não chegou a cursar o grau universitário, embora tenha lecionado Literatura Luso-Brasileira e Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal. Segundo Nunes,

> As políticas educativas dos países latino-americanos, na passagem do século XIX ao XX, favoreceram a alfabetização das meninas e das mulheres e a sua inserção numa educação pós primária profissional, particularmente as Escolas Normais, nas quais ingressaram moças de uma incipiente classe média e de classes mais humildes. Poucas dentre elas conseguiram ter acesso ao ensino superior. (2011, p.167)

Não obstante, sua produção ampla e diversa aponta para investimentos pessoais autodidatas, pois, à medida que formava leitores assíduos de sua obra, também se formava através da amplitude do acervo de sua biblioteca, composta por títulos de temas e idiomas distintos. De acordo com a pesquisadora Leila Gouvêa, em sua apresentação "Cecília leitora", realizada no congresso de cinquenta anos da morte da autora, em Porto Alegre, bem como no texto apresentado ao Colóquio Cecília Meireles: 120 anos, realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais,

[2] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente pobre.* Trad. Fátima Bianchi. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2020.

[3] Tomamos aqui a alcunha que Carlos Monarcha utiliza na introdução de seu livro *A instrução pública nas vozes dos portadores de futuros (Brasil – séculos XIX e XX)* (2016; 2019), quando define os homens públicos da monarquia e da república que reivindicaram "[...] para si a autoconsciência do tempo vivido" (p.9) e participaram das discussões relacionadas à instrução como portadores de futuros possíveis.

ao comentar sobre a biblioteca cultivada por Meireles, assevera que Cecília chegou a ter perto de 12 mil volumes, dos quais imperava a diversidade dos temas e de civilizações as mais ignotas.

Cecília concebia a aprendizagem como algo cíclico, que não se finda: "Hoje desaprendo o que tinha aprendido até ontem / e que amanhã recomeçarei a aprender [...] enquanto aprendo, desaprendo e torno a reaprender" (MEIRELES, 2017, vol. 2, p.450-451). Era, com humildade, uma estudante empírica, autodidata aplicada: "Com minhas lições bem aprendidas, / com meus exercícios bem-feitos, / estudante empírico, / autodidata aplicado [...]" (MEIRELES, 2017, vol. 2, p.452) e, no emaranhado do seu saber enciclopédico e erudito, professora de si: "professor meu sou e único aluno verdadeiro, / e, a minha, é a escola comum da humana gente" (MEIRELES, 2017, vol. 2, p. 453). A produção de Cecília em torno da educação revela sua ampla erudição e perspicácia, na medida em que tratava as questões educacionais em diálogo com ideias advindas da história, literatura, filosofia, psicologia etc. – muitas necessárias até hoje. Meireles não se apresentou apenas como a grande escritora que conhecemos, como também reservou em seus trabalhos um espaço formativo para os professores e seus interlocutores. Para ela, a educação deve ser compreendida num amplo sentido, envolvendo "[...] todos os problemas, buscando a exata solução de todos, atenta a cada pequena oscilação da vida, e sempre justa nas sugestões que alvitra, e sempre bela na execução que lhes dá" (MEIRELES, 2017, vol. 1, p.53-54). É também o meio pelo qual os homens "adquirem sua liberdade" (MEIRELES, 2017, vol. 1, p.37-38).

Nesse sentido, em um primeiro momento, procuramos evidenciar a trajetória de Cecília enquanto intelectual que tomou a escrita de crônicas como meio pelo qual refletiu sobre a educação brasileira e nela interferiu. Do mesmo modo, buscamos identificar algumas das representações da autora sobre a imagem docente e discutir a criação de uma retórica de identificação, possibilitada pelo emprego do estilo lírico e introspectivo. Interpretamos a retórica construída por Cecília através do diálogo entre o *locutor* e o *outro*, ora permeado por um discurso aparentemente objetivo – que salienta práticas cotidianas comuns ao leitor –, ora revelando um discurso íntimo, "[...] impregnado de uma confiança profunda no destinatário, na sua simpatia, na sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o locutor revela suas profundezas interiores" (BAKHTIN, 2000, p. 323).

O *corpus* de nossa pesquisa é constituído da seleção de crônicas escritas pela autora que remetem para o trabalho docente, bem como algumas que deixam entrever seu diálogo com os projetos de intelectuais que pretendiam reformar a sociedade pela via da educação. Os trechos aqui descritos partiram da edição *Crônicas de Educação* (MEIRELES, 2017), publicada, em cinco volumes, pela editora Global e organizada por Leodegário de Azevedo Filho. Também utilizamos alguns textos encontrados graças às nossas buscas em periódicos do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira (HDB), através do método de pesquisa por palavra-chave e período de publicação. Concordamos com Eric Brasil e Leonardo Nascimento (2020), quando dizem que a ferramenta de busca textual da HDB e o novo suporte digital das fontes possibilitam "[...] elaborar novas perguntas, novos objetivos, encontrar novas respostas, que seriam impensáveis de outro modo" (BRASIL & NASCIMENTO, 2020, p.207). Com efeito, no estudo das trajetórias e temas centrais que reincidem em vários escritos, as novas tecnologias

e os processos de digitalização expandem as possibilidades de pesquisa (PUTNAM, *apud* BRASIL & NASCIMENTO, 2020, p. 207).

Ao analisar as crônicas, é necessário retomar seu lugar no campo literário. Embora estabeleçam um jogo de impressão de realidade para o leitor, ainda estamos diante de um texto ficcional. Dessa maneira, é imprescindível que tenhamos presente a riqueza estética que os textos literários nos apresentam, tomando-lhes não como verdades absolutas da realidade, mas compreendendo o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Nicolau Sevcenko nos auxilia a pensar essas questões quando diz que todo escritor "[...] possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam" (SEVCENKO, 1983, p. 20). Em confluência com as contribuições de Antonio Candido, principalmente em seu texto "A vida ao rés-do-chão" (2003), e de Davi Arrigucci Jr., a partir de seu texto "Fragmentos sobre a crônica" (1987), entendemos as crônicas analisadas como "amiga[s] da poesia", que se aproveitam da aproximação com a vida do leitor, característica do gênero, para tratar de temas sérios (CANDIDO, 2003) e ainda traçar representações do professor e de seu fazer (CHARTIER, 2002). É interessante perceber que Cecília, ao eleger a crônica como difusora do seu pensamento educacional, burla com a essência efêmera compelida ao gênero, uma vez que, a despeito dessa característica, escreve essas crônicas de maneira aberta, isto é, passível de conectar e estabelecer continuações. Outrossim, a crônica possibilita verificar uma "memória escrita", que, nos traços da escrevedura de Meireles, dialoga com o que Arrigucci (1985) denomina de "poeta instantâneo", dadas suas características líricas e subjetivas.

Cabe atentar também ao suporte de reprodução dos textos analisados, sendo aqui o jornal, compreendido por Cecília como espaço educativo e no presente texto também entendido como meio através do qual escreveu textos diários, permeados pela pressão editorial e impelidos pela discussão vigente na época. É através dos escritos postos a circular e dados a ler que o locutor demonstra sua intencionalidade, seu leitor ideal, revelados na escolha de palavras, diálogos com outros discursos e recursos utilizados durante a elaboração do texto (CHARTIER, 2002).

"é uma grande pena que não se possa estar ao mesmo tempo nos dois lugares!"[4]

Ao entender Cecília Meireles como intelectual, inserimos nossa discussão nas investigações que compreendem os intelectuais dentro de uma perspectiva histórica, olhando para seus itinerários de formação, suas redes de sociabilidade, as ligações entre os intelectuais e políticas públicas, suas linguagens etc. (LEITE & ALVES, 2011). De acordo com Carlos Eduardo Vieira (2011), os debates sobre a ação pública dos intelectuais remetem para diferentes contextos: o debate político russo na segunda metade do século XIX sobre a ideia de *intelligentsia*; o conhecido caso do manifesto escrito por Émile Zola, em 1898, em torno do *affaire* Dreyfus; a obra de Julien Benda de 1927 e os debates de Mannheim, Gramsci, Bourdieu e

[4] Subtítulo inspirado no poema "Ou isto ou aquilo" de Cecília Meireles. Fazemos uma alusão à sua figura múltipla como intelectual que esteve em diferentes espaços de atuação (escola, imprensa, literatura etc.).

Sirinelli (*ibid*., p. 26). O autor ainda assinala que a palavra "intelectual" tem sido associada ao movimento de agentes que se encaminham para o campo político. Ao tomar as proposições de Edgar Morin, acrescenta que, "quando os filósofos descem de sua torre de marfim ou os técnicos ultrapassam sua área de aplicação especializada para defender, ilustrar, promulgar ideias que têm valores cívico, social ou político, eles se tornam intelectuais" (*ibid*., p. 27).

Concordamos com o autor que o termo também remete para reflexões mais amplas, mas que está relacionado à atuação dos representantes da chamada "república das letras da esfera pública" (VIEIRA, 2011, p. 30-31). Podemos pensar que, ao escrever suas crônicas, Cecília interferiu no campo político através da circulação dos textos jornalísticos. Sua progressão para essa esfera nasce após se articular em outros campos, como o literário, uma vez que havia atuado nas revistas Árvore Nova, Terra de Sol e Festa e publicado seus primeiros livros de poemas *Espectros*, *Baladas para El-Rei*, *Nunca Mais*, *Poema dos Poemas* e o seu primeiro livro didático, *Criança Meu Amor*, adotado no ano seguinte pela Diretoria de Instrução Pública e aprovado pelo Conselho Superior de Ensino dos estados de Minas Gerais e Pernambuco (PIMENTA, 2001). Ela também já havia concorrido, em 1929, à cadeira de Literatura Vernácula da Escola Normal do Distrito Federal, com a tese "O Espírito Vitorioso", que perscrutava algumas das questões que defendera na *Página*. Desse modo, podemos entendê-la como uma intelectual que interveio no campo político, dada sua participação no campo literário. Nas palavras de Bourdieu (2002, p. 150), ao refletir sobre Zola, "[...] paradoxalmente, é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual".

Situar Meireles no campo educacional brasileiro é também compreendê-la atrelada a outros intelectuais brasileiros que atuaram principalmente nas décadas de 1920 e 1930. De acordo com Pécaut (1990), esse período é marcado por aqueles que saíram do isolamento em relação à sociedade e partiram para a ação. Esses homens e essas mulheres construíram um projeto de transformação da sociedade que tomava como eixo central a nação, o incentivo ao capital cultural, cujas ações apontavam para a necessidade de se organizar a instrução pública e o sistema de ensino (*apud* CORRÊA, 2001, p. 125). Essas décadas revelam uma forte circulação de ideias e políticas públicas relacionadas à educação. Cecília Meireles posicionou-se à frente dessas iniciativas, pois defendia em seus escritos o projeto de modernização do ensino ao lado de outros intelectuais como Fernando Azevedo[5] e Frota Pessoa, os quais, posteriormente, assinaram a carta-monumento dos pioneiros, evidenciando suas ideias de renovação do ensino.

O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova foi lançado em 1932 e se inseriu como uma das vias que disputavam a condução do campo educacional brasileiro. O campo educacional é definido por Denice Catani como:

> [...] o espaço que inclui a vida e os interesses de grupos profissionais, a elaboração e difusão de trabalhos que visam ao

[5] Cecília escreve a Fernando de Azevedo: "Agradeço-lhe vivamente a carta que tive a honra de receber e que, além de tão valiosa, por vir espontaneamente do próprio Autor da Reforma que aqui **estamos defendendo**, me trouxe grande alegria e compreensão [...] (Disponível em LAMEGO, 1996, p. 211, grifos nossos).

> estabelecimento de formas legítimas de tratamento para questões de âmbito educativo, as instituições escolares e os mecanismos criados para manter o campo delimitado e em atividade. (CATANI, *apud* BONTEMPI, JR, p.143)

Dessa maneira, ao posicionar-se através de seus escritos, Cecília colocava-se como defensora dos princípios evidenciados pelo manifesto. Muitas de suas crônicas dão a ler e interpretam os acontecimentos relativos à educação, bem como servem como difusoras das ideias em circulação. Diana Vidal comenta que a carta-monumento exibia um triplo propósito. Inicialmente, defendia os princípios gerais, como a laicidade, a gratuidade, a obrigatoriedade e a coeducação. Também, ao recolher assinaturas de 26 intelectuais, criava um personagem coletivo: "os pioneiros da Educação Nova". Por fim, ao se opor e descaracterizar as investidas anteriores da educação tradicional, ela se estabeleceu como marco fundador no debate educativo brasileiro (VIDAL, 2011, p. 461). De acordo com Dislane Moraes, quanto às práticas e aos conhecimentos pedagógicos, o *Movimento da Escola Nova* difundiu:

> [...] uma nova conceção do processo de aprendizagem e da posição do professor em sala de aula. A pedagogia moderna recusava programas rígidos e privilegiava os aspectos psicológicos do desenvolvimento da criança na definição de conteúdos e metodologias de ensino. O trabalho livre, a aprendizagem pela experiência e a educação lúdica são valorizados. Os professores deveriam aprender a ensinar segundo o novo modelo. (MORAES, 2011, p. 249)

Cecília também intervinha na realidade através da formação docente dos seus leitores, os quais eram, sobretudo, professores e alunos da Escola Normal. Para ela, tratar insistentemente sobre o problema educacional poderia culminar em algum efeito: "Como dizem que água mole em pedra dura acaba produzindo efeito, vamos tratar mais uma vez deste momento educacional" (MEIRELES, 2017, vol. 2, p. 171). Esse problema era o "mais complexo, o mais difícil, o mais imperioso e de maior responsabilidade" (*ibid*.). Na defesa da educação, para ela, uma questão de grande valor, Cecília não deixava de tratar o tema da Escola Nova[6]. Aqui, entendemos a Escola Nova como movimento educacional, de caráter transformador. De acordo com Lamego (1996, p. 31), "Seu programa teórico compreendia novos estudos vinculados à psicologia do comportamento humano. E trazia, neste complexo renovador do ensino, uma transformação do papel social da Família, da Igreja e do Estado na educação do indivíduo". Alguns dos pontos

[6] Há diversos estudos que contemplam os temas relacionados à Escola Nova. Citamos alguns que foram consultados: "Lourenço Filho em Piracicaba" (1998) de Maria Lucia Hilsdorf; "Projetos e estratégias de implementação da escola nova na capital do Brasil (1922-1935)" de Diana Vidal; "Faria de Vasconcelos e a escola nova em Portugal: do self-government à educação científica" (2019), escrito por Carlota Boto; "Pedagogia da Escola Nova e usos do impresso: itinerário de uma investigação" (2005) de Marta Carvalho e o livro *Reformas educacionais*: as manifestações da Escola Nova no Brasil (1920 a 1946), organizado por Maria Miguel, Diana Vidal e José Araujo, publicado em 2011.

principais discutidos pela Escola Nova foi o deslocamento da ação educadora da família e da igreja para escola, como forma de diminuir as diferenças sociais existentes, alcançar a democratização da instrução e atingir o desenvolvimento individual das capacidades e aptidões. Não podemos deixar de mencionar que, embora Cecília estivesse afinada com as ideias reformadoras, muitos dos seus escritos compreendiam a relação entre família e escola como importante na reforma educacional e salientam a função social da família. Tal como na Reforma de Fernando Azevedo, ela investia no estabelecimento dos Círculos de Pais e Professores. Consoante Ana Maria Magaldi,

> Apesar de ser fundamental, para a compreensão desse contexto, considerar o elevado patamar a que a era alçada a escola, cabe acrescentar que Cecília Meireles sempre deixou clara sua consciência de que, para encaminhar a modernização educacional e construir a "civilização" desejada, os educadores profissionais não poderiam prescindir dos educadores situados na esfera doméstica, com os quais deveriam "andar de mãos dadas". O núcleo familiar era qualificado como 'insubstituível' na educação da criança, já que, segundo a visão da educadora, "os verdadeiros ensinamentos da moral não vão muito além do que se aprende no meio da família" [...] Torna-se importante, nessa altura, afirmar nossa intenção de matizar interpretações cristalizadas na área de estudos da educação que têm enfatizado a existência, no movimento de renovação educacional, de uma tendência no sentido da "desqualificação da família para educar". Essa concepção pode ser considerada em sua proximidade da interpretação, também compartilhada em análises sobre o tema, que aponta para um processo em curso na época, de "substituição da família pela escola". (MAGALDI, 2000, p. 145)

Na crônica "Escola velha e Escola Nova", Cecília lança mão do recurso da comparação para expor as diferenças entre as duas formas de conceber a escola (MEIRELES, 2017, vol.3, p. 181-182). Inicialmente, demonstra que "acha graça" nas pessoas que fazem críticas à Escola Nova sem conhecê-la e acrescenta que essas pessoas não poderão evitá-la, porque é necessária, é "invencível". Cecília argumenta que a Escola Nova "É um acontecimento humano. É a escola resultante do tempo, ligada ao tempo: indestrutível, por variar com ele, e ir sendo sempre o que ele determinar que seja, ao contrário da escola velha, paralisada e inútil no ambiente móvel e inexorável da vida" (*ibid*., p. 181). Na contraposição dos adjetivos que definem as duas escolas, explica e sustenta que o conhecimento total do que significa a Escola Nova estava em processo, na "apresentação de ideias e de justificação de atitudes" (*ibid*.), mas que, iniciada a Reforma de Fernando de Azevedo, poderiam entender seus benefícios. Como anteriormente defendido, as crônicas de Meireles possuem uma função educativa e a autora-educadora se vale de recursos para explicar seus objetivos. Ainda nessa mesma crônica, Cecília dialoga com os pais e professores. Fala que, para os pais brasileiros que viam na escola um simples lugar no qual as crianças iam para não atrapalharem o andamento

doméstico, é natural que as novas ideias demoraram para ser recebidas, mas persistia que em breve viriam resultados verdadeiros. É interessante mencionar que a Reforma citada por Cecília foi empreendida por Fernando Azevedo no Distrito Federal em 1928 e, de acordo com Yolanda Lôbo, "[...] é ponto de partida para uma nova política educacional que confere à escola uma finalidade pedagógica e social, imprimindo-lhe uma atuação dinâmica, criativa, na medida em que contribuiria para mudanças no meio social de que fazia parte" (LÔBO, 2001, p. 69).

Essa defesa não se esgotou na crônica mencionada e continuou sendo elucidada em outras crônicas, como a publicada três dias depois, em 22/07/1932. Na crônica intitulada "Escola Nova", Cecília retoma as "injúrias" que estavam sendo proferidas contra a Escola Nova e diz que tudo o que aparecia de mal relacionado à pedagogia era associado à Escola Nova. Tomando esses discursos, utiliza sua fina ironia para combatê-los, trazendo uma história elucidativa dos problemas da "Velha Escola" e da falta de compreensão verdadeira dos acusadores da Escola Nova:

> Como de vez em quando me contem uma coisa feia a respeito da Escola Nova, hoje vou transmitir uma delas ao leitor complacente, que poderá juntar à coleção que por acaso tenha, ou venha a ter. Dizem que certa menina passou os dois ou três primeiros meses do corrente ano letivo enchendo alguns cadernos só de números pares e ímpares. Começaram a reparar nisso, em casa. Um dia, a menina trazia folhas e folhas de uma série: 1-3-4-7-9… No dia seguinte, vinha a outra: 2-4-6… E assim alternadamente. Com receio de perturbar o trabalho da criança, quem olhava o caderno sorria e calava, esperando chegar a uma conclusão. Dizem que na semana passada, à mesa do jantar, as crianças da casa, conversando sobre coisas de escola, puseram-se a dizer: "A minha professora ensina isto"; "A minha, aquilo…" E a menina do caderno célebre, depois de um rápido balanço, declarou: "A minha ensina números pares e ímpares…" Então, como viesse a propósito, um adulto qualquer perguntou-lhe: - E você sabe o que é um número par? - Sei - respondeu a pequena. - É aquele que a gente faz pulando o outro… - Ah! e ímpar? - Ímpar… Aí a menina pensou um pouco e definiu: - … é esse outro… (MEIRELES, 2017, vol.3, p. 185-186)

Após apresentar essa história, Cecília conclui com sua "farpa", tomando aqui a metáfora de Valéria Lamego (1996): "Os partidários da palmatória, da tabuada e de outras veneráveis relíquias do passado certamente vão dizer que isso é Escola Nova... São capazes…" (MEIRELES, 2017, vol.3, p. 186). Ao analisar a tessitura dessas duas crônicas, conhecemos uma das inúmeras facetas da autora. Ela ainda trouxe à *Página* diversas discussões sobre a educação então em voga em outros países, como Argentina, França e Estados Unidos, bem como compartilhou,

de maneira descomplicada, suas leituras de grandes nomes como Montessori, Dewey, Piaget e outros.[7]

Para além das redes estabelecidas com os pensadores da Escola Nova, Cecília também sustentou contatos com outros intelectuais, como Gabriela Mistral[8], e seus correspondentes portugueses[9]. Nesse sentido, foi uma intelectual completa, cuja trajetória demonstrou a articulação entre a ação e seu pensamento. Ela assinou diversos textos, mas também expandiu sua presença em muitos lugares do Brasil e do mundo através de viagens e conferências, como as conferências proferidas em Portugal (1934) e na Universidade do Texas em 1940, e disseminou suas ideias na organização e direção da primeira biblioteca pública infantil brasileira, localizada no "Pavilhão Mourisco".[10] Cabe ressaltar que Cecília também atuou realizando visitas a estabelecimentos de ensino, dos quais, provavelmente, tenham saído suas denúncias sobre os problemas que permeavam a escola. Na crônica "Uma sugestão", de 18 de dezembro de 1932, vemos que suas visitas eram feitas com uma observação atenta, principalmente, às condições econômicas dos alunos e da estrutura escolar.

Discutimos até o presente momento a figura intelectual de Cecília Meireles e seus múltiplos espaços de atuação. Destacamos sobretudo sua importância como propulsora na divulgação dos ideários escolanovistas quando de sua participação ativa no Diário de Notícias. Cabe ainda investigar como a *Página de Educação* se tornou um espaço político e educativo.

a função educativa da imprensa[11]

Norberto Bobbio, em seu livro *Os intelectuais e o poder* (1997), comenta que "A característica principal da moderna camada dos intelectuais está associada à formação de uma sempre mais vasta opinião pública por intermédio da imprensa [...]" (p. 121). Como visto, Cecília se insere nessa "camada de intelectuais", dada sua atuação na *Página de Educação*, utilizando como espaço de produção e circulação o *Diário de Notícias*. Consoante Sodré (1986), o *Diário de Notícias* foi fundado, em 1930, pelos jornalistas Orlando Dantas, Nóbrega da Cunha e Alberto Figueiredo Pimentel e serviu, inicialmente, para fortalecer o grupo da imprensa partidária da Aliança Liberal de Getúlio Vargas (LAMEGO, 1996, p. 27). Além das seções de economia, política nacional e internacional, assuntos femininos etc., o

[7] Para Lôbo (2001, p.70), ainda percebem-se, em suas asserções, elementos da discussão então presentes na França sobre essas abordagens, notadamente, a polêmica que realiza Piaget (*Le Jugement Moral Chez L'Enfant*) com Durkheim (*L'éducation Morale*).

[8] Sobre a relação de Cecília com Gabriel Mistral, ver "As intelectuais Gabriela Mistral e Cecília Meireles nas bibliotecas infantis: traços da modernidade educacional no México e no Brasil" (FERREIRA & MICARELLO, 2017).

[9] Sobre os interlocutores portugueses de Meireles e sua viagem a Portugal, consultar a tese de doutorado *As duas margens do Atlântico*: um projeto de interação entre os povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934) de Jussara Santos Pimenta (2008).

[10] Recomendamos a leitura da dissertação de Jussara Santos Pimenta (2001), cuja temática abrange a criação da Biblioteca Infantil: *Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem.* Cecília Meireles e a criação da Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco (1934-1937).

[11] Título da crônica de 20/03/1932, escrita por Cecília Meireles.

jornal apresentava uma página diária sobre educação. Lamego, em seu livro sobre a atuação de Cecília na *Página*, afirma que:

> O clima político, social e intelectual da época também justificava a aparição dessa página diária. O país vivia, politicamente, um momento de grande indecisão, entre uma eleição democrática - que se mostrou fraudulenta - e a perspectiva de uma revolução redentora que levasse à modernidade o país ainda dominado pelas velhas oligarquias rurais. No plano social e urbano, uma massa de trabalhadores analfabetos convivia com uma classe média crescente, que procurava novas opções de vida, e uma elite aristocrática de origem rural. (*Ibid.*, 1996, p. 28-29)

Delegou-se a Meireles a função de dirigir e criar a *Página de Educação* para o *Diário de Notícias.* Segundo a escritora, em seu comentário de despedida em 1933, a *Página* foi, "[...] durante três anos, um sonho obstinado, intransigente, inflexível, da construção de um mundo melhor, pela formação mais adequada da humanidade que o habita". E acrescentou: "Mas além de um sonho, esta 'Página' foi também uma realidade energética, que muitas vezes, para sustentar sua justiça, teve de ser impiedosa e pela força de sua pureza pode ter parecido cruel" (MEIRELES, 2017, vol.4, p. 247). À direção da *Página*, ela refletiu não apenas sobre a educação, como também sobre arte, nacionalismo, mulher, entre outros temas. Não obstante, sempre retoma suas reflexões principais em torno das relações entre a escola e a família, a criança, os projetos educacionais, à luz dos princípios da Escola Nova.

Os escritos de Cecília no *Diário de Notícias* não pouparam críticas à sociedade e à política. Para ela, sua atividade jornalística revelava esperança, era um caminho de intervenção para uma educadora que, embora tivesse sido professora, identificou a ação jornalística como mais proveitosa. Em carta a Fernando de Azevedo, escrita em 1931, revela:

> Os tempos e as criaturas ainda não mudaram suficientemente. E o vivo sentimento da minha ineficiência em qualquer escola, pelo conhecimento direto da atmosfera que me cercaria, levou-me à ação jornalística, talvez mais vantajosa, de mais repercussão - porque é uma esperança obstinada esta, que se tem, de que o público leia e compreenda… (*apud* LAMEGO, 1996, p. 2011)

Ela tomou a *Página* como espaço formativo para vida. Ao longo de suas reflexões, vemos que entende a palavra "formação" em sua dimensão total: formação cultural, técnica, acima de tudo, formação de personalidade, constituição de caráter. É por isso que Cecília acreditou no projeto educativo da imprensa, uma vez que "Há mil maneiras de se colaborar na obra da educação. Há terreno para todas as vocações. Assunto para todas as penas" (MEIRELES, 1932, p. 14). Ela também via que naquele meio: "Há leitores aficionados desse noticiário rubro-negro. Há, mesmo, colecionadores dessas páginas violentas, que as releem como romances, e certamente com mais volúpia, sabendo-as vividas na realidade"

(MEIRELES, 2017, vol.4, p.131). Cecília sabia da importância do jornal como forma de orientação cultural. Em sua crônica "A responsabilidade da imprensa" (23/09/1930), afirma:

> O jornal substituiu a biblioteca. Até na escola se verifica a vantagem de fazer a criança ler o que de mais interessante vai acontecendo pela terra dia a dia, pondo-a desde logo em comunicação com os fatos vivos, em vez de lhe transmitir a ciência dos livros muitas vezes já em atraso (MEIRELES, 2017, vol.4, p. 135).

Nesse sentido, sua escrita era motivada pela crença na educação:

> Acreditei tanto numa possibilidade generosa e sincera de educar para vida, para o trabalho, para uma felicidade humana maior que me dediquei completamente a propagar o que pensavam e desejam (e até certo ponto tentaram fazer) os que, por essa ocasião, se ocupavam do assunto. Apesar de muitas desilusões continuo a acreditar nisso. (MIGNOT, *apud* PIMENTA, 2001, p.47)

Inserida na década de 1930, momento no qual a sociedade estava permeada por diferentes grupos opositores interessados na causa educacional, como os pertencentes ao governo de Vargas e o ministro da educação Francisco Campos, os católicos e os reformadores que buscavam agir na formação da população pela via da Educação Nova, ela dedicou sua *Página* às discussões, debates e defesa dos reformadores. Em carta de 20 de julho de 1931, disse a Fernando Azevedo: "Creio não ser necessário dizer-lhe que a *Página de Educação*, enquanto eu a dirigir, estará sempre às suas ordens, para quando a queira louvar com algumas palavras" (*apud* LAMEGO, 1996, p. 213). Dessa forma, podemos entender o meio através do qual Cecília divulgou suas ideias conforme as reflexões de Nóvoa:

> [..] a feitura de um periódico apela sempre a debates e discussões, a polêmicas e conflitos, mesmo quando é feito de uma vontade individual [e pode-se acrescentar, de uma vontade oficial]; a controvérsia não deixa de estar presente, no diálogo com leitores, nas reivindicações junto aos poderes públicos ou nos editoriais de abertura (NÓVOA, *apud* CATANI, 1994, p. 44).

Essas reivindicações se desdobraram em vários temas, como a valorização da centralidade do educando no processo de ensino-aprendizagem, a defesa das fases de desenvolvimento do indivíduo, atrelada às reflexões da psicologia e da ciência experimental, e a formação plural dos professores (MAGALDI, 2001, p.135), cujas iniciativas serão examinadas com mais atenção na próxima seção do presente texto. No que tange ao desenvolvimento do indivíduo, é interessante ressaltar o lugar privilegiado que Cecília legou para a formação de famílias. Ela discute a influência que as famílias têm na vida das crianças e chama os pais para

participarem da escola, das reuniões e das discussões da pedagogia moderna. Em sua crônica "Professores e pais", comenta:

> A educação moderna, para ser uma realidade viva, depende do entendimento de professores e pais, de modo que a obra da escola e do lar se unifique numa comum intenção. Tudo quanto se fizer pela aproximação desses dois fatores e pela harmonização de seus interesses será em benefício da infância e para proveito da nacionalidade (MEIRELES, 2017, vol.1, p. 101).

A *tribuna*[12] ocupada por Meireles revela seu papel como intelectual cujas discussões perpassam a construção da nação através da educação (Ver, por exemplo, sua crônica "Educação nacional" de 29/07/1930). Essa escrita ainda aponta para a importância do papel desempenhado por ela como mulher escritora, a qual expandia-se como intelectual e profissional em uma sociedade patriarcal na qual mulheres comumente não ocupavam lugares de destaque:

> As mulheres escreveram todos os gêneros: cartas, diários, álbuns, cadernos, romances, crônicas, contos, dramas, comédias, teatro, revista, operetas, ensaios, críticas literárias. No entanto, se comparadas com os homens, pouco publicaram. As sociedades patriarcais cercearam e mesmo impediram muitas vocações literárias femininas, por preconceito, pela religião, pelos limites impostos às mulheres quanto ao seu papel nas sociedades burguesas (MUZART, 1999, *apud* NUNES, 2011, p. 164).

É importante ressaltar que o direito do voto feminino data de 1932, mas incorpora-se à Constituição em 1934 como facultativo, e apenas em 1965 torna-se obrigatório (MARQUES, 2018, p. 136-139). Entretanto, Cecília já escrevia no *Diário de Notícias* desde 1930. Ela fez parte das poucas mulheres que saíram da docência para atuarem no espaço público, tanto no campo jornalístico quanto literário. No texto "Letras femininas: missão intelectual de professoras jornalistas na imprensa brasileira" (2011), Clarice Nunes mostra que a atividade jornalística foi um dos primeiros espaços que algumas mulheres ocuparam para afirmarem-se como intelectuais e mulheres de letras, bem como a opção pelo magistério. Como vimos, no período analisado aqui, Cecília dedicou-se à atividade jornalística, na qual discutiu e contribuiu para o magistério brasileiro. Sua trajetória no jornalismo foi marcada por entrevistas, artigos, reportagens e, sobretudo, crônicas. Segundo Nunes (2011), nesse período de escrita, as crônicas cumpriram a função de converter o cotidiano em material informativo. Diferentemente da pequena imprensa para a qual somente interessava o fato político, para a imprensa que estava se modernizando todo fato era merecedor de espaço:

[12] Bontempi (2011) salienta o "peso" da imprensa na formação da opinião pública a respeito dos assuntos educacionais, "Por ser a imprensa a tribuna de maior visibilidade e impacto social da modernidade, um '[...] agente histórico que intervém nos processos e episódios, e não um simples ingrediente de acontecimento' (NEVES et al., 2006, p.10) *apud* Bontempi, 2011, p.144)).

> A crônica informava e entretinha a partir das aparentes condições triviais do dia a dia, em que se constroem os sentidos comuns e hegemônicos. Nos jornais brasileiros, as crônicas eram matérias de autor e pareciam se compatibilizar com certas preocupações femininas sobre o "miúdo", o "dia a dia". Algumas mulheres logo se destacaram como autoras. É o caso, por exemplo, de Júlia Lopes de Almeida (1862 - ?) e Cecília Meireles (1901 - 1964). (NUNES, 2011, p. 171)

Na seguinte parte do presente artigo, discutiremos as particularidades do uso desse gênero por Meireles, principalmente no que diz respeito às crônicas de educação analisadas. No entanto, é importante frisar, uma vez mais, o papel crucial que as crônicas tiveram na mobilização de professoras-escritoras, as quais, estando em sua maioria no Rio de Janeiro, participaram do seu projeto de emancipação através dos jornais.

> Escrever crônicas para os jornais foi o instrumento pelo qual algumas mulheres professoras expandiram seu movimento e sua mobilização profissional para além das fronteiras de casa e da escola. Tornando-se escritoras, essas professoras teceram suas lutas com capacidade discursiva que exige, além da cultura geral e do saber do ofício, a competência de expressão e convencimento capaz de se impor na esfera pública, formar opinião e disputar com outros, sobretudo homens, o lugar do discurso. (NUNES, 2011, p. 171)

Durante a atividade jornalística exercida, Cecília participou da formação do público leitor e da opinião pública. Como discutido anteriormente, vimos que os docentes e estudantes da Escola Normal eram os principais leitores da *Página de Educação*. Nesse sentido, nos convém compreender como os professores eram formados e pensados pela escritora e com quais imagens os descreveu.

"O professor moderno e a sua formação"[13]

Cecília afirmara em carta a Fernando Azevedo de 07 de setembro de 1931: "É certo que eu gostaria mais, talvez, de estar exercendo uma ação nitidamente construtiva. Mas combater e destruir também são fórmulas de edificar. E a gente tem que se resolver a viver de acordo com a atmosfera que existe, sob pena de se utilizar completamente" (*apud* LAMEGO, 1996, p. 215). Nessa carta, ela agradece a Fernando Azevedo pelas "suas boas palavras sobre a Página" (grifo do autor), mas diz que acredita que esse trabalho ainda é mínimo diante do que se podia fazer. Continua descrevendo a recepção de inércia que seus interlocutores têm frente à sua crítica, mas expressa força para continuar nessa "grande luta" (*ibid*.). No trecho aqui destacado, Cecília Meireles demonstra que desejaria construir uma ação "nitidamente construtiva", mas "combater e destruir" também são formas de

[13] Título da crônica de Cecília Meireles publicada em 26/06/1930.

edificar. No entanto, a contrapelo do que descreve, sua ação era bastante construtiva e educativa, pois, à medida que escrevia em sua coluna, também formava seu público de leitores. Na crônica "Formação do professor", vemos que, para ela, a palavra "formação" compreende a "[...] formação cultural, formação técnica, - mas, acima de tudo, - formação da personalidade, constituição do caráter" (MEIRELES, 2017, p. 127). Aqui, nos interessa evidenciar algumas das representações que ela desenvolveu sobre seu público principal, a saber, os professores e alunos da Escola Normal.

Entendemos tais "representações" sob a perspectiva da definição de Roger Chartier. Quando escreve sobre *A história cultural*, o autor estabelece que elas não são neutras, mas marcadas pelos interesses dos grupos que as forjam. No caso de Cecília, sabemos que sua escrita foi permeada pela divulgação dos conceitos da escola moderna e estava atrelada às percepções sociais do seu tempo:

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Investigar as imagens do professor e de seu trabalho docente em uma perspectiva formativa nas crônicas de Meireles nos impele a entender, inicialmente, quais são as características do gênero através do qual essas imagens circularam. Aqui, nos detemos nas crônicas de educação escritas por Cecília em seu tempo de atuação no *Diário de Notícias*. Na apresentação do livro *História em cousas miúdas* (2011), os historiadores Chaloub, Neves e Pereira comentam que por muito tempo esse gênero foi considerado menor, "um tipo ligeiro e despretensioso de literatura" (p.12), que não tinha elaboração e era localizado entre o jornalismo e a literatura. No entanto, os autores apontam para uma característica fundamental dele: a cumplicidade construída entre o autor e o público. Nas crônicas aqui estudadas, vemos que tal cumplicidade foi sustentada por Meireles, dado que em sua coluna também reservava espaço para troca de cartas com seus leitores, a partir do qual havia a possibilidade de discussões sobre os assuntos a serem abordados. Em que pese quão recentemente as crônicas tenham começado a receber mais atenção como

campo de investigação, através de uma perspectiva que aponta para sua característica literária, bem como de testemunho do tempo vivido, concordamos com os autores que, "por mais banais que fossem para os contemporâneos, a especificidade dos temas coloca, a um leitor de hoje, a necessidade de uma cuidadosa operação exegética para decifrar e decodificar os seus termos" (CHALOUB *et al.*, 2011, p. 13). Ao subscrever a essa concepção, entendemos a crônica como "gênero dialógico por excelência", que buscava intervir na realidade:

> Ao contrário do historiador, supostamente superior e desinteressado, ao cronista caberia interagir com as coisas de seu mundo, meter-se onde era chamado para transformar o que via e vivia. Flagrado em meio ao debate, não analisava a realidade de forma exterior, mas dialogava com outros sujeitos, participava das discussões de seu tempo. Ao acertar contas com seu presente, a crônica teria assim como uma de suas marcas esse caráter de intervenção na realidade, com o qual interagia à moda de uma senhora brincalhona. Longe de refletir ou espelhar alguma realidade, ela tentava analisá-la e transformá-la - valendo-se, para isso, de um tom leve, que atraísse o leitor, e da penetração social das folhas das quais eram publicadas. (*ibidem*, p. 14-15)

Em sua crônica "Tristeza de cronista", publicada no livro *Escolha seu sonho* (1974), após descrever um episódio visto em um ônibus, Cecília também reflete sobre a tessitura da crônica:

> Ora, a moça disse-me: "Você com isso pode fazer uma crônica'. Respondi-lhe: 'A crônica já está feita por si mesma. É o retrato deste mundo confuso, destas cabeças desajustadas**. Poderão elas ser consertadas? Haverá maneira de ser pôr ordem nessa confusão? Há crônicas mostrando o caos a que fomos lançados. Adianta alguma coisa escrever para os que não querem resolver?**" (MEIRELES, 1974, p. 148, grifos nossos)

Esse trecho revela que a autora via na crônica uma maneira de tentar "pôr ordem nessa confusão". No tempo de escrita desse texto, à década de 1960, período no qual participou da Rádio Ministério da Educação e Cultura, a "confusão" já não era a dos anos 1930, mas a escritora iniciou ali seu ofício e buscava quem pudesse resolver os problemas educacionais de seu tempo, principalmente os professores e responsáveis pela educação. As crônicas de educação de Meireles ora dialogam com as características discutidas, ora tomam forma de artigo de opinião que reflete a realidade vivida, mas também traz teorias e divulga pensamentos. Tomando os complexos mecanismos narrativos que constituem esse gênero, passamos para análise de algumas crônicas que traçaram representações docentes.

Cecília descreve o professor como responsável pelo futuro, aquele que tem a necessidade de se formar e manter constantemente firme uma personalidade segura e complexa (MEIRELES, 2017, vol.3, p.127-128). Através de uma linguagem explicativa e poética, ela diz que uma das principais qualidades do

educador - que determina todas as outras - é sua capacidade de "[...] medir, com justeza, os valores que se lhe apresentam" (*ibid*., p. 112). O educador pensado por ela congrega diferentes valores, como os morais, intelectuais e técnicos e se difere dos profissionais, pois estes respeitam qualquer autoridade apenas pela sua posição e não pela "quantidade e qualidade das suas experiências e obras". Nesse sentido, ela vê o educador como

> [...] aquele que está constantemente evoluindo, experimentando em si e em torno de si, todas as modificações que possam constituir um progresso, e que faz, principalmente, com o fim de medir o valor de cada problema da humanidade, e conhecer o ambiente e o significado da sua tarefa pedagógica. (*ibid*., p. 112)

E diferente de outros trabalhadores da instituição escolar, não é um burocrata, que reduz sua ação às horas de trabalho, senão "[...] uma criatura construtora de liberdade e progresso harmoniosos, que, vivendo no presente, está sempre investindo o futuro, porque é nesse futuro, povoado de promessas de vida melhor, que o destino de seus discípulos se deverá realizar com toda amplitude" (*ibid*.). No entanto, ela adverte que naquele período - ainda atual em sua contribuição - estava cada vez mais difícil ser professor, e isso fazia com que os docentes se acomodassem num "automatismo fácil" e numa situação burocrática. Cecília vê, na ação docente, atrelada à escola moderna, a esperança de um futuro, na qual o professor é o principal ator de transformação e modelo. Algumas de suas crônicas descrevem o docente como um "salvador", aquele que se sacrifica pelos seus alunos, que renuncia sua individualidade, sua felicidade a serviço da infância. Em suas palavras:

> O verdadeiro educador, aquele que todos os dias está despertando em redor de si as íntimas possibilidades de vida que a infância resguarda, é uma criatura, por muitos motivos, destinada ao sacrifício, à renúncia constante de seus interesses imediatos. Não é dono de suas alegrias, de seu entusiasmo, da sua liberdade, esse que, no entanto, é essencialmente, um fator de liberdade, entusiasmo e alegria. [...] Todas as vidas se gastam por uma aspiração que as comanda. Nós vamos morrendo todos os dias um pouco, às ordens de uma orientação que aceitamos. Não é mesquinho nem triste morrer a serviço da infância, porque é trocar uma vida por vidas inúmeras, e abdicar da sua pequena felicidade pessoas pela esperança de uma felicidade unânime. (MEIRELES, 2017, vol. 3, p. 110)

Vemos que o tema sobre professor é reiterado na *Página*, principalmente durante os meses de junho, julho e agosto de 1930. Nesses textos, notamos uma retórica permeada pela poesia, uma vez que são utilizados recursos como antítese, comparação, além da promoção de uma identificação com o leitor. Cecília lança mão de verbos em terceira pessoa do plural, colocando-se como participante da atividade dos "semeadores do futuro". Como já mencionado, ela também exerceu

sua profissão de professora, mas encontrou na escrita da *Página* um espaço para divulgar suas ideias e discutir as questões educacionais: "**Nós mesmos, os professores**, algumas vezes ficaremos sem saber quando estamos agindo mais intensamente sobre esta ou aquela vida em preparação. Daí a necessidade constante de agir" (MEIRELES, 2017, vol. 3, p. 108, grifos nossos). O professor ainda é descrito como um ser inquieto, que se preocupa pelo novo e participa da construção da educação nacional. Essa definição é bastante elucidativa do tipo de professor evocado pela autora, dado que suas representações são criadas a partir do modelo de professor pensado pelo ideário escolanovista, cujas ideias buscam um docente que trabalhasse na transformação da sociedade pela educação (Ver, por exemplo, "As qualidades do educador" (18/10/1930) e "Educação Nacional" (29/07/1930).

Daí que se faz necessário formar um novo tipo de educador. Ela diz que esse educador deve ser: "[...] um tipo humano capaz de se poder desiludir todos os dias, e de todos os dias renascer em ilusões. Essa qualidade lhe confere um poder extraordinário de se manter em vida, sem as funestas consequências que a rotina costuma insinuar no tempo" (MEIRELES, 2017, vol.3, p. 153). Essas características demandam que a formação do professor seja tomada como um problema urgente, cujas ações abarquem as exigências dos novos tempos, dado que "O tipo do profissional, apenas, já não é suficiente. Mais do que isso, é vergonhoso, e deve ser severamente condenado" (*ibid*., p.154). Cecília revela que a nova educação exige professores idealistas, que estejam preocupados "[...] todos os instantes, com sintomas novos, na tarefa em que se empenha[m], sabe[m] que não há terreno mais vasto, mais complexo e de mais variadas e imprevistas significações que esse em que seus interesses acompanham a marcha das criaturas na sua adaptação à vida" (*ibid*., p. 153).

Cecília demonstra que o tipo de professor preterido ainda estava distante da realidade da escola moderna, pois os alunos ingressavam ao magistério sem a devida preparação. Nesse sentido, ela diz que deveria vir da Escola Normal essa formação:

> Devia ser assim. Devia ser, se a Escola Normal estivesse, desde já, preparando seus alunos para o futuro que vai ser seu presente. Mas, até a presente data, o que se verifica é que, salvo o pequeno contato que têm os quartanistas na sua prática da Escola de Aplicação, esses jovens chegam à formatura sem a visão do problema que as espera, sem compreensão, nem intuição, nem paixão pela psicologia infantil, para a qual, no entanto, terão de constantemente apelar. (*ibidem*, p. 105)

Na crônica "Professoras de amanhã", Cecília Meireles se interroga como as jovens que chegavam da Escola Normal conseguiram realizar o curso sem entender sua profissão:

> Como puderam estas moças atravessar todo o seu curso sem descobrirem que é uma coisa extraordinária chegar a ser professor? Vão sair da escola amanhã. Que vão fazer? Elas mesmas não o sabem. Sua carreira de estudantes foi nublada, semiconsciente, como que automática… Parece-nos que assim

> continuarão na vida que iniciarem depois… Uma sensação completa de despersonalidade e interesse idealista. Uma espécie de cansaço antes de qualquer realização…Uma incapacidade de velhice, na mais radiosa mocidade. Ausência total de sonho, do sonho luminoso que estimula todas as tentativas, que dá coragem para todas as vitórias. Por que falta flama interior a essas jovens? Por que seus olhos não veem que diante delas o caminho é grandioso e que elas em si transportam mil garantias para a esperança da humanidade? (*ibidem*, p. 107)

Cecília coloca como responsabilidade da formação docente da Escola Normal conhecer e pôr em prática a Reforma de Ensino e, assim, resolver "o problema do mestre do futuro". De acordo com o que é discutido, as professoras chegavam "sem vida", pois haviam aprendido a "reverenciar o livro estéril" e "os limites da sua liberdade circunscreviam-nos as linhas dos programas. O espírito do 'saber' e do 'viver', tinham-no herdado dos mestres, - não como criaturas humanas, mas como professores no alto de uma cátedra" (*ibidem*).

Com essa constatação, Cecília evoca um de seus temas mais comentados na poesia e em sua prosa: a necessidade de liberdade. Para ela, segundo registra na crônica "Questão de liberdade", "[...] o principal problema da educação moderna é a liberdade humana, no seu mais grandioso sentido" (MEIRELES, 2017, vol. 1, p. 37) e é justamente por meio da educação que se pode alcançá-la. Também comentava que a Reforma de Ensino de 1928 não possibilitou apenas métodos e técnicas de ensino, mas também a possibilidade de experimentar e ter liberdade na condução de suas aulas:

> Não é, portanto, o experimentar de métodos que é digno de observação, e não foi isso, propriamente, que deu a essas professoras a sensação de desafogo que notamos. É que, ter permissão para aplicar métodos, é ter permissão para dirigir sua classe, para possuir uma personalidade, para usar do direito de iniciativa, que é uma das principais condições para quem quer ser professor. (MEIRELES, 1930, p. 7)

No entanto, na crônica publicada em 06 de maio de 1931, a autora também criticava a falsa liberdade promovida pelas reformas do ministro Francisco Campos. Durante o regime de Vargas, Cecília que, inicialmente, via na "revolução" possibilidades de mudança no campo educacional, tornou-se crítica da maneira como Francisco Campos lidava com a educação brasileira, sobretudo, pela sua aproximação com a Igreja Católica:

> Veio o sr. Francisco Campos com seu feixe de reformas na mão. E, em cada feixe, pontudos espinhos de taxas. Foi mesmo mais uma reforma de preços, que tivemos. E esperávamos uma reforma de finalidades, de ideologia, de democratização máxima do ensino, de escola única, - todas essas coisas que a gente

> precisa conhecer e amar, antes de ser ministro da educação… (MEIRELES, 2017, vol. 1, p. 37-38)

Dessa forma, os problemas educacionais são denunciados à medida em que a cronista discute e forma os professores. "Em educação, todos os problemas são importantes, e há, em aparência, pequenos nadas a que seria um erro imperdoável não prestar a devida atenção" (MEIRELES, 2017, vol. 3, p. 153).

disposições finais[14]

Em muitas de suas crônicas que remetem às representações do professor, Cecília traça uma imagem docente idealizada. Mas também expõe a necessidade de que esta categoria possa receber uma formação que a prepare de maneira excelente para o futuro: "o presente nos está mostrando que ainda não temos mestres para o mestre". Sua escrita dialogada e poética aponta para a construção de um campo de reflexão que faz de suas crônicas um espaço discursivo de debate e análise. Para ela, ser professor é:

> Ter coração para se emocionar diante de cada temperamento.
> Ter imaginação para sugerir.
> Ter conhecimento para enriquecer os caminhos transitados.
> Saber ir e vir em redor desse mistério que existe em cada criatura, fornecendo-lhe cores luminosas para se definir, vibratilidades ardentes para se manifestar, força para profunda para se erguer até o máximo, sem vacilações nem perigos. (MEIRELES, 2017, vol.3, p. 116)

Ao dizer o que é ser professor, retomamos a discussão sugerida no título do presente trabalho, no qual a definimos como poeta-educadora. Cecília viu os professores como precursores do novo idealismo nacional. Para ela, o que desenvolveu na *Página* fazia parte de um trabalho maior, iniciado há mais tempo pelos insubmissos a fórmulas, que construirão a libertação futura:

> A renovação educacional que se vem operando em todas as partes do mundo não é um movimento superficial ou fictício. Obedece, pelo contrário, a uma necessidade desde muito sentida. Suas raízes vêm de longe, e vêm daqueles que, insubmissos a fórmulas e rotinas, souberam amar de tal maneira o próximo que, sentindo a sua tortura, sob a pressão da época, vibraram, emocionados e construíram a esperança de uma libertação futura. (MEIRELES, 1930, p. 5)[15]

[14] Subtítulo inspirado no poema "Disposições finais" de 1954 (p.715 do volume II de sua Poesia completa).

[15] Esses excertos partiram do texto "Os poetas, como precursores do novo idealismo educacional", publicado em 18 de junho de 1930. É importante salientar que essa fonte advém de nossas pesquisas no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, através do site da Hemeroteca Nacional, e não está

De acordo com Meireles, muitos dos precursores da renovação social eram poetas, os quais, dotados do "dom de viajar independente das realidades contingentes", buscam um estado de beleza, pois sua intuição, "mais aguda que a dos outros homens, percebe, registra, apreende" (*ibidem*). Entendemos com essa explicação por que a poeta, cuja poesia lírica se tornou extremamente conhecida na literatura brasileira e mundial, "desceu" da sua "torre de marfim" para habitar a prosa dos jornais. Em seu tempo de atuação na *Página*, Cecília nunca deixou de ser poeta de seu tempo, a educadora com "fibra essencial de poeta". Era necessária essa natureza de quem sabe projetar personagens, desejos, através dos versos, para interferir na vida cotidiana e fazer realidade o sonho da escola moderna:

> Há, nos educadores de hoje, uma fibra essencial de poetas. Dir-se-ia que estes, depois de terem exercido a atividade dos seus sonhos em projetos fora do mundo, localizaram-nos agora nesse mesmo mundo, e, em vez de criarem personagens imaginários; para darem corpo sua aspiração, modelam no barro humano da vida cotidiana personagens reais, de glória autêntica, e de ação objetiva. Na categoria desses precursores, adivinhadores do futuro, profetas da era atual, assoma o vulto impetuoso da Guerra Junqueiro, dardejando em versos, o anátema contra a escola antiga (*ibidem*).

Ao longo dessas páginas, procuramos evidenciar a vida e a escrita de Cecília Meireles no tempo em que editou o debate sobre a educação na década de 1930. Vimos que suas crônicas podem fornecer base para perscrutar-se a imagem do professor pensado e dado a ler. Ademais, seus escritos educacionais nos ajudam a entender como a poeta lírica também participou com ironia e assiduidade na construção da nova educação: com a fibra essencial de educadora e poeta. Terminamos nossa análise com as palavras de Nóvoa (1992):

> Trazer as pessoas da educação - crianças, professores, famílias - para o retrato histórico, ou seja, realizar a história dos atores sociais significa o reencontro com a experiência. O componente experiencial pode fornecer-nos um melhor entendimento do modo como alunos e professores, a título individual ou coletivo, interpretaram e reinterpretaram o seu mundo, do modo como os atores educativos construíram as suas identidades, ao longo dos tempos, do modo como a experiência escolar tem diferentes sentidos para as diferentes pessoas. (1992, p. 102)

publicado no conjunto de Crônicas de Educação aqui referido. Quando utilizamos trechos diretos dos jornais, optamos por atualizar a ortografia.

referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZEVEDO, Fernando. A Reconstrução Educacional: ao povo e ao governo. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. In: MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck, VIDAL, Diana Gonçalves e ARAUJO, José Carlos Souza (Orgs.). *Reformas educacionais*: As manifestações da Escola Nova no Brasil (1920 a 1946). Campinas, SP: Autores Associados; Uberlândia, MG: EDUFU, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-326.

BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: UNESP, 1997.

BONTEMPI JR., Bruno. Os expertos e o jornalista na formação da opinião pública sobre a educação: o caso do Inquérito de 1914. In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa (org.). *Intelectuais e História da Educação no Brasil:* poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES/SBHE, 2011, v. 10, p. 141-164.

BOTO, Carlota. Faria de Vasconcelos e a Escola Nova em Portugal: do *self government* à educação científica. In: *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 19, e 092.

BOURDIEU, Pierre. A invenção do intelectual. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.150-152 Trad. Maria Lucia Machado.

BRASIL, E. NASCIMENTO, L. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. *Estudos históricos*, v. 33, nr.69, 2020.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônica*s. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p.89-99.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CATANI, Denice. *Educadores à meia-luz*: um estudo sobre a Revista de Ensino da Associação Beneficente do Professorado Público de São Paulo (1902-1918). Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

CATANI, Denice. A participação das mulheres no movimento dos professores e a imprensa periódica educacional (1902-1919). *Projeto História, Mulher & Educação*. São Paulo: PUC, N.11, 1994.

CATANI, Denice. CATANI, D B. Memória e biografia: o poder do relato e o relato do poder na história da educação. In: *Pesquisa Histórica: Retratos da Educação No Brasil* [S.l: s.n.], 1995.

CATANI, Denice; SILVA, Vivian Batista da. Memória e história da profissão docente: As representações sobre o trabalho docente nos manuais pedagógicos. *Educação em Foco*, Juiz de Fora, v.12, n. 1, p.159-183, mar/ago 2007.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002, 2ª ed., p. 17.

CERTEAU, Michel de. Teoria e Método das Práticas Cotidianas. In: SZMRECSANYI, MariaIrene de Q. F. (Org. Edit., Trad.) *Cotidiano, Cultura Popular e Planejamento Urbano (Anais do Encontro)*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Coordenadoria de Atividades Culturais da Universidade de São Paulo, 4 e 5 de agosto de 1985.

CHALOUB, Sidney NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda (orgs). Apresentação. In: *História das cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: SP. Editora da UNICAMP, 2005, p. 9-22.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente pobre.* Trad. Fátima Bianchi. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2020.

FUCHS, Eckhardt. Networks and the history of education, *Paedagogica Historica*, 43:2, 185-197, 2007.

HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 1, p. 9-43, 2001.

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

LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa. "Prefácio". In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa (org.). *Intelectuais e História da Educação no Brasil:* poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES/SBHE, 2011, v. 10, p. 141-164.

LÔBO, Yolanda L. Memória e Educação: O Espírito Victorioso de Cecília Meireles. RBEP, Brasília, v.77, n.187, set./dez., 1996. p. 525-545.

LÔBO, Yolanda L."O ofício de ensinar" In: NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima & MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireiles: a póetica da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Loyola, 2001.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira. A poesia no mundo: educando educadores In: NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima & MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireiles: a póetica da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Loyola, 2001.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. *O voto feminino no Brasil*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação, volumes 1, 2, 3 e 4*. Organização: Leodegário A. de Azevedo Filho; coordenação André Seffrin - 2 ed. São Paulo: Global, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, vol.1 e 2. coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Escolha seu sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. 3ª ed.

MEIRELES, Cecília. "A função educativa da imprensa", Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 mar. 1932. Página de educação, p. 14.

MEIRELES, Cecília. "Os poetas, como precursores do novo idealismo educacional". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18 julho, 1930. Página de educação, p. 5.

MEIRELES, Cecília. O mal da autoridade.*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 julho, 1930. Página de educação, p. 7.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio & CUNHA, Maria Teresa Santos (Orgs.). *Práticas da memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio & CUNHA, Maria Teresa Santos (Orgs.). Antes da despedida: editando um debate In: NEVES, Margarida de Souza, LÔBO, Yolanda Lima & MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a póetica da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Loyola, 2001.

MONARCHA, Carlos. Do imediato pós-30 à mitologia do Estado Novo. In: MONARCHA, Carlos *A instrução pública nas vozes dos portadores de futuros (Brasil – séculos XIX e XX)* [recurso eletrônico]. Uberlândia: EDUFU, 2019 [Publicado no formato impresso em 2016].

MORAES, Dislane Zerbinatti. Professores-escritores e suas práticas simbólicas de escrita ficcional: um estudo do jogo discursivo efetuado entre os campos educacional, intelectual e literário. In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa (org.). *Intelectuais e História da Educação no Brasil:* poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES/SBHE, 2011, v. 10, p. 141-164.

NUNES, Clarice. Letras femininas: missão intelectual de professoras. In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa (org.). *Intelectuais e História da Educação no Brasil:* poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES/SBHE, 2011, v. 10, p. 141-164.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política do Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PIMENTA, Jussara Santos. *Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem. Cecília Meireles e a criação da biblioteca infantil do Pavilhão Mourisco (1934-1937).* Dissertação de Mestrado. Departamento de Educação/PUC-RJ, 2001.

PIMENTA, Jussara Santos. O Brasil e a sua educação: as conferências de Cecília Meireles em Portugal. *VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, Uberlândia. 2006.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTUGAL, Sílvia. *Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica*. Oficina do CES. 271 (2007), 36p.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução, Conclusão In: *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

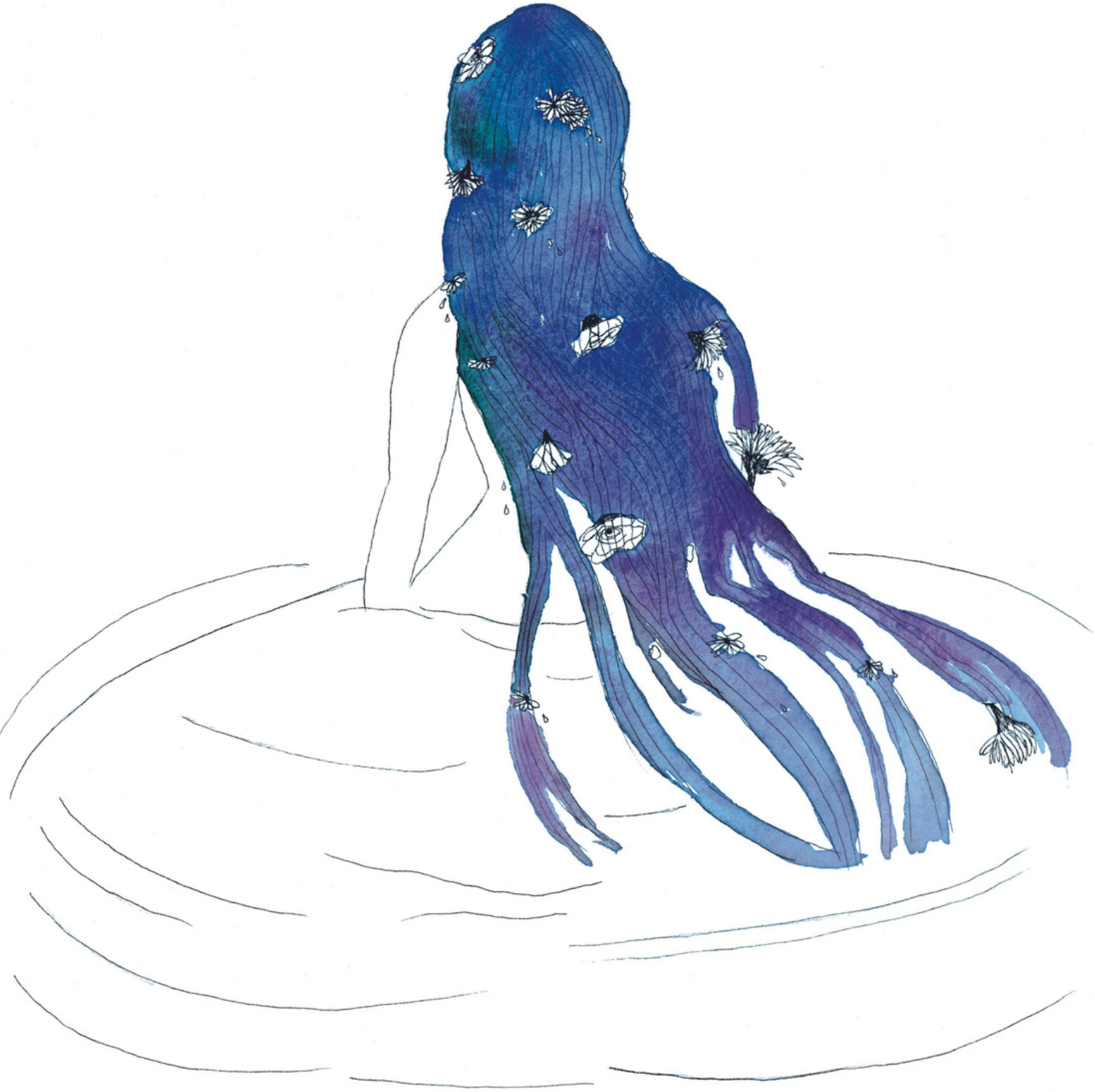
SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, 259-279.

VIDAL, Diana Gonçalves. Apêndice. In: MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck, VIDAL, Diana Gonçalves e ARAUJO, José Carlos Souza (Orgs.). *Reformas educacionais*: As manifestações da Escola Nova no Brasil (1920 a 1946). Campinas, SP: Autores Associados; Uberlândia, MG: EDUFU, 2011.

VIEIRA, Carlos Eduardo.Erasmo Pilotto: identidade, engajamento político e crenças dos intelectuais vinculados ao campo educacional brasileiro. In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia M. Costa (org.). *Intelectuais e História da Educação no Brasil:* poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES/SBHE, 2011, v. 10, p. 141-164.

VINÃO, Antonio. Relatos e relações autobiográficas de professores e mestres. In. MENEZES, Maria Cristina (org.) *Educação, memória, história*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p. 333-373.

entrevista



"24" MORENA, PENA DE AMOR. CECÍLIA MEIRELES.

Entrevista com Antonio Carlos Secchin
Interview with Antonio Carlos Secchin
Mariana Carlos Maria Neto
https://orcid.org/0000-0001-8396-7230
Paola Resende
https://orcid.org/0000-0001-8396-7230
Sara Begname
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-3057-696X
Sergio Alcides
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0247-4993
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199788
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199788
Recebido em: 03/07/2022. Aprovado em: 03/07/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
SECCHIN, Antonio Carlos. Entrevista. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 308-313, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022. 199788. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view199788.

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.

entrevista antonio com carlos secchin

Interview with Antonio Carlos Secchin

Mariana Carlos Maria Neto[1]
Universidade de São Paulo – USP
Paola Resende[2]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Sara Begname[3]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Sergio Alcides[4]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022. 199788

[1] Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), bolsista CNPq, com o projeto sobre a memória na lírica de Carlos Drummond de Andrade, bolsista CNPq. Mestre pela mesma instituição com a dissertação "A falta e o absoluto em Cecília Meireles" (2015-2017, Bolsa Capes). E-mail: mariana.neto@usp.br. ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-7917-8765. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6372139688043729.
[2] Doutoranda em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: resende.paola@gmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8396-7230. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2283934948315689
[3] Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017), atuando principalmente no seguinte tema: literatura brasileira. Mestranda, pela mesma instituição. E-mail: sarameynard@gmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-3057-696X. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2585944104791092
[4] Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: sergioalcides@uol.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0247-4993. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9254941821479342
.

Resumo
Entrevista com Antonio Carlos Secchin.

Palavras-chave
Cecília Meireles. Literatura Brasileira. Poesia.

Abstract
Interview with Antonio Carlos Secchin.

Keywords
Cecília Meireles. Brazilian Literature. Poetry.

MC — Acredito que uma das chaves de leitura para lírica de Cecília é compreender qual o sentido daquela "ausência do mundo", que a autora confessou certa vez em entrevista. Você concorda com essa afirmação? Como você entende essa espécie de distância?

Secchin - A "ausência mundo" possibilita uma leitura na chave de uma suposta alienação, o que seria injusto e redutor, no caso de Cecília Meireles. O que ela descarta é o aspecto excessivamente pragmático, utilitário, da existência, em prol de um espaço imaginário – mas esse ideal não se constitui ele próprio num mundo, ainda que avesso às estridências e evidências do real? Para Cecília, a potência da poesia não consiste em cantar algo, dirigir-se a um alvo específico, mas, plena e simplesmente, em cantar, qualquer que seja o objeto em que o canto incida. É o que percebemos na famosa abertura de "Motivo": "Eu canto porque o instante existe". Ela não diz o que canta, e sim o porquê canta.

MC — Por muitas vezes a poesia de Cecília Meireles é tida como ingênua ou excessivamente idealista, principalmente se comparada a poetas como Carlos Drummond ou João Cabral. A poesia ceciliana é de fato ingênua? Tal atribuição pode ter alguma relação com o fato de se tratar de uma autora mulher?

Secchin - Ao contrário, penso que sua poesia é de sofisticada complexidade. Nesse aspecto, como a de Quintana, não recorre ao hermetismo como biombo para uma suposta "profundidade".

SA — Como você vê a obra de Cecília Meireles na poesia moderna do século XX, independentemente do contexto brasileiro?

Secchin - Ela, de fato, é independente do que se convencionou chamar de "modernismo brasileiro", pautado pela vitoriosa versão provinda da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Oswald de Andrade, representante e propagandista-mor da Semana, sempre hostilizou a escritora, chegando a afirmar que era uma espécie de Morro de Santo Antônio, atravancando o tráfego da poesia. Cecília, porém, esteve alinhada a outra vertente do modernismo, de linhagem universalizante e espiritualizada, na esteira do simbolismo, que foi inteiramente desconsiderado pelos protagonistas de 1922. Nessa vertente, sua contribuição foi de alto nível, junto a escritores que compuseram o elenco do modernismo carioca agrupado em torno da revista *Festa.*

SA — Em 1976, você estava entre os jovens autores incluídos na histórica antologia 26 poetas hoje, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. É uma publicação marcante que depois ficou associada à chamada "poesia marginal". Esse pessoal leu Cecília Meireles? Você tinha lido?

Secchin - Suponho que boa parte dos poetas da época preferiam "ler" não os livros, mas a vida, traduzi-la num confessionalismo mais ou menos direto e sem as marcas do que desprezavam como excessivamente "literário". É um caminho, mas não foi o meu, que me sentia à margem dos marginais. Desde cedo fui atraído pela leitura e pelas imagens da vida que dela emergiam, porque a vida real, em si, às vezes me parecia com menos interesse e encanto do que as existências inventadas pelos poetas e ficcionistas.

SA — Outro nome importante incluído em 26 poetas hoje é o de Ana Cristina César. O que você acha do posicionamento duro que ela manifesta a respeito de Cecília Meireles? Saiu em ensaio de 1979, "Literatura e mulher: essa palavra de luxo". Você chegou a tomar conhecimento desse ensaio, na época? Lembra de alguma repercussão?

Secchin - Não estava no Brasil, não tomei conhecimento do ensaio. Partilho, porém, três coincidências com Ana C: as iniciais de nossos nomes, o mês e ano de nascimento e o interesse por uma literatura, digamos, mais construída e menos espontânea – como se vê na obra de Cecília.

SA — Sobre a fortuna crítica de Cecília Meireles, o que tem mudado, no século XXI? Como avalia o estado atual da pesquisa e do debate sobre a autora?

Secchin - Cecília Meireles nunca foi exatamente uma poetisa popular (do mesmo modo, aliás, que nunca se referiu a si como "uma poeta"), e continua não sendo. As primeiras edições de seus livros saíam em pequena tiragem, às vezes em edições especiais, de luxo. Apenas depois de 1958, com a publicação, pela Editora Aguilar, de sua Obra poética, seu nome começou a circular com maior capilaridade, começando a tornar-se objeto de pesquisas e de estudos universitários. Ainda hoje, tenho a impressão de que ela permanece mais "(re)conhecida" do que "lida", o que é de muito se lamentar, dado altíssimo padrão de sua poesia. Aliás, perdeu-se recentemente grande oportunidade de difundi-la, quando, unicamente por problemas de direitos autorais, deixou de ser a homenageada na FLIP.

PR — Além dos estudos sobre a obra de Cecília Meireles, você possui ensaios importantes sobre João Cabral de Melo Neto, dois poetas que, de certo modo, poderiam ser lidos quase como antípodas. A despeito dessa oposição, João Cabral possui uma conferência radiofônica elogiosa, no qual destaca a "comunicação" presente no Romanceiro da Inconfidência. Hoje, passados quase setenta anos desse texto, como você percebe a proposição elencada por Cabral?

Secchin - Para Cabral, a poesia de Cecília padecia de um mal incurável: era lírica. Daí, quase que por eliminação, acabou elogiando o Romanceiro, não por acaso o menos lírico (no sentido tradicional) de seus livros, e aquele em que a História do país se faz mais presente. Curiosamente, há vários pontos de convergência entre esses dois escritores tão diversos: o conhecimento da literatura espanhola (fugindo

da maciça influência das letras francesas à época); a constante prática de formas fixas, de versos regulares; a utilização da rima toante. Também se unem na recusa comum ao soneto, praticado por Cecília na obra de estreia que depois repudiaria (Espectos, de 1919), e inexistente em Cabral.

PR — Você tem realizado uma importante sondagem em periódicos de poemas que permanecem ainda inéditos em livro. Como você tem lido criticamente esses textos dispersos?

Secchin - Nada do que localizei em periódicos das décadas de 1920 agrega valor expressivo à obra de Cecília, mas tampouco lhe subtrai algo. São peças datadas, que ampliam o corpus da escritora, e fornecem subsídios de interesse sobre seus anos de formação, quando ela ainda estava bastante vinculada, e de maneira pouco pessoal, ao universo poético do simbolismo.

PR — Ainda em relação a esses textos: você elencou quais seriam as possíveis razões para eles ainda permanecerem inéditos, apenas disponíveis nas dispersas revistas e não terem adentrado na organicidade do livro? Livros organizados pela própria Cecília Meireles ou, postumamente, por críticos, vide a recente edição da Poesia Completa publicada pela Editora Global.

Secchin - Cecília Meireles, simplesmente, só aceitou respaldar o que escreveu a partir de Viagem, de 1939. de 1938. Não quis dar publicidade a nada que produzira antes disso, na sua, digamos, pré-história poética. Esse material, no entanto, é de valia aos estudiosos, interessados em saber o que de Cecília já existiria (ou não) nessa pré-Cecília. Sou favorável, desde que se efetue a devida contextualização, à reedição de tudo que um autor publicou em vida, porque, se ele divulgou seus textos em jornais ou livros depois renegados, o fez porque, naquele momento, reconhecia-se neles. Ao pesquisador não interessa apenas o rosto de hoje; ele deseja recuperar todas as páginas/espelhos em ficaram perdidas as faces do poeta, inclusive aquelas em que ele não mais se reconhece.

resenha


VIC 22

A poeta-repórter: resenha de Um país no horizonte de Cecília
The reporter poet: a review of Um país no horizonte de Cecília
Autoria: Bruna Carolina Cavalcante Feitosa
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-6849-8031
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2441555592805184
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199006
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199006
Recebido em: 15/05/2022. Aprovado em: 01/07/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
FEITOSA, Bruna Carolina Cavalcante. A poeta-repórter: resenha de *Um país no horizonte de Cecília*. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 316-325, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199006. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199006.

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.

a poeta-repórter: resenha de um país no horizonte de cecília

The Reporter Poet: a Review of Um país no horizonte de Cecília
Review of the Book Um país no horizonte de Cecília

Bruna Carolina Cavalcante Feitosa[1]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199006

[1] Graduanda de Letras, licenciatura em Português, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: bcarolinafeitosa@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6849-8031

Resumo
Resenha do livro *Um país no horizonte de Cecília* (2021), organizado e apresentado por Gustavo Henrique Tuna.

Palavras-chave
Reportagens. Ensaios. Cecília Meireles.

Abstract
Review of the book *Um país no horizonte de Cecília* (2021), organized and presented by Gustavo Henrique Tuna.

Keywords
Reports. Essays. Cecília Meireles.



"O papel do repórter não é dar solução às coisas. É contar o que viu. Chegou aqui, parou. Os outros que tirem as conclusões".
(MEIRELES, 2021, p. 81)

Cecília Meireles não só foi poeta: para surpresa de muitos que não conhecem amplamente as diversas facetas da escritora, esta nos surpreende com uma imensa contribuição, como cronista, nos jornais na década de 1930 a 1960. Em *Um país no horizonte de Cecília*, (Global Editora, 2021, 232 pp.) vemos também Cecília desempenhando, com argúcia, o papel de repórter. O Brasil é o palco das questões principais que tematizam os artigos. São questões sociais e pertinentes para a época – ouso dizer que ainda são, hoje – e é interessante deparar-se com algumas problemáticas duradouras pelo olhar de uma intelectual que se aproximava com perguntas capciosas, envoltas em um conhecimento muito amplo sobre aquilo que questionava.

O livro é a reunião de 9 ensaios-reportagens, assinados por Cecília, publicados na revista *O Observador Econômico e Financeiro*, entre 1939 e 1940, organizado e apresentado pelo historiador e editor Gustavo Henrique Tuna. O organizador ressalta, em sua apresentação, que a revista em questão era um espaço fulcral para discussões sobre a situação econômica do Brasil, e que Cecília, como poeta e cronista à época já renomada, também havia exposto – em jornais e conferências – importantes ideias acerca da educação, já que também era professora e, não obstante, signatária do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932).

Assim, no primeiro ensaio do livro, sob o título "Economia do Magistério", é apresentado um panorama geral sobre o ser docente – do ensino primário ao ensino superior. Cecília aponta as ilusões dos indivíduos sobre as riquezas inesgotáveis do país, fazendo referência a um texto publicado em 1937 nesta mesma revista, do educador Nóbrega da Cunha, sobre *Educação Comparada*. É levantada a comparação para nortear a infinda crise em que o país vive, cuja resolução é quase jogada a cargo do professor. Aí entra o principal problema retratado no ensaio: como pode o professor resolver os problemas do mundo se este

não consegue ter o básico para se resolver? Para se cuidar? Para, por mais triste e esdrúxulo que se possa parecer, se alimentar? E, quando eu digo se alimentar, é no sentido mais vasto e figurativo da palavra. Não se nutrir somente de comida, mas, como bem retratado por Cecília, espera-se que esse professor também seja rico culturalmente, um eterno estudante, figura elementar, possuidor de todas as respostas da vida. O embate principal do ensaio é o eterno duelo entre dever *versus* poder. Nessa economia? Naquela economia? Não é possível, ainda. Vê-se, pois, um professor do ensino secundário, entrevistado por Cecília, lastimar sua revolta:

> O lamentável é que o professor é o homem que sabe… que sabe como está vivendo mal… É o homem que não se ilude; que conhece a marcha da sua infelicidade. E o reflexo que isso tem sobre o seu entusiasmo, sobre seu trabalho! Com fome e melancolia, é preciso ser um gênio para ainda transmitir qualquer conhecimento, e para se ter a coragem de achar que vale a pena essa transmissão! (MEIRELES, 2021, p. 40)

Cecília questiona o professor, pede sugestão de como é possível mudar esse cenário, não se intimida e, após a resposta, pergunta: "Alguma outra sugestão mais?". Penso, é necessário, talvez, se encher de possíveis respostas para não se dar por vencido. A jornalista segue, assim, buscando identificar a fundo quais são os inconformismos dos docentes de variados níveis da educação. Uma coisa é unânime: todos estavam insatisfeitos, mas tinham concepções diversificadas de como seria possível melhorar a conjuntura do magistério. Cecília encerra, após percorrer uma enorme lacuna de descontentamento, com a seguinte questão: "Porque [sic] será que, sabendo-se tudo isto, demora-se tanto a fazer alguma coisa?". Bom, sabendo-se que isso se aplica, até os dias atuais, a inúmeras outras problemáticas, vale indagar ainda: por quê?

Em dado momento, ainda neste ensaio, esse mesmo professor do ensino secundário relata que, devido às condições precárias de salário e a jornada intensa, não há tempo nem para morrer. Isto nos leva para outro ensaio-reportagem com uma discussão super necessária: se é crucial o contato do docente com o mundo, com as pluralidades de culturas e o conhecimento, é pertinente que o professor e qualquer outro trabalhador com análogas condições deva ter direito ao descanso. No texto "Férias de Janeiro", Cecília levanta essa questão. Afinal, se o trabalho é mesmo uma consequência natural da vida, então que este seja alternado com o ócio do trabalho, alternativa justa, nos lembra a poeta, porque tudo que é demasiado nos faz mal. A crítica é feita pela poeta no intuito de demonstrar a conjuntura econômica que incentiva esse pensamento, que almeja tanto a elevação financeira a ponto de esta se tornar apenas uma desculpa para a desproporcionalidade do trabalho quando comparado ao tempo de descanso. É preciso, assim, organização para o pleno deleite, sublinha Cecília.

No ensaio “Economia do intelectual”, há uma reflexão sobre o que é ser esse pensador dotado de sabedoria. Acho importante frisar que, dentre todos os ensaios-reportagens, o “ser” é algo carregado de importância para Cecília. Mais do que o que está à frente do sujeito, isto é, o adjetivo que lhe dá qualidade ou nos norteia na temática, o que está no âmago do entrevistado é fundamental. E a poeta participava ativamente desses diálogos; como bem antes havia dito, estava segura do que falava, das questões que levantava, dos contrapontos que poderiam aparecer, deixando, em sua fala, fios indicativos de outras questões para suscitar mais diálogo. Quando um sócio da Sociedade dos Escritores Brasileiros é questionado sobre a questão dos direitos autorais, este diz:

> Pelo menos moralizam um pouco a situação do escritor. O escritor começa quase sempre por desconhecer os seus direitos. É um ser platônico, desencantado desta vida…
>
> Mas é simpática — não lhe parece? — essa atitude desinteressada?... (MEIRELES, 2021, p.64)

Havia, assim, uma opinião ali exposta, propositalmente deixada pela repórter. Adiante, é pertinente falar que Cecília tinha grande conhecimento de história. Como leitor de sua poesia e da sua prosa, é sempre possível perceber conhecimentos bem fundamentados da escritora. Levanto essa questão para falar de outro artigo presente no livro, intitulado “O trabalho feminino no Brasil”, em que Cecília nos traz a perspectiva sócio-histórica dos papéis desempenhados pela mulher. Aponta, com perspicácia, o momento em que uma criança nasce e é delimitada por um gênero, este carregado de pré-conceitos, remetendo, talvez, a uma atividade bastante contemporânea — o chá revelação:

> por ocasião do nascimento de uma criança, colocavam-lhe na “aselha da rede um arquinho, com suas flechas”, se era macho; e, “se fêmea, uma roca com algodão”. Sempre o mesmo jogo de equilíbrio de destruição e conservação, pelo exercício bélico e pela atividade criadora. (MEIRELES, 2021, p. 85)

Sem o conhecimento de escrita e leitura até o século XIX, às “mulheres e donzelas brasileiras” ficou o encargo dos afazeres domésticos, o que incluía muito trabalho, claramente. Cecília observa que, quando houve o decreto para a criação das escolas de primeiras letras, a educação feminina seria diferenciada, com disciplinas ligadas às atividades da casa. E não é preciso se distanciar muito desse tempo para perceber que, ainda no século XX, havia escolas com matérias distintas para homens e mulheres. Cecília aponta o ingresso da mulher no magistério e sua excelente atuação na área, o que gerou o afastamento do homem, e, lamentavelmente, o baixo salário, que teria feito com que a mulher não pudesse ser responsável pelas finanças da casa. A escritora fala, então, sobre a construção do

labor feminino, do papel importante do movimento feminista no Brasil, liderado pela ativista política Bertha Lutz, na época secretária do Museu Nacional, e importante figura para as conquistas das mulheres que vieram ao longo dos anos seguintes. A conclusão feita pela poeta ao final do ensaio é sugestiva:

> Tais qualidades devem merecer a atenção do governo, para o seu devido aproveitamento, em benefício do progresso do país. Tem-se dito que o Brasil é um deserto de homens e de ideias. Talvez não seja um deserto de mulheres. E enquanto houver mulheres capazes de lutar sozinhas, e mulheres capazes de prestar colaboração tão eficiente, há esperança de que as lutas sejam ganhas, e os trabalhos cheguem ao fim, com o maior êxito. (MEIRELES, 2021, p. 109)

Outro ensaio que também nos leva para essa temática é o "Cenas do trabalho feminino", publicado em 1940, um ano depois da reportagem citada acima. O texto inicia-se de uma forma bem particular dado o gênero, ou nem tanto se soubermos previamente que foi escrito por Cecília Meireles. Esta, que adora subverter o gênero que escrevia, fez bastante isso com as suas crônicas e, nesse ensaio, narra o início do dia de uma menina que, já é pela manhã, é importunada para que possa desempenhar o seu papel: "Anda, menina, varre!", diz alguém de voz áspera e amarga. E dessa forma o cenário vai sendo criado ao longo do texto, demonstrando as progressões do trabalho feminino de classes distintas: de modo sutil, a cor da casa mudou e agora também costurar dá uns trocados, tudo isso enquanto um senhor vai caminhando e descobrindo que o trabalho feminino, vejam só, transbordou da casa. Assim Cecília vai nos contando as mudanças desse labor e que, mesmo em meio a essas conquistas, mulheres ainda eram condicionadas a essas respectivas profissões. De modo literário e carregado de relevância, Cecília aponta:

> As camaradas adaptam-se a esse mundo novo. Uma lhe ensina a fazer as unhas, outra a enrolar cachinhos, todas sabem onde se vendem fazendas mais baratas, em que fábricas se compram as mesmas coisas, pela metade do preço. Faz conhecimentos, muda de casa, ganha mais. (MEIRELES, 2021, p. 211)

Falarei de mais dois artigos presentes no livro para apontar traços sempre presentes na escrita de Cecília como jornalista, principalmente como dado nesses 9 textos. São esses: o fator humano e o panorama sócio-histórico. No texto "Comércio de Arte Antiga", vê-se o primeiro traço com maior destaque, visto que, ao falar do comércio de antiguidades, Cecília descreve qualidades desses trabalhadores envolvidos com a arte, ao usar descrições que nos dão uma certa ideia mais pessoal dos indivíduos que ali atuam: o amador de arte com gosto pela aventura de comprar barato, carinhoso com as peças que tem, amante daquilo que já fora esquecido,

largado, menosprezado – desmemoriado, talvez. Cecília, então, destaca as casas de antiguidades presentes no Rio de Janeiro, cidade em que nasceu e morava. Fala com familiaridade dos objetos que ali poderíamos encontrar, se fôssemos ao centro ou aos bairros. E aí somos levados para cenas em que vendedores lidam com os clientes em potencial. É tudo muito bem relatado pela jornalista, que não deixa escapar nem a expressão de estranheza quando um cliente questiona o valor de um móvel, e adentramos aquele cenário porque a escritora consegue transmitir, com boas descrições e referências, aquilo que está sob seus olhos.

No ensaio "Economia da Moda", a jornalista já provoca o interlocutor com humor, ressaltando que, mesmo com esse título, não é preciso fingir que o tema não é interessante, pois jamais o indivíduo-leitor sairia de casa com vestes duvidosas. E repete duas vezes: "Não olhe para esse título com desprezo." Dá, ao leitor, os possíveis cenários em que este se perderia no argumento por precisar, sem sombra de dúvidas, de um pouco mais de requinte na seleção de uma blusa para presente ou da gravata que escolherá para o trabalho. Cecília lança mão dos números de uma lista telefônica, possibilitando o argumento de que há mais contatos referentes a vestuários e acessórios do que a cafés e livrarias, por exemplo. Ademais, traz, também, com diligência, as diversas relações entre moda e história. Como citei, um dos traços presentes no livro é o panorama histórico, sempre utilizado para discorrer com profundidade sobre questões centrais, como vê-se aqui:

> As camaradas adaptam-se a esse mundo novo. Uma lhe ensina a fazer as unhas, outra a enrolar cachinhos, todas sabem onde se vendem fazendas mais baratas, em que fábricas se compram as mesmas coisas, pela metade do preço. Faz conhecimentos, muda de casa, ganha mais. (MEIRELES, 2021, p. 211)

Por fim, no último ensaio do livro, "A carne e o Matadouro", Cecília traz a questão da carne sagrada de vaca no hinduísmo, contrastando a temência desses povos com a não crença dos que utilizam a carne, seja de boi ou de outros animais, como negócio. Adiante, a repórter vai até o Matadouro de Petropólis, no Rio de Janeiro. Cecília aponta, durante o caminho, os avisos encontrados na estrada: não maltratar os animais é uma dessas recomendações. O diretor do estabelecimento, então, relata que aquele era um belo lugar para despedir-se da vida, quase como um favor carinhoso para os animais que ali habitavam. Fala-se, durante o ensaio, sobre a organização de um matadouro. É possível, afinal, sentir certa angústia com as descrições. Cecília afirma:

> A humanidade vive mergulhada numa densa ignorância a respeito de certos problemas, enquanto noutros, alcança invenções e descobrimentos verdadeiramente sensacionais. Se, por um lado, a ciência chega a conclusões que, postas em prática, revolucionariam o mundo, por outro, o douto vivente muito

> pouco sabe ainda, a respeito de si mesmo, a começar por esta insignificante coisa indispensável e diária que é a sua alimentação. (MEIRELES, 2021, p. 219)

É assim, pois, que conhecemos o Brasil e suas diversas questões pelo olhar de Cecília como repórter. Esta afirma que o ser humano é sagrado e trata-o com muito tato em seus textos. A poeta questiona porque, de fato, parece se interessar pelo humano ali em questão, analisando, com habilidade, a realidade brasileira e suas inquietações.

referências bibliográficas

MEIRELES, Cecília, 1901-1964. *Um País no horizonte de Cecília*. Organização e apresentação: Gustavo Henrique Tuna. 1ª. edição. São Paulo: Global Editora, 2021.

coletânea


onde você conseguiu esse coração?

fernandinha, a neta da poesia e da poeta celebrando os 120 anos da inúmera cecília meireles 1901.2021

À
Jacintha e Manuel,
Matilde e Carlos
Carlos, Victor, Carmem e Cecília
Fernando Correia Dias
Heitor Grillo
Maria Mathilde,
Gaya, Kenya, Mila e Gustavo;
Fátima, Fernando, Pedro,
e
Mariana Neto.

Você acha que as pessoas inteligentes morrem?
Cecília Meireles
Estudar para saber, saber para viver e viver para quê?
Cecília Meireles
Como te chamas? Qual idade tens? Onde estás? Não sei quem és, mas eu te amo.
Cecília Meireles
qual de nós é culpado de ser o que é, e não ser outra coisa?
Cecília Meireles
Ai palavras, ai palavras, que estranha potência a vossa! sois de vento, ides no vento, num vento que não retorna, e, em tão rápida existência, tudo se forma e transforma!
Cecília Meireles
Todos queríamos ser melhores, sem dúvida.
Cecília Meireles
Educação, é botar, dentro do indivíduo, além do esqueleto de ossos que já possui, uma estrutura de sentimentos, um esqueleto emocional. O entendimento na base do amor.
Cecília Meireles
à criança só se devia dar o ótimo
Cecília Meireles
A educação é a única das coisas deste mundo em que acredito de maneira inabalável.
Cecília Meireles
A literatura não é, como tantos supõem, um passatempo. É uma nutrição.
Cecília Meireles
Irmão das coisas fugidias, não sinto gozo nem tomento.
Cecília Meireles
Não te aflijas com a pétala que voa: também é ser, deixar de ser assim.
Cecília Meireles
aprendi com as primaveras a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.
Cecília Meireles
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar
Cecília Meireles
Liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta: que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda!
Cecília Meireles
posso adoecer e curar-me com perfumes
Cecília Meireles
Haverá mesmo algum pensamento sobre essa noite, sobre esse vento? sobre essa folha que se vai?
Cecília Meireles
“Cecília, és libérrima e exata”. Bandeira;
“Deusa”. Drummond;
“à tua chegada, nós nos iluminávamos”. Vinicius;
“Nem tudo estará perdido enquanto nossos lábios não esquecerem teu nome: CECÍLIA...”. Quintana;
“A melhor coisa do lirismo puro que nunca se escreveu nesse país”. Mário de Andrade;
“Poesias que pertencem ao patrimônio da melhor poesia universal”. Otto M. Carpeaux;
“Imperecível”. Nejar;
“talvez a maior poetisa da língua portuguesa”. João Gaspar Simões.

Neste instante, eu e você, estamos em simultâneo, aqui com o leitor e então somos três, diante de todas as estantes com seus livros, na sua biblioteca, no seu gabinete, em sua residência.

As estantes, do teto ao chão, são paredes de livros maravilhosos contendo as vozes dos autores que escreveram estes mais de 10 mil livros falantes e lindíssimos e ocupam cinco ambientes, no segundo andar da casa. Além do seu gabinete; da sala de leitura no *hall* da escada; do corredor de dicionários e da saleta e gabinete do vovô... os quartos da mamãe, tia Fernanda, tia Elvira, também hoje, são paredes de livros ou paredes de vozes.

Eu voltei ao seu gabinete para reencontrarmos a mamãe e o vovô Grillo.

Preparei, vários conjuntos de folhas brancas, de papel ofício em gramaturas distintas. A folha mais pesada, de 75g, fica na frente. Depois dela quatro folhas de papel cópia de 50g, intercaladas por papéis carbonos. Reuni cada maço com *clips* de metal.

Quando mamãe precisa de maço novo, para abastecer a sua máquina de escrever – que ela está usando para redigir a lista dos livros da sua biblioteca –, levo para ela um novo conjunto de folhas e carbonos. Ela me entrega o que retirou da máquina, para eu separar dos carbonos e distribuir as folhas. Deito cada uma das cinco folhas, sobre cada um dos cinco morrinhos, que correspondem: às minhas duas tias, mamãe, vovô e gabinete. Retenho os carbonos entre os dedos, intercalando novas folhas de papéis e monto outro conjunto.

Estamos tirando cada livro das prateleiras e numerando. Estamos respeitando a posição que você deixou nas suas estantes. Assim fica fácil saber qual livro estava do lado de qual, obedecendo a nossa numeração. Tiro, escovo, limpo a prateleira e trago para a sua mesa o livro e carimbo, um por um. Carimbo com tintas azuis, pretas ou vermelhas: "Biblioteca Cecília Meireles N^{0}_____", em cada página de rosto de todos os seus livros. Deixo o livro aberto para a tinta secar.

Vovô escreve o número do livro que a mamãe diz para ele, quando ele pergunta, "qual é o próximo?". E escreve o número na linha vazia do carimbado.

Ele lê para a mamãe o nome do autor e o título do livro e ela, ouvindo vai escrevendo à máquina. Depois, eu levo o livro para ela conferir o que ela mesma escreveu na lista de livros que está datilografando. Assim, ela tira dúvidas da sua própria escrita, confere, colige e copia detalhes importantes, acrescentando às vezes, mais dados bibliográficos à lista de livros.

Quando ela dá por terminado, eu devolvo o livro que numeramos para o lugar dele, na estante.

De tanto carimbar, as almofadas-de-carimbo, secam. vovô abastece as almofadas com mais tinta fresca. Ele é cuidadoso. Essas tintas pintam às vezes o que não queremos pintado e causam acidentes com tapetes e livros. Então ele faz esse servicinho na saleta próxima ao gabinete, a saleta que tem a escada que desce, onde está a mesinha com tampo grosso de vidro, que é fácil de limpar com álcool.

Essa mesinha com tampo redondo, que eu usava para ver melhor os livros que você escolhia para mim, foi criada e desenhada pelo vô Fernando. Está como você deixou, entre as duas cadeiras largas e de encosto reclinável que eu e você, usávamos para ler, os livros juntos.

Mamãe e as irmãs, são diplomadas em Biblioteconomia pela Biblioteca Nacional, você sabe. Eu aprendi esse trabalho com elas.

Não é fácil! É uma ginástica que sobe e desce, levanta e abaixa, vai e volta, pega e solta e é ainda mais complicado quando é para tirar os livros que estão em fileiras mais perto do teto, ou, nas prateleiras mais perto do chão. Subo à escada, enquanto vovô presta atenção em mim, porque posso cair subindo ou descendo, com os braços cheios de livros, que pesam e escorregam.

Quando o dia acaba, mamãe coloca os cinco morrinhos datilografados no dia, em cinco pastas de cartão e elásticos. Fecha. Deixa sobre a sua mesa e vamos jantar.

Fizemos assim em todas as salas, até acabarmos.

Com a lista do gabinete, vai ficar mais fácil localizar qualquer um destes livros lindos nas estantes e mamãe disse que poderá fazer um segundo trabalho, uma lista por ordem alfabética, decorrente desta. Lista só dos nomes de autores com os correspondentes números dos livros. E ainda outra, também por ordem alfabética, de títulos dos livros. Uma terceira, de assuntos... Quando tia Elvira voltar do Japão... ou a tia Fernanda voltar de Paris...

Também fizemos listas descrevendo e numerando todos os objetos da casa, que estavam dentro e fora das gavetas e armários. E em todos os móveis. Em tudo, colei uma etiquetinha branca com número correspondendo a outras listas datilografadas com cópias.

Minha mãe é como você. Datilografa muito rápido e muito corretamente. Ela domina a estenografia e é ágil estenógrafa, como você. O mais incrível é que ela também traduz a estenografia datilografando direto a tradução.

Assim, quando o vovô quer escrever uma carta para as enteadas explicando esses assuntos de inventário, a mamãe escreve o que ele está falando, em estenografia e na máquina redige o que ele falou. Hoje ela escreveu duas cartas avisando às irmãs que terminamos o trabalho. Mas, acrescentou papéis e carbonos, para o vovô ter a cópia dele e ela ter a cópia dela. Depois, ela assinou em cima de um dos travessões que ela fez ao fim da carta e vovô também assinou. Vão mandar para as titias que vão ficar muito felizes.

Com essa lista de todos os livros relacionados em datilografia, os futuros compradores de biblioteca, poderão avaliar quais livros estão aqui, ou quais interessam comprar. Isso me parte o coração, porque eu amo os seus livros. Mas a minha mãe e tias não querem que isso aconteça. Querem fazer o que você pediu: Preservar a casa com o seu acervo, obras e biblioteca. Eu estou aqui ajudando.

Era o ano de 1965, você tinha virado estrelinha, no ano anterior, dois dias depois de seu aniversário de 63 anos no hospital. Eu fui com a mamãe te levar ao São João Batista. Chovia muito, todos choravam muito. Eu, mamãe e o céu inteiro, também.

Seis anos e meio depois, fui levar com a mamãe e as titias, o vovô Grillo, ao São João Batista. Ele virou estrelinha.... Também me despedi do vovô, naquele dia triste, com um beijo no rosto dele. Umas pessoas amigas perguntaram à mamãe por que eu beijei o vovô. Mamãe respondeu com verdade: “Ora, eles são amigos. Sempre foram”.

Apesar de olhar para o céu e pensar em vocês como estrelas, eu sei que vocês estão comigo. Vivem aqui em mim. Olho para tudo e o que sei sobre este espaço, sobre esta casa e jardins e as experiências estão todas aqui. Simultaneamente. Geram diversas vozes e imagens muito claras, definidas, velozes,

altas e audíveis. Venho aqui todas as vezes que eu quero. Ninguém pode me impedir. Nem eu.

Aqui está tudo vivo, inclusive os nossos dias juntas. Basta que eu entre e acenda a luz no ano que eu quiser, no assunto que me ocorrer lembrar.

No dia do seu aniversário, em 7 de novembro de 1957, você escolheu passar o dia todo comigo, desde cedo. E eu ainda não tinha completado um ano de idade. Você já tinha dois netos meninos, mas eu era a primeira menina e você saiu desta casa, para me buscar e me levar para a igreja, onde você foi batizada por sua mãe, Matilde e por sua avó Jacintha. Me batizou na mesma pia. Que emoção, você deve ter sentido.

Como minha Madrinha de Batismo você me batizou com o nome do meu avô Fernando, pai da minha mãe e tias. Me deu como afilhada ao vovô Grillo, seu segundo marido, com quem você não teve filhos e passamos o dia todo, juntas. Você, filhas, genros, naquela quinta-feira. Eu e você, esperamos quase um ano para você me batizar no dia do seu aniversário, porque nasci no último dia, do último mês do ano, de parto normal e na última hora, à meia noite. Eu e você temos a mãe com o mesmo nome e referindo-se a mesma pessoa: Mathilde, porque você deu o nome da sua mãe para sua filha, que é a minha mãe... Eu sou a filha, da sua filha do meio. Hoje sou sua neta do meio, a irmã do meio, a prima e a sobrinha do meio! A história do meu batismo, que você escreveu com amor na minha vida, é uma lembrança sublime, absoluta e inesquecível. Todos foram muito sensíveis e amorosos e sabem me contar, todos os anos, sobre aquele dia. Passei a vida ouvindo deles, as diversas versões, e a festa nunca acabou!

Sempre conversei com a mamãe, que eu penso que meu batismo também criou uma harmonia entre todos vocês, porque ganhei o nome do vovô Fernando, a pedido da minha mãe, para homenagear o pai, que jamais foi esquecido por ela, nem por vocês, apesar dele ter cometido o suicídio. A homenagem da minha mãe ao pai dela, me comove muito, até hoje, quando penso que ao contrário do que ficou em registro na imprensa, em jornais da época, foi ela, a mamãe, que viveu a tristeza de ter dormido na sala, enquanto o vovô lia o livro do *Pinochio* para ela, e depois, ter acordado no meio daquela noite definitiva, órfã, para chamá-lo em vão, e te chamar, porque o pai... Ela sempre chorou, quando conversamos sobre esta noite e sobre *Pinochio*.

Dos cinco netos do vovô Fernando, o "Irrivalizável Correia Dias", como era identificado por seus apreciadores, até muitos e muitos anos mais tarde, eu fui a neta que estudou design nas universidades e cursos, e produziu livros, campanhas publicitarias, coleções de produtos, desenhos, estampas, exposições etc., por absoluta vocação.

Olhando para este espaço de paredes de livros incríveis, do seu gabinete, eu lembro de todos os dias que a mamãe me trouxe para eu ficar aqui com você e sermos felizes, enquanto ela ficava um pouquinho e depois ia ao médico, ao dentista, à biblioteca, à casa de amigos ou ia "passear e ver vitrines".

Eu vinha com a luva calçada sobre o anel, porque eu não podia tirar do dedo aquele anel de ouro e pérola, que a mamãe me deu e que era "precioso". Ela não queria que eu tirasse para eu não perder, se eu o guardasse na bolsinha... poderia escapar... E você me ensinava, "quem calça a luva não põe o anel"

Às vezes, eu te encontrava deitada no seu quarto. Descansando. Você me pedia para abrir a primeira gaveta da cômoda ao seu lado e tirar os anéis, as

pulseiras, colares e broches para você me mostrar e conversar comigo sobre eles. Você me ensinou o mundo e me contou histórias dos países, através dos teus anéis, pulseiras, colares e broches, e eu ia aprendendo a arte das culturas dos povos, dos idiomas... e palavras!... nomes de cores, metais e temperaturas. Ia te ouvindo me dizer, o nome do lugar e as histórias da Índia, América, Portugal, México, Holanda, Itália, Chile, Uruguai, Israel, Peru, Açores...e da sua mãe e sua avó. Tudo o que eu aprendi em arte, com alegria e para sempre, começou na síntese destas verdades mestras inesquecíveis.

Depois devolvíamos para a gaveta e íamos brincar "de desenhar sobre papel de máquina de escrever e carbonos". "De descobrir" que tínhamos dois desenhos iguais para pintarmos. Ou "de aprender as letras, o alfabeto" nas teclas das máquinas de escrever, que continham também os números. Eram duas. Uma grande, na mesinha de ferro e outra portátil que fechava como uma malinha.

Nesta sala, brincávamos "de teatro" com as suas marionetes de sombra, indianas, recortadas em couro, tão bonitas, e que dormiam deitadas na sua mesa. Brincávamos "de selar cartas" com lacre e com o peso de papéis, que é um prisma de cristal com palácio de reflexos lindos, por dentro; de abastecermos de nova folha rosa e porosa, o mata-borrão, que eu usava para secar a escrita com canetas tinteiro.

Brincávamos "de arrumar o copo" de canetas esferográficas; de apontarmos os lápis no apontador de bancada do vovô, lá no seu museusinho; para a perfeição das anotações imediatas. Guardávamos as canetas tinteiros e os vidros das tintas das canetas, tão líquidas que eu amava. Eram rios azuis, pretos, sépias, verdes e vermelhos. Dávamos água à rosa vermelha que mamãe trouxe em botão, deixou na jarrinha azul para você.

Daquele tempo, vejo ainda tudo aqui e os nossos retratos: eu, você, mamãe e Fafá, ficaram sobre a sua mesa!

Brincávamos "de viagens pelo mundo", rodando o globo de plástico-e-ar no eixo de ferro preto, ao lado das marionetes. Eu via o Brasil e os países, mas não sabia que o globo terrestre, representava o meu planeta e não compreendia que nós estivéssemos ali, naquele Rio de Janeiro, que você mostrava na ponta do dedo, e escrito no globo. Mas ali ficamos, sempre que eu olho para o globo na minha memória, eu ouço sua voz, "ali no Rio de janeiro, você vê? Eu e você!".

Brincávamos "de nos abanarmos com leques" de sândalo, cada uma com o seu, no calor e no perfume que ele exalava no movimento e que ficava suspenso na sala; e com os leques brancos de madrepérolas e seda branca. Você me contava a história do príncipe e da princesa, pintados na superfície tão lisa do tecido tão fino, e me explicava que eles moravam ali dentro do leque, num jardim verdinho e que eles conversavam, se escondiam atrás das árvores, reapareciam atrás das dobras das sedas e das palhetas...eu via aquelas verdades. Logo eu entrava com você, no leque-palácio-branco-de-madrepérola e eu nunca mais era a mesma. Saía mais sabida ou dormia.

Quando o vovô colocava Coca-Cola no copinho, você pedia uma colherzinha e ia rodando dentro do copinho... Eu dizia para você: bolas! E você me ensinava: bolhas! E falava para o vovô, gás!

Mas existiram os dias em que você abria as portas do seu museusinho de brinquedos de todas as partes do Brasil e do mundo, para eu visitar e brincar. Eu levava a minha cadeira de armar e me sentava lá dentro. Você ficava próxima e sentada com um caderninho e um lápis nas mãos escrevendo. Você anotava algumas

coisas que eu dizia. Pedia para eu repetir e me olhava, tão de perto que eu me via dentro do seu olho e tentava me pegar!

Estes caderninhos com suas anotações sobre mim, estão no seu acervo, são muito elogiosas, eu espero que qualquer dia publiquem aquelas belezuras, observadas e anotadas por você. Minha infância foi mágica ao seu lado e de minha mãe.

Se você precisava ficar muito tempo no telefone, me deixava ao seu lado com uma pilha de livros lindos, coloridos, escritos para crianças, em línguas de outros países e me dizia para eu escolher entre eles as histórias para você me contar. Eu escolhia e você me contava, logo que desligava o telefone. Ficavam sobre o tampo de vidro grosso da mesinha criada por vovô Fernando. Eram muitos livros para as crianças naquela sala, eu gostava de uma história de coelho, mas tinham os livros de trajes dos países para pintar, e pintamos. Os livros das bandeiras para recortar e colar, e recortamos e colamos. Os panoramas de *Le Père Castor* desenhados por Aleksandra Ekster "de aprender as palavras" e sentar no seu colo ouvindo sua voz apontando e me dizendo o nome para eu ampliar o meu vocabulário. E por um dos panoramas passava um longo rio sombrio... Preferíamos o panorama do mar profundo e da praia feliz, com crianças alegres que amávamos e ouvíamos o que diziam. Ganhei vasto vocabulário com estes panoramas.

Algumas vezes andávamos pela casa procurando os brinquedos que deixei e que você guardou para eu brincar. Era um ônibus de madeira, vermelho e creme, uma boneca grande e loura, com vestidinho rosa e um carrinho de boneca, um jogo de varetas, que nós levávamos para brincar sobre a cerâmica vermelha da varanda. Ao reencontrar aqueles brinquedos uma vez, depois de algum tempo sem vê-los, notei que eram "brinquedos de criancinha". Eu havia crescido. (!). Estávamos nos reencontrando agora porque eu vinha com mamãe fazer curativos em você e depois ficava "cuidando" de você, com as recomendações da mamãe de te lembrar do remédio, água etc., e te fazendo companhia. Conversando e buscando o seu livro ou os óculos na cozinha... ou a caneta, no telefone da copa.

Antes de você se meter numas calças compridas, para irmos juntas à padaria, comprar casadinhos-de-doce-de-leite, revistas e jornais no jornaleiro, você me entregava um dinheirinho, para eu colocar na carteirinha da minha bolsinha... para eu comprar o doce, e na padaria eu tinha que entregar aquele dinheirinho, porque quem compra o doce, gasta o dinheiro e espera o troco!

Você lembra das danças maravilhosas que eram dançadas por mim, para você, sobre o tapete azinhavre da sala de estar? Minha dança era uma história que eu te contava com meus movimentos de corpo, braços e pernas e você entendia. Eu ficava impressionada como você entendia perfeitamente e ia verbalizando o que eu estava expressando. Suas palavras eram certinhas com a minha emoção!

Também não esqueci daquele pianinho branco que você me deu, onde fiz a música para a minha irmã Fátima, que você gostou muito, porque antes do pianinho eu nem sabia quais eram as notas musicais e logo no dia seguinte, que você me ensinou quais eram as sete notas, inventei, cantando uma música, no pianinho, para a minha irmã, com o nome dela e que você chamou de sílabas! Explicou para minha tia, no telefone, que eu estava falando palavras e formando frases com as notas, e estava mesmo: Fa-fá, re-mi, re-mi, sol, lá! – Fafá, reme, reme, sol, lá.

Lembra do dia que fomos ver as fontes, os bancos e a piscina criados pelo vô Fernando para a casa dos Guinles na Gávea? Parque da Cidade? E que sentados num dos bancos que vovô Fernando fez, em cerâmicas artísticas vimos garças e tucanos voando livres a três metros da nossa frente? Borboletas azuis? Libélulas verdes? Eu nunca mais esqueci.

Também lembro quando eu estava contigo na varanda do seu gabinete, assistindo meus primos e irmãos correndo lá em baixo, nas rampas do jardim, enquanto eles me chamavam para ir com eles correr, você me explicava que para eu estar com eles, tinha que descer as escadas, não era para sair voando, e cair lá embaixo, porque "quem sobe nos ares não fica no chão e quem fica no chão não sobe nos ares"... Que era mesmo uma pena que não fosse possível "estar ao mesmo tempo, nos dois lugares" ...

Às cinco horas, nós duas, descíamos as escadas do gabinete, saíamos pela porta que dava acesso para a sala, caminhávamos para a copa, para tomarmos chá e comermos biscoitinhos deliciosos que a mamãe nos deixou. Biscoitos leque ou *biscoitos-champagne* e também os biscoitinhos amanteigados, feitos por ela e cortados com os nossos cortadores de massinha de modelar. Mamãe fazia em dois minutos! Estrelas, corações, coelhinhos, ursos... Era uma xícara de açúcar; uma xícara de manteiga com sal; duas colheres de chá de casca de limão ralada; uma gema; duas e meia xícaras de farinha de trigo. Amassa tudo, reparte em quatro pedaços, meia hora de geladeira; abre com rolo salpicando farinha para o rolo não grudar e corta os biscoitinhos. Coloca no forno em tabuleiro forrado com papel-manteiga, assa por dez minutos e depois mergulha em uma tigela com açúcar cristal e de confeiteiro até esfriarem!

Eu e você, conversávamos sobre o seu "fogãozinho de boneca" de uma única boca e um botão, com gás encanado e fogo de verdade que ficava, sobre a bancada de mármore branco da pia na copa. Você acendia com o palito de fósforo que tirava da caixinha-de-gavetinha e riscava na lixa ao lado, e eu te entregava a chaleira, cheia de água para você pôr, em cima da trempe e fogo. Ficávamos ali, até ferver a água para o nosso chá. Eu inventava sem nenhum esforço, como faço agora, uma língua-de-eco, para falar e brincar com você:

Separavas as xícaras, os pratinhos, talheres e pratos menores.
Guardanapos e argolas com nossos nomes, sobre a mesa.
e organizavas tudo... Para os pães, lembravas de forrar a cesta,
Eu? o pote de geleia, o queijo, na geladeira
com a sua orientação, me olhando os movimentos,
Buscava a manteigueira
chá, infusor,
fazendo na "língua-de-eco"
música e brincadeira.

Faca à direita,
garfo à esquerda,
colher deitada acima do prato
e o guardanapo?
Da faca, ao lado!

Ou já sentadas, minha cadeira com duas almofadas
muito maaagras, empilhadas,
de veludo na cor verde musgo,
quase *kahki*, para eu ficar mais altinha,
sabe?

Uva-passa em rama
glup!,
Chá na xícara de porcelana
Abafo o bico do bule
Bebo sem fazer barulho
Uso a pinça de prata,
no açúcar em cubo.

Às vezes ouvíamos o sino do portão e íamos para o *hall* de entrada da casa. Fazíamos isso juntas ou separadas, toda vez que íamos receber um amigo seu, numa visitinha rápida. Descíamos as escadas do gabinete, mas no patamar, saímos pela porta que dava acesso ao *hall* de entrada e abríamos a porta de entrada da casa, convidando o amigo para entrar. Sentávamos o amigo visitante, no sofázinho de almofada de seda vermelha do *hall* e trazíamos um copo de água fresca e guardanapo, porque para ele chegar até aqui em cima, veio lá de baixo da rua, subiu o equivalente a uns cinco andares de escadas e rampas dos jardins, passou pelo leão de pedra da varanda que assusta todos e sobreviveu.

Esse leão de pedra, na varanda, que geralmente fez com que os entregadores de compras e os tintureiros, que não avisavam antecipadamente as entregas por telefone, saíssem correndo largando roupas pelo caminho, cestos e os próprios sapatos, certos de que atrás do primeiro cão (que era um leão de pedra) viriam os outros! A matilha... este leão de pedra... tão nosso protetor e amigo... era um querido.

Geralmente conversávamos com a visita o sumamente importante e nos despedíamos com apertos de mão ou tchauzinhos. Tínhamos pressa de voltar ao gabinete, à concentração, porque numa determinada hora, viria o portador buscar um poema, uma crônica, um livro inédito... escritos num papel ou mais e dentro de um envelope, para publicar no jornal, ler na rádio, entregar na revista ou na editora. Raramente levávamos a visita ou os visitantes para a sala de estar e os sentávamos no sofá e poltronas.

Lembro do meu primeiro encontro com o Drummond, recebendo de mim o envelope, me perguntou quem eu era e que eu respondi que eu era a Fernandinha, a neta. A neta da Poesia da Poeta, ele respondeu: "Certíssima"!

Bandeira, você viu... ele me ajudou a dar um beijinho em você... naquele dia que você ficou embalsamada, com um lencinho rosa da mamãe, no seu rosto, que a mamãe pousou em você. E então, exposta para a despedida dos familiares, amigos, leitores e autoridades, no Palácio do Ministério de Educação. Aquele mesmo Palácio que você me deu uma estrela do mar, pintada num azulejo do Portinari na parede externa. Sempre que passo por lá, vou buscar a estrela e você.

Eu gostava muito, você sabe, da sala de estar, onde encontrávamos com as cômodas de jacarandá da vó Jacintha, aquelas do século XVIII, enormes, porque elas tinham em cima os oratórios recheados de santos que eu adorava! Eu entendia

tudo o que eles diziam naquele teatro. Eu ouvia as vozes das expressões entre eles. vovô me suspendia para eu ver melhor. Tia Fernanda, tio Gallon e tio Strang, também, mas foi a cozinheira baixinha que me ensinou a abrir um pouco a gaveta das cômodas e subir nas quinas da gaveta para espiar dentro dos oratórios, quando eu quisesse.

Mamãe quando olhava para os santos comigo, me dizia que todos existiram, que eram pessoas de verdade, como nós. Que enfrentaram muitas fatalidades e durezas da vida e ainda injustiças que lhes causaram. Os amigos justos, nunca esqueceram quem eram eles, e perpetuaram a memória para que servissem suas vidas de amor, resistência, pureza e perfeição, como testemunhos e exemplos para o aprimoramento dos humanos e da humanidade. Ali eu via, ouvia e amava o que eu pensava. Os oratórios eram livros tridimensionais.

As visitas deixavam uns perfumes nos ambientes que se misturavam com o aroma das madeiras da sua casa e eu aprendi a identificar as presenças delas pelos perfumes...antes de encontrá-las! Eu sabia das proximidades da minha mãe, tias, vovô e a sua, também.

Lembra que eu e você, sempre brincávamos com os seus perfumes, no seu quarto, na sua cama e com os vidros e as embalagens. Era um país para o qual eu era transportada e vivia emoções invisíveis. Que eu atravessava lugares que eram os mesmos, mas diferentes e era levada por aquelas notas e que eu amava ficar ali. Foi mesmo com surpresa que recebi todos eles, em vidros e embalagens, um dia, numa única caixa.

Você sabe que o vovô Grillo, me entregou aqui na sua casa, essa caixa, na porta do quarto-de-vestir. Uma caixa enorme com todos os seus perfumes atendendo ao seu pedido que ele fizesse isso comigo e ele fez. Eu fiquei perplexa com o bem que você me fez, na minha vida, pedindo a ele que realizasse este favor.

Sempre que a minha saudade aumenta, que alguma tristeza me cerca, eu tenho o seu perfume. Sempre que algo me adoece eu me curo com o seu perfume ou o da mamãe. Eu fico forte como um perfume. E o mais incrível é que só muito anos mais tarde, aquilo que eu já sabia e praticava, com os perfumes da mamãe e os seus, que é me curar das mazelas sem remédios e sozinha, li que você também fazia! Só soube no ano 2000, quando li na carta XIX que você escreveu ao seu amigo Armando Côrtes-Rodrigues, quando eu estive em Ponta Delgada, nos Açores. Lá você escreve que se "cura com perfume sem nenhuma literatura.". Eu também... eu também.

Claro que existiam os dias que armávamos mesinhas de metal no jardim, ao lado de cadeiras de madeira, também desarmáveis, com lona no assento e no encosto, aquelas "cadeiras de diretor de cinema". Distribuíamos no gramado, e sobre as mesinhas, as jarras de sucos de limão, laranja, abacaxi e maracujá, em copinhos de vidro, pratos com salgadinhos e *sandwiches*, presinhos com uns espetinhos lindos, cada um com sua bolinha em cor diferente para sabermos em silêncio, qual era o nosso espetinho e não usarmos o do outro.

Eu lembro que num destes dias uma borboleta azul turquesa pousou na flor vermelha do arbusto que era um Bico-de-Papagaio. Devia ser novembro/dezembro e eu e você ficamos olhando a borboleta abrindo e fechando as asas. Fiquei impressionada de ver uma borboleta tão grande e tão perto de meus olhos e fiquei me perguntando mentalmente sobre aquela maravilha ao observar a superfície das

asas, corpo, movimento das antenas e pernas... enquanto eu ouvia perto de mim a sua respiração, como ouço neste instante em que penso.

Vovô armava o sofá-balanço com toldo, no gramado; a barraca de *camping* para a criançada; a rede de dormir na varanda do gabinete dele, que dava acesso direto ao jardim, para quem quisesse tirar uma sonequinha, durante a tarde da festa. Ele usava uns terninhos ao estilo safari, com muitos bolsos no peito e quadril, de onde tirava para me entregar, chocolates, amendoins e amêndoas confeitadas que eu e você amávamos. Pulseirinhas de ébano, bonequinhas de cerâmica dos Tapajós .... Eu amava as surpresas!

Agora eu moro na sua casa, meu quarto é o seu quarto, durmo na sua cama, uso seu travesseiro e lençol. As suas cobertas. Uso suas blusas, vestidos, saias, lenços, cintos, bolsas, chapéus, colares e travessas de cabelo. Temos o mesmo tamanho de corpo, de cabeça e de pé e é um modo de conservar as roupas e os acessórios vivos e perfeitos, conforme ensinam a tia Elvira e a tia Fernanda. Não sei o que o seu retrato, pintado pelo Árpád Szenes, com o título A POESIA, que está na salinha sobre o sofá de palhinha, pensa, *a meia noite em ponto*, quando me vê, vestida de você e na sua frente. Mas eu sinto que a vida é para frente. Vamos. Eu vou ao seu lado e te levo para onde eu for.

Foi na sua gaveta de lenços e *ècharps*, que encontrei o original do livro *Cânticos*, de sua autoria. Eu sempre o lia ali, sentada ao lado da gaveta, manuscrito e encadernado por você, com uma fitinha e um lacinho. Eram muito poderosos aqueles poemas naquele tempo, em mim, como são até hoje. Fui eu que sugeri que mamãe fizesse a publicação daquele livro e fiz até a boneca protótipo do livro, para orientar o editor, com páginas em que um lado o fac-símile do manuscrito reproduzido acompanhado da página oposta com o mesmo cântico, compilado e redigido em letras de imprensa. Nas primeiras edições meu nome aparecia dentro do livro impresso, antecedido por um agradecimento, depois sumiram com o meu nome e com o agradecimento, que nem eu mesma tinha colocado... como sumiram e jamais me devolveram o meu projeto original.

Encontrei na gaveta do armário de guardar copos de cristais, um caderno do vovô Grillo, em espiral da papelaria União, de quando ele ficou no hospital com você. Ele anotou com a letra dele, as coisas que vocês conversavam. Eu li. Mas uma das folhas, onde você falava do seu lindo amor por mim, eu arranquei. Dobrei e guardei comigo. As outras eu deixei lá, para quem quisesse ler o caderno.

Cuido dos seus livros, do seu acervo, do acervo do vô Fernando e do vovô Grillo. Por serem científicos os livros do vovô Grillo, mamãe e as irmãs decidiram doar para a Universidade Rural no Km 40 da Rio-São Paulo onde o vovô foi professor catedrático em Fitopatologia e Reitor. A biblioteca do vovô Grillo, que listamos rigorosamente, além de empacotada com todos os livros, pastas e estudos, foi levada por um caminhão de mudança ao km 40, da Rio-São Paulo, conforme orientação do Reitor, que muito agradecido, tinha o espaço e funcionários ávidos pelo serviço, conforme informou para a mamãe. Em 2002 quando lá estive, com minhas filhas para apresentá-las o trabalho do meu avô como Reitor da Universidade Rural e dos amigos pintores, Maria Helena Vieira da Silva e Árpàd Szenes. As caixas com todos os livros e pastas, ainda estavam descarregadas, exatamente no mesmo lugar, no chão, desde o início dos anos 70... Ou seja, mais de 30 anos e os alunos sem acesso aos livros deslumbrantes do meu avô... eu disse que pena! Minha mãe disse: que absurdo! Que maldade com os estudantes!

Um varredor dos corredores e salas, me procurou e me entregou fotografias do meu avô, que ele pessoalmente conheceu e amava, porque o vento empurrava por baixo dos vãos das portas os retratos do meu avô e ele recolheu. Me entregou oito fotos.

Subo as escadas do jardim aos saltos, sonhando mentalmente que o espelho ("cego") do *hall* de entrada da casa, vai me responder quando eu perguntar para ele: onde encontro aqueles pigmentos usados no fauvismo? Quais os pincéis do surrealismo? O que escreveu Salomé para Sartre sobre Jung? Existe vida humana em outros planetas?

Mas não! O espelho não responde. Tenho que buscar na biblioteca, pesquisar na lista de livros, reunir alguns volumes e autores, ler o que eles dizem, tirar minhas próprias conclusões. Consultar as diversas enciclopédias e dicionários ilustrados. É assim, para a vida e para os trabalhos que eu quero realizar na faculdade. Consulto seus livros, porque vivo dentro de uma biblioteca, aqui eu leio tudo o que eu quero e quando quero, e isso é uma excelência.

Você sabe, só quem pensa é capaz de mudar de pensamento e o mundo é velho, nós é que somos jovens.

Agora eu pinto quadros porque ganhei telas, tintas e pinceis no meu aniversário, da tia Elvira. Também canto em festivais, toco violão, flauta doce, xilofone e pandeiro. Temos uma banda, sou a *crooner* e letrista da banda, nos apresentamos em colégios de Botafogo, Cosme Velho e Laranjeiras... e a vida está passando a jato.

Eu amo cuidar dos seus livros e uso as férias de verão, para ler mais e para limpar as estantes. Sozinha. É um trabalhão. Estão todos rigorosamente limpos! E o que eu mais leio? As suas obras. Todas. Quando você cita alguém, eu procuro os livros desse alguém e... lá nele, não estão as suas ideias. Onde você conseguiu esse coração? É o que os professores me perguntam. Esse caráter do seu coração bem formado, essa excelência? Inteligência que transforma tudo? Respondo que o coração, você entrega em seus livros. Que todos aqueles livros das paredes da sua biblioteca, com os quais você se nutriu, não dirão uma palavra a mais, a quem não tem o seu coração como um canteiro para florir, sucessivamente, contínuas inteligências sinceras. Mas é preciso ter tido a sua vida, para ganhar o seu poderoso coração. Este ponto de vista de que tudo importa, principalmente a vida e o humanismo. O coração de quem não conheceu o pai, foi filha póstuma, nem conheceu seus três irmãos mais velhos, nem o avô e que foi muito amada por sua avó açoriana, analfabeta, mas de espírito e inteligência elevadíssima, porque a sua mãe, a filha dela, faleceu quando você estava com 3 anos de idade... e mesmo quando você também ficou órfã da Jacintha que te ajudou a criar as suas três filhas, as Marias, ao lado do vovô Fernando, você ainda foi a mãe-órfã das meninas, quando o vovô Fernando, seu marido e pai delas, se suicidou.

Gosto de ler na praia, na floresta, no Corcovado, no Pão de Açúcar, sou muito estudiosa e o tempo voa mesmo. Já estou formada em Desenho Industrial e Comunicação Visual, me Licenciando em Artes e trabalho criando Campanhas Publicitárias e Produtos em agências de Publicidades e para a Indústria Brasileira, de modo que começo desde o conceito que eu mesma pesquiso, modelo o protótipo dos produtos, e sigo com desdobramentos dos desenhos da coleção completa, modelagens, cores, produções de mostruários, fotografias, catálogos, imprensa, textos, criação de campanha, produção dos anúncios, publicações, criação dos

jingles para rádios, organização de eventos, ilustrações para livros, etc... Canto e gravo *jingles*, faço coreografias, crio figurinos. O tempo está voando, eu leio muito tudo o que você escreveu e me interesso por muitas atividades.

Mamãe fez vestibular e passou para a Faculdade Nacional de Direito, aos 40 anos. Ela é muito inteligente e é a melhor aluna, concluiu a advocacia e especializou-se em Direito Autoral. Está cuidando das edições e publicações em livros de suas obras com os editoras e editores. Quer reunir as obras do vovô Fernando, também. Tia Elvira voltou do Japão. Lecionou português em japonês na universidade de Quioto, em Tóquio e agora está no Brasil. Tia Fernanda está trabalhando no teatro e nas novelas de televisão.

Em toda a sua biblioteca aqui na sua residência e de mais de 10 mil livros com todas as vozes falantes e guardadas dentro deles, por mais que eu tenha aprendido muito e procurado vida em honestidade, não encontrei nenhuma voz que me dissesse mais do que a sua, porque com você eu aprendo a sua inteligência, que você entrega para quem lê os livros escritos por você.

A sua máquina de escrever aqui no seu gabinete, em silêncio e quieta é testemunha do quanto você entregou em excelência e transbordou em inteligência na autoria dos seus livros, conferências, palestras, crônicas, poesias, peças teatrais, reportagens, artes plásticas e traduções, para a harmonia da humanidade no mundo.

Por toda a sua obra e pelo bem que fez e faz à humanidade em tempo de paz e de guerra no mundo, lhes são devidos dois prêmios, no mínimo: o Nobel da Paz e o Nobel da Literatura.

O título Doutor *Honoris Causa* que você recebeu das mãos do Presidente da índia e seu Primeiro-Ministro, Nehru, na Universidade de Nova Dehli é emocionante até hoje.

A mamãe tem uma máquina de escrever *Hemington* elétrica, moderníssima e é incrível a velocidade com que elas, máquina e mamãe, atravessam páginas e páginas... Você ia amar escrever nesta máquina que não precisa pressionar muito as teclas e não compromete as articulações dos dedos. Mamãe escreve a poesia dela e também redige as aulas de Direito, estimulando seus professores a escreverem seus próprios livros. Para isso ela faz um trabalho extraordinário: ela grava todas as aulas dos professores com gravador de rolo ou compila em estenografia e depois datilografa em sua máquina elétrica, criando apostilas que serão corrigidas pelos professores e transformadas em livros deles.

Ela me deu uma *Hemington* portátil que eu também uso muito e onde também escrevo minha poesia, mas não é elétrica.

Ainda agora lembrei de nós duas no seu quarto quando você me pediu para eu abrir um pacote que estava no seu gabinete e retirar de dentro, um livrinho e trazer para você. Você me mostrou as ilustrações e comentamos formas e cores. Você foi escolhendo os poemas que ia ler para mim. Não leu os poemas na ordem que estavam publicados. Foi escolhendo. Leu “A Bailarina” e me disse que escreveu para mim, leu “Ou isto ou aquilo” e me disse que escreveu para mim e depois, quando foi ler o poema “Pescaria”, as suas bochechas e a sua voz parecia afogada e me afogou. Seus olhos encheram-se de lágrimas e os meus também. Você me pediu para buscar a sua caneta na mesinha ao lado de sua cama e ao escrever a dedicatória para mim, na página branca, sua lágrima caiu oblonga e cinza na página. Você me deu o livrinho e a mamãe que estava nos espiando da porta do seu quarto, me pediu para eu fechar a cortina e te deixar descansar...

Com aquele livro, eu criei espontaneamente vários espetáculos com os seus poemas, e os que você escreveu para mim e apresentei com minhas amigas nos meus aniversários e nos delas. Dizíamos os poemas para os convidados da festa. Você sabe que tenho experiência como *diseuse*, porque desde o tempo que eu não tinha nem altura de mesa, já me colocavam em cima da mesa da escola para dizer sua poesia. Mas os convidados amavam e queriam mais e mais!

Recentemente mamãe me pediu para criar e ilustrar o livro *Ou isto ou aquilo*, com aqueles vinte poemas e mais trinta... Lembra quando você me pedia para eu ilustrar sua poesia? Então? Levei dois anos ilustrando com tudo o que eu sabia e criei também o livro *Batuque Samba e Macumba*, como objeto-livro de arte, trazendo seu texto, legendando a sua exposição no interior do livro, onde mantive reproduções das suas pinturas e desenhos no tamanho real do original.

Em cima da sua mesa de trabalho, aqui no seu gabinete, ficaram arrumados e conservados todos os seus livros em suas primeiras edições, como você deixou. O que fizemos foi acrescentar ao longo de todos os anos, as primeiras edições seguintes. O primeiro livro era a primeira edição de *Espectros* e o último livro que eu mesma deixei lá pessoalmente, em cima da sua mesa, ilustrado por mim, foi a primeira edição do livro *Ou isto ou aquilo*, de 1987, quando me transferi de residência.

Todos nós sabíamos que aquele lugar sobre a sua mesa, iniciado por você, era sagrado a manter toda a sua obra e suas primeiras edições ali reunidas. Como um ponto de encontro com a perfeição.

Os livros que você escreveu são os livros mais belos, exatos, enxutos, preciosos e os mais importantes livros entre todos os livros honestos que eu encontrei em minha vida. Todos os livros da sua biblioteca não valem a sua obra para o bem da humanidade. Porque você é síntese de amor em humanismo, é filosofia em concisão. E o amor está mais alto que todas as religiões, raças, gêneros e políticas. Seus livros nos ensinam continuamente a viver em harmonia em profundidade com nós mesmos, na oportunidade rara de vivermos a vida humana no mundo. Aos 120 anos você está entre nós, uma garota, dialogando, disposta a conversar por mais mil anos, até que tenhamos aprendido e praticado toda a sua imperecível e interminável sabedoria.

Fernandinha,
Fernandinha Meireles,
Fernanda Correia Dias.
@fernandinhameireles
30 de abril de 2022
Celebrando os 120 anos da Inúmera Cecília Meireles

antologia fernandinha meireles dos poemas que não constam na poesia completa de cecília meireles, para a futura poesia completa de minha avó, cecília meireles

Berlim, 14 de janeiro 2022.

Também para Kenya, Gaya, Gustavo, Mila e Paola Resende.

Chegamos ao ano 2022 e a inúmera* Cecília Meireles terá 120 anos até o próximo 7 de novembro de 2022, quando completará 121 anos.

A meu ver, nenhum outro escritor brasileiro merece o Nobel de Literatura e o Nobel da Paz, ainda que postumamente, mais do que ela ou antes dela. Ela é imperecível e continuamente citada como gigantesco autor em língua portuguesa — e atravessará o século XXI, na companhia de Homero, Dante e Shakespeare.

A Academia Brasileira de Letras premiou Cecília Meireles, em vida, com o primeiro lugar para o livro *Viagem* em 1938. Após sua morte, em 1964, ganhou o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra. Contudo, ainda hoje, tenho de informar aos leitores de Cecília Meireles — de diversas idades e que desejam conhecê-la "pessoalmente", anseiam por "um contacto" — que ela não atende celular, nem responde a e-mails... porque vive na eternidade de sua obra.

Para celebrar o aniversário desta garota de 120 anos (que teve seu primeiro poema publicado em 1913, aos 12), autora de diversos poemas espalhados no Brasil

* "Esta sou eu, a inúmera" (MEIRELES, *Poesia completa*, p.467).

e no mundo, por jornais, livros, antologias, revistas, editoras, casa de amigos, cartas e que até hoje, eu colhi textos que, mesmo após 9 de novembro de 1964 ainda não haviam sido reunidos. Não todos. Colhi-os conforme os encontrei, aqui e ali, e os fui postando em minha página no Instagram (@fernandinhameireles), com leituras gravadas que fiz com minha voz e minha imagem, dizendo os poemas ou publicando fotos de poemas anotados à mão ou impressos.
Para cada post, mantive o título: "Antologia de Fernandinha Meireles dos poemas que não constam em Poesia Completa e para a futura Poesia Completa de minha avó, Cecília Meireles".

Para realizar esta pesquisa (despreocupada, mas preciosa) da obra de Cecília Meireles, considerei alguns nomes e grafias — não todos — de diferentes épocas, que eu conhecia e que ela utilizou desde os 12 até aos 63 anos, para identificar-se como autora, na imprensa, em datiloscritos e em manuscritos. É importante pontuar que a reunião foi feita por mim, neta da poeta, a partir de um mecanismo diferente do rigor acadêmico; trabalho que, inclusive, ainda não foi realizado. O pesquisador interessado na produção de Cecília Meireles deve considerar os diversos nomes e abreviaturas quando realizar pesquisa em índices, bibliotecas etc. Nomes de solteira, de casada, de viúva, de segunda núpcia, de escritora, de artista, de poeta, pseudônimos, heterônimos, diferentes composições de abreviaturas de seu nome próprio e até mesmo um único "X", que, conforme sua vontade, assinou artigos nos *Jornais Açorianos*. Há textos até sem assinatura, mas com autoria declarada, por quem taquigrafou aulas e palestras, como aqueles taquigrafados pela aluna Vera Teixeira na Universidade do Distrito Federal — Escola de Filosofia e Letras – do curso Técnica e Crítica Literária, hoje conservados no arquivo de Isabel do Prado, na Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro – material que não deve ser o único taquigrafado e arquivado. Prática na época e ainda hoje utilizada no Brasil e no mundo, a taquigrafia tem uma peculiaridade: ela acolhe a voz de quem fala, substitui o gravador e serviu (e ainda serve) para capturar e dar conhecimento público ao conteúdo textual das palestras, conferências e aulas que Cecília Meireles proferiu.

Seguem algumas variantes utilizadas por ela, mas que não se esgotam nesta lista: Cecília Benevides; Cecília Benevides Meirelles; Cecília B. Meirelles; Cecília Meirelles; C.B.M; Cecília Correia Dias; Cecília M.C. Dias; CMCD, Cecília Meirelles Grillo, Cecília Grillo; Cecília M. Grillo; C.M.G; Florêncio, Calafate; Calafate Aéreo; Calafate J.M.; J.M. ; Calafate João Manuel e Cecília; C. João Manuel; João Manuel, Calafate; Calafate João Manuel; J.M. Cecília; o corisco Calafate João Manuel; Calafate J.M.; João Manuel, calafate sem barco; X; Cecília; cm; CM, C.M; C.; Mamãe; Cecília; sua Avó Cecília; sua Avó Ceci; Ceci; Cecil; Cecil Meireles, Cecíl Meirel; cecilia meireles; Cecília Meirelles Corrêa Dias; CECÍLIA MEIRELLES Correia Dias; CECILIA MEIRELLES; CECÍLIA MEIRELES; CECILIA MEIRELES; Dona Cecy.

Esta Antologia que iniciei deveria ser mesmo uma publicação viva, aberta e atenta. Seria interessante que a cada ano fosse recebendo as contribuições nacionais e internacionais dispersas e convergidas para o "volume". Se depender de mim, assim será. Afinal, muitos poemas dispersos são lembrados por leitores, em trabalhos escolares, universitários, citados por palestrantes e por professores nas práticas de aula, como o famoso poema "A Canção dos Tamanquinhos" de Cecília Meireles, que muitos sabem de memória e reclamam por não constar na *Poesia*

Completa, ainda que em repetido, uma vez que pertence originalmente ao livro *Criança, meu amor*.

Sistematizando e cotejando os nomes de seus poemas, grafados ao fim, ao lado direito, esquerdo, acima, em letras maiúsculas ou minúsculas, ou combinadas propositadamente, pude observar sutilezas reveladas. Afinal, as escolhas e combinações de letras, tamanhos e abreviações e os cortes nos nomes feitos por quem também foi uma grande artista plástica, são "discurso" da imagem e possuem, certamente, significado. Acrescentam dados ao poema, porque são o arremate e a revelação de sua presença, eternizada, como a escolha da sua evidência. Todavia, esse é assunto de relevância para outro trabalho. Assim como adoraria comentar a arqueologia destes 20 poemas, pois, além da qualidade da poesia encontrada, chama a atenção a reiteração dos termos "estrela", "cristalina", "fonte", "criatura", "passagem", "nuvenzinhas", "oceano", "caminho", "longe", "mãos", "nunca", "rosas" "mansas", "serena" e "alambiques", trabalho que ficará para outro dia!

Coletados por mim os poemas de jornais de época que eram impressos por tipos móveis de metal, montados em caixas, é natural que tragam infinitos erros, dos tipógrafos e, agora, os meus ao compila-los — o que não é tarefa fácil! O que não é o mesmo que dizer que originalmente estavam assim escritos por Cecília Meireles.

Abaixo os vinte poemas que encontrei de autoria de minha avó, Cecília Meireles, colhidos para a "Antologia Fernandinha Meireles dos poemas que não constam da Poesia Completa para a futura Poesia Completa de minha avó, Cecília Meireles" junto às respectivas fontes, acrescidas de comentários realizados por mim.

1.
Crepúsculo
Cecília Benevides Meirelles

Seis horas.
O sol sepulta no horizonte seus esplendores, e
ilumina com seus derradeiros raios a copa esmeral-
dina das árvores.
Além, no horizonte infinito nuvenzinhas róseas
passam sopradas pela brisa suave do ocaso.
É a hora mística do crepúsculo.
Pouco a pouco vai desaparecendo a luz viva e
purpurina de Foebo...

A lua sobe a seu trono de luz, e rodeada de
miríades de estrelas, lança os seus frouxos e páli-
dos raios, sobre meia Natureza adormecida...

**O Tico-tico*, Jornal das crianças, 6 de agosto 1913.
Poema publicado aos doze anos.

2.
O Conto...
Cecíl Meirel escreveu e Correia Dias ilustrou

No fim do mundo, nas terras brancas, frias, ignotas,
"Vive um palácio muito bonito, com portas de ouro,
"E um Rei que nunca na sua vida sofreu derrotas
"E que tem gemas iguais à lua no seu tesouro...

Para se ir lá, sobem-se muitas, muitas montanhas,
"Passam-se mares todos revoltos sob procelas,
"Descem-se abismos em cujas negras, mudas entranhas
"Dragões de fogo fazem perguntas, mostrando as goelas...

Anda-se muito, sofre-se muito..., Mas é preciso,
"Para chegar-se ao palácio lindo do fim do mundo,
"Que a alma, ao contrário, seja um caminho liso, bem liso,
"Como o céu claro, puro, bondoso, grande, profundo...

Quando se alcançam as terras brancas, frias, ignotas
"Sozinhas se abrem as portas de ouro, caladamente...
"E o Rei que nunca na sua vida sofreu derrotas
"Estende em taça cor das estrelas, muito remotas
"A água que apaga todas as dores da alma da gente..."

*s/data, mas antes de 19 de novembro de 1935, quando falece o marido ilustrador, Correia Dias.

Poema apresentado em fotografia colorida de manuscrito de Cecília Meireles, ilustrado a cores por seu marido, o excelente artista plástico Fernando Correia Dias. Realizado em "coprodução", à quatro mãos. Em 1997, esta página considerada a "mais bela página publicada" está no livro "Documentos e Autógrafos Brasileiros" na Coleção Pedro Corrêa do Lago-Salamandra, da Sextante Artes.

3.
A canção dos tamanquinhos
Cecília Meireles

Troc… troc… troc… troc…
Ligeirinhos, ligeirinhos,
Troc… troc… troc… troc…
Vão cantando os tamanquinhos…

Madrugada. Troc… troc…
Pelas portas dos vizinhos
Vão batendo, troc… troc…
Vão cantando os tamanquinhos…

Chove. Troc… troc… troc…
No silêncio dos caminhos
Alagados, troc… troc…
Vão cantando os tamanquinhos…

E até mesmo, troc… troc…
Os que têm sedas e arminhos,
Sonham _ troc… troc… troc…
Com seu par de tamanquinhos…

* Compilado do livro *Criança meu amor*, publicado pela primeira vez em 1924.
Publicado aos 23 anos e certamente trouxe Meirelles no lugar de Meireles, pois a autora só corta o segundo "L" do nome depois de 1935, no falecimento do meu avô Fernando Correia Dias.

4.
Ânfora
Cecilia Meirelles
Quando oleiro febril te retirou do forno,
Em forte desagrado enrugou-se-lhe a testa;
Achou-te irregular na linha do contorno:
Granulações aqui, mais adiante uma aresta...

Es frágil e imperfeita. A um baque, vai-se o adorno
Que o artista suspendeu à curva ampla e modesta
Do teu busto, ou o festão que tens do colo em torno;
Aos ardores do sol, o esmalte se te enfresta.

– Que, ao menos, quando à fonte a angélica menina
Te levar na alva flor do ombro seu, tu, que, agora,

Tão frágil e imperfeita, ainda és inútil e oca,

Te enchas, aos borbotões, de uma agua cristalina,
Água clara e cantante, agua fresca e sonora,
Para a sede saciar de uma sequiosa boca!

* *Para Todos*, 1919.
Poema publicado aos dezessete anos.

5.
Nas ruínas do torreão...
Cecília Meirelles
Nas ruínas do torreão à hora em que no mosteiro
O "Ângelus" replangesse, eu teria a meu lado,
– Arrogância de rei, pundonor de cruzado, –al
O velho e austero avô, bom, leal e justiceiro.

Contemplando-lhe a fronte, onde todo um passado
De heroísmo e de valor brilhasse, o derradeiro
Pesar que me acabrunha ir-se-me-ia ligeiro,
Como outrora, os do avô, – santo, nobre e soldado.

E, enquanto, ao longe, o sol fizesse de cada ilha
Um tesouro a flutuar na eterna maravilha
Cintilante, infinita e insondável do mar.

O velho e heroico avô, em gestos sobranceiros,
Falaria de guerra e naus e cavaleiros,
De Affonso de Albuquerque e S. Luiz e Bayard...

* *Para Todos*, 1919.
Poema publicado aos dezessete anos.

6.
Berceuse da onda
Cecília Meireles

Vais ganhar um colar, meu amor,
um colar de conchinhas do mar...
Mais branquinho que o luar,
vais ganhar um vestido e espuma do mar...
Vais descer de vagar, vais comigo descer
Meu amor, vais brincar
Com peixinhos e flores, e estrelas do mar...
E lá dentro do mar, meu amor, meu amor,
Tu vais ver Iamanjar... Iamanjar!

A mãe d'agua encantada que é dona do mar!
Ah! Ah! Ah!

Disponível em: https://xdocs.com.br/doc/fernandez-oscar-lorenzo-e-meireles-cecilia-berceuse-da-onda-que-leva-o-pequenino-naufrago-2-trad-bullivian-copiapdf-48gee5zrz9n2.

7.
Aparição
Cecília Benevides Meirelles

Na sala do antiquário, entre gládios romanos,
Broquéis imorredouros, malhas justas de cota,
Terçados espanhóis, alfanjes muçulmanos,
Jaz a lança feudal, num velho mocho imota.

Não sei que cavaleiro, em rasgos sobre humanos
Sem tibieza de fé, sem temor da derrota,
A empunhou com valor, pelos lendários anos
Das eras medievais, numa região remota.

Mas, quando, á tarde, o sol desce ao faustoso poente,
E um oceano de luz rompe profusamente
O gótico vitral e inunda toda a casa,

No poeirento museu, S. Jorge, de elmo e guante
Surge, toma a lança e embebe-a, rutilante
Num flamifluo dragão de escamas cor de brasa...

* *O dever*, Semanário independente, Ano II, Laguna, número 737, de dezembro de 1919. Publicado aos 18 anos

8.
Canção do Cavaleiro Nostálgico
Cecilia Meirelles

Eu vim de longe, vim de longe,
Vi belas damas, galguei fossos
E precipícios mil rolei.
E alma reclusa, qual um monge.
E o corpo feito todo de ossos.
Fui puro e nobre – asceta e rei.

Afiz-me às guerras. Lança em riste.
Chispas no olhar, crença no peito,
Fui combater moiros e infiéis...
– Cismas ao luar, no exílio triste!
– Vultos surgindo, rude aspeito,

– Bulha de lanças e corcéis!...

E a minha dama, um níveo lírio,
– As tranças de oiro pelos ombros –
Das arcarias ogivas,
Sempre a pensar no meu martírio.
Sempre a pensar, por entre assombros,
Que eu não voltasse nunca mais...

Eu vim de longe, de outras eras...
Vivo sonhando céus distantes
E outras paisagens, e outros sóis...
Vivo sonhando outras quimeras,
Outros ideais, outras amantes...
Côrtes de amor, brios de heróis...

E, assim, ressurjo de repente
Por misterioso e ignoto encanto,
– Gorra e gibão de trovador –
Ressurjo, estranho a toda gente
– Alma saudosa, olhos em pranto –
Cantando a Glória, a Crença e o Amor!

* *Revista da Semana*, 24 de dezembro de 1921, edição 0052.

9.
Smorzando...
Cecilia Meirelles
Põe sobre a minha fronte as tuas mãos unidas.
As tuas mãos, que são duas asas de luar,
E deixa-me dormir, e deixa-me sonhar
Que numa vida se resumem nossas vidas...

E deixa-me supor que ficaram pelo ar
As lembranças de outrora, esparsas e perdidas,
E que jamais o gesto mal das despedidas
A larga estrada deste amor há de ensombrar...

Põe sobre a minha fronte as tuas mãos de arminho,
Para a febre acalmar das noites que adivinho,
Das noites de tristeza e tédio, que virão...

E não me deixes nunca!... E, nas horas soturnas,
Põe sobre a minha fronte as tuas mãos – noturnas
Rosas dolentes, rosas brancas de perdão...

* *Revista da Semana*, 24 de dezembro de 1921, Edição 0052.

10.
Cantilena
Cecilia Meirelles

Bonequinha, bonequinha,
Dorme, dorme sossegada,
Dorme, dorme, filha minha!

Bonequinha muito amada,
Oxalá que embalem crianças
Como tu és embalada!...

De palavras mansas, mansas,
Faço a minha cantilena,
Com pedaços de lembranças

Dos meus tempos de pequena...
Era assim, a mesma toada,
Que eu dormia, bem serena...

Bonequinha muito amada,
Ninguém no mundo adivinha
Como tu és embalada!

Dorme, dorme, filha minha,
Dorme, dorme sossegada,
Bonequinha, bonequinha,
Bonequinha muito amada!...

* *O Tico-tico*, 24 de dezembro de 1924.

11.
O breve poema eterno (especial para "O imparcial")
CECILIA MEIRELLES CORREIA DIAS

I
Apareceu como todos nós: pequenino, frágil, nu.
– Mas uma estrela dos céus altíssimos, anunciou pelo mundo todo que ele viera, para que o soubessem os rudes pastores dos montes ásperos e os velhos reis misteriosos dos longes países do ouro e da mirra...

II
Viveu como todos nós: pisou a mesma terra, bebeu da mesma água, comeu do mesmo trigo.
– Mas, por onde ele passava, a claridade de um grande amor espiritual baixava toda em bençãos: e o seu olhar floria as extensões desoladas, e erguia os mortos,

secava lágrimas infelizes, fechava as chagas e abria aos olhos dos cegos o maravilhoso milagre do Sol...

III
Morreu como todos nós: com a carne ferida, fraca, dolorosa...
– Mas, na sombra da morte, as aureolas da sua fronte, fulgiram, alargaram-se, estenderam-se infinitas, abrangendo o mundo, envolvendo as almas, multiplicando-se em perdões e pousando em tudo, eternamente, a sua luz silenciosa...

* Jornal *O Imparcial*, 25 de dezembro de 1925.
Publicado os 24 anos

12. Quintanares
Cecília Meireles

O Natal foi diferente
Porque o Menino Jesus
Disse à Senhora de Sant'Ana:
"Vovozinha, eu já não gosto
Das canções de antigamente:
Cante as do Mario Quintana!"

Viram-se então os anjinhos
de livro aberto nas mãos
deslizar no ouro dos ares.
Estudaram nova solfa
pelos celestes caminhos
e ensaiaram quintanares.

Deixaram cair os versos
que já sabiam de cor
pelos telhados das casas.
E o milagre das cantigas
foi que até seres perversos
amanheceram com asas.

Disponível em: https://ims.com.br/por-dentro-acervos/para-cecilia-meireles/

13. Fui mirar-me
Cecília Meireles

Fui mirar-me num espelho
e era meia noite em ponto.
Caiu-me o cristal das mãos
como as lembranças do sono.
Partiu-se meu rosto em chispas

como as estrelas num poço.
Partiu-se meu rosto em cismas
– que era meia noite em ponto.

Dizei-me se é morte certa,
que me deito e me componho,
fecho os olhos, cruzo os dedos
sobre o coração tão louco.
E digo às nuvens dos anjos:
"Ide-vos pelo céu todo,
avisai a quem me amava
que aqui docemente morro.

"Pedi que fiquem amando
meu coração silencioso
e a música dos meus dedos
tecida com tanto sonho.

De volta, achareis minha alma
Tranquila de estar sem corpo.
Rebanhos de amor eterno
pascerão pelo meu rosto."

Este poema, por 63 anos, em todas as edições e impressões, constou com uma palavra errada, que afeta todo o sentido do poema. Ela está no último verso do poema, onde, no lugar de ler-se "pascerão pelo meu rosto", forma correta, leu-se "passarão pelo meu rosto". Verificável no livro *Retrato Natural*, de Cecília Meireles, publicado em 1949, pela Editora Livros de Portugal S.A, pp.69-70.

14.
"para Miriam Bloch, esposa de Pedro Bloch, dois dias antes de se casarem ou conhecerem."
Cecília Meireles e Esther de Cáceres

Já dizia o mago Alfredo
que te habias de casar
e que esperasses sem medo
hasta el principe Alrribar

I Ahora que vives tu sueño
na ilha de Tuchatalo
Arrulhada por tu dueño
Num oceano musical,

Deseamos ardientemente
que um sol de eterno esplendor
Como en los cuentos de Oriente,
Ilumine teu amor.

(Lo que aqui encuentras, lector,
é uma nova profecia
de que Alfredo não é o autor,
-siendo Esther e Cecília -

* Escrito em 22 de agosto de 1948, aos 47 anos.
Esther de Cáceres e Cecília Meireles, poema escrito à quatro mãos, em português Cecília Meireles e em espanhol a poeta e amiga Uruguai a Esther de Cáceres e dois dias antes do casamento de Miriam Bloch com Pedro Bloch. Manuscreveram para Miriam Bloch, num livro cujo título é Nalá e Damayanti com tradução de Luis Jardim – Livraria José Olympio. O Mago Alfredo é aquele mesmo que disse à minha avó Cecília Meireles para retirar uma letra de seu nome, quando as três visitaram o Mago. Retirar um "L" porque eram dois, no sobrenome " Meirelles".

15.
POEMA
CECÍLIA MEIRELLES

Volvi os olhos para dentro,
Estendi os braços sobre o mundo
– E o meu coração fluía sobre as criaturas
Como um rio perene...
E eu era uma fonte serena, a perder-se...

Em todas as coisas que havia,
Não havia mais nada de mim:
Nem lembrança da minha figura!
Nem notícia de minha passagem!

E eu me sentia tão longe...

Mas tu ainda era muito mais para lá,
Ó terra das vitórias perfeitas!
E o esforço de te alcançar me levantava
Tão firme, tão alto, tão em dor
Como uma grande montanha bárbara,
De pedras ásperas,
Muda,
Amarga,
Sem ninguém...

* *Festa*, Ano 1, n. 1, 1º de agosto de 1927, aos 26 anos. Aos 26 anos in rev. Festa- Rio- 1927 e *Walkíria* ano XXII, n. 10, julho de 1956, aos 57 anos.1956 edição 10. Com as seguintes alterações: v. 9 de minha passagem, v. 13 inicia nova estrofe.

16.
Três brinquedos do menino-poeta
cecilia meireles

I
O teu brinquedo novo tem a forma da Terra e é cortado de paralelos roxos, vermelhos, azuis...
O teu brinquedo novo é o retrato do mundo, e as tuas mãozinhas, guardando-o têm o egoísmo e o domínio da mão de um conquistador.
Que pensas do teu brinquedo novo? Não sabes... Ninguém sabe... Mas, espontaneamente, não serias capaz de o dar a qualquer pessoa e até se acaso eu o pedisse, tu, que tudo me dás, para satisfazer-me, sofrerias...
O teu brinquedo novo tem forma de Terra...
Nunca o paizinho te trouxe brinquedo de que gostasses tanto! É incrível, um apego assim...
Mas a noite vem, a noite adormece-te, imobiliza-te, leva-te... E rola-te das mãos o brinquedo querido que não é mais nada, à hora dos sonhos...
Ah! Meu menino, meu menino, como o sono é igual à morte! Como é igual!...
O teu brinquedo novo tem a forma do Mundo...

II
O meu menino é proprietário: o meu menino tem um urso amarelo que faz ú..ú..ú...
Brincámos, os três, toda à tarde: nas minhas mãos o urso trabalhou como um urso legitimo, um urso amestrado de circo – para o ilimitado espanto do meu menino...
E o meu menino, extasiado, virava a carinha para um lado e para o outro, virava as mãozinhas para baixo e para cima e, como em sonho, ria, ria, ria sem dizer nada, na sua alegria sem palavras.
Divertimo-nos os três a tarde inteira: o urso foi, sucessivamente, equilibrista e ventríloquo, fez sortes de clown e deu saltos mortais.
– Muito bem. Agora vamos guardar o urso. O urso tem sono...O urso está muito cansado... O urso precisa dormir...
Mas o urso era do menino!
E ele não quis deixar ir.
Franziu as sobrancelhas, fez uma carinha autoritária, e, reclamando o seu brinquedo, levantou no ar o dedinho e gritou, bem forte, para que o ouvissem e o entendessem bem:
– Hum? Pu-pu-bi-li-gui-bi!

III
Este foi o terceiro brinquedo que o Paizinho te trouxe: um brinquedo com pernas, braços, cabeça...
Um homenzinho de celuloide...
E martirizaste-o todo... Abriste-lhe a cabeça, arrancaste-lhe os braços, rebentaste-lhe as pernas...
Pobre homenzinho de celuloide, inteiramente sacrificado por ti! Brinquedo reduzido a nada para alegria do teu capricho efêmero!

Pensar que um dia, quando crescera, verás desses brinquedos símbolos por toda parte... E verás sacrifícios assim, totais e inúteis, para a infância, para a vida, para a morte, – três coisas transitórias como esse teu primeiro capricho...
Um dia, meu menino, quando puderes ler este poema, eu te contarei o mistério de Osiris, a crucificação de Jesus...

* *Festa*, Ano 1, 1928, n. 12, p. 2.

17.
Sarasvati
Cecília Meirelles Correia Dias

Ó Sarasvati! Ó toda branca! Ó toda pura!
No meu sonho noturno, os teus gestos remotos
Desdobram-se graves, lentos, leves, na altura
Em sagradas cadências brancas, feitas de neves e íons...
Há no meu coração, como na vina que trazes,
Uma harmonia guardada, silenciosa, desconhecida,
E sofro a dor de ter os lábios incapazes
De espalhar, como um sol, a beleza na vida!
A palavra perfeita, luz e sabedoria,
Que tem a vastidão de infinitos espaços,
Deixa-a descer, ó divina, sobre a minha noite sombria,
No branco aroma de sândalo que unge os teus múltiplos braços!
Deixa-a descer dos teus emblemas! Dessa alvura
De jaspes e marfins que te envolve e coroa!
Nos meus lábios, que são da cor de terra humilde e escura,
Pousa o verbo que exorta e comove e converte e abençoa!
Divina dona da eloquência! Ó toda pura!

* *O Brasil*, 18 de agosto 1926, edição 1556, publicado aos 24 anos.
-Sarasvati (sânscrito: सरस्वती, sarasvatī) é a deusa hindu da sabedoria, das artes e da música e a shákti, que significa ao mesmo tempo poder e esposa, de Brahmā, o criador do mundo. É a protetora dos artesãos, pintores, músicos, atores, escritores e artistas em geral.
-Sarasvati/aprendizado. A palavra em sânscrito "Sara" significa "essência", e a palavra "Swa" significa "ser". Assim, Saraswati significa "a essência do ser".
-Vina é instrumento hindu de cordas dedilháveis, com predominância de uso melódico.

18.
Era uma vez...
CECILIA MEIRELLES

Era uma vez um rei mui poderoso
De um remotíssimo país
Que teve o sonho caprichoso
De ser feliz...

De cinco léguas em redor
Manda chamar os sábios
De lunetas, corcunda e pernas tortas,
Que sabiam de cor
Velhíssimos e rotos alfarrábios
E passaram o dia e a noite inteira
Entre alambiques e retortas
Entre ervas secas e ossos de caveira;
E, déspota como era,
Dá-lhes ordem severa
De, custe o que custar,
Realizarem-lhe o sonho que tivera
A fantasia de sonhar.

Na silenciosa torre do palácio,
Encerrados, os sábios todo o dia
Recordam regras de magia
E pelas
Deshoras, soletrando nas estrelas
Deixam-se estar fitando o espaço
Não sentindo desânimo ou cansaço

Passam-se luas de confiante estudo
Não há um sábio que se afoite
A meter o barrete de veludo
Para dormir uma só noite.

Por fim alguma coisa conseguiram
Os sábios adivinhos
Após tamanha lida.
– E é uma alegria desmedida
E um vai-vem de cadinhos...
Não deixam, do nascer ao pôr do sol
A fornalha e o crisol...
E um deles, afinal, tanto depura,
Tanto destila
Que, a tremer, de ventura,
E a sorrir,
De vaidade,
Consegue ver brilhar numa cuba de argila
Três gotas do elixir
Loiro e volátil da Felicidade.

O sábio diligente
Mal teve tempo de as levar ao rei
Porque, subitamente,
– Di-lo a crônica e o mesmo aqui direi –
Ficou demente.

Ora, o rei que entre os seus grandes dons reais
O do egoísmo possua, tal e qual
O resto dos mortais,
Não cogitou jamais
Da sorte do infeliz demente,
A quem o adivinhar fora fatal.
Segundo as anedotas
Palacianas,
Escondido levou de toda a gente
Semanas e semanas
Às cambalhotas
E gargalhadas
Nas alcovas fechadas.

Como a cuba de argila achasse rude
Para encerrar um elixir
De tamanha virtude,
Do fim do mundo manda vir
Para guardar o seu tesouro
Um cofre de esquisitos arabescos,
De caprichos dínamos mourescos
Se nesse tempo houvesse um moiro.

Na torre silenciosa erguida à beira mar
Passa o rei venturoso o seu viver jocundo
A contemplar
O cofrecito de sutis lavores
Dos clarões da alba aos vesperais palores.
– Ocorre-me dizer que o reino desse rei
Era tão longe, tão distante
Que nem a lenda diz onde era e até não sei
Com certeza, se foi nalgum país deste mundo...
– Mas passemos adiante:
Numa noite divina de beleza
À hora em que os silfos de doiradas
Asas, os mágicos e as fadas
Levam a festas místicas no céu,
Junto ao seu cofre precioso,
Descuidoso,
O velho rei adormeceu...

Não diz a tradição
Se alguma garça real, águia ou falcão
Na torre penetrou enquanto o rei dormia
O certo
É que desperto
O rei não mais achou o seu cofre precioso
Por que não trocaria

Coisa nenhuma...

Que desespero, o seu, na noite imensa
Enquanto, tenebroso,
O mar soluça, amargurado e enorme!
Tudo dorme:
E elle pensa.
Arfa, geme, blasfema, arqueja, chora...
E é quando num assomo de revolta
O velho rei de outrora
Este anátema iroso aos ecos solta:
– "Ó" tu que o meu tesouro me roubaste,
"Ele a luz desta vida,
"O único amor
"De um coração que bate, impenitente,
"Sem que a tortura o gaste
"Nessa condenação incompreendida
"Que uma perversa criatura,
"De em si próprio encerrar a própria dor!
"Que um tormento como este te atormente,
"Como tu, sem piedade,
"Te torne igual à minha vida escura,
"Arrebatando-te a felicidade..."

Diz a lenda, por fim,
Que o palácio deixou o velho rei
E anda à procura do seu cofre...

...Eu não tenho, decerto, a ingenuidade
De crer em lendas...
Mas o que sei
É que as tremendas
Palavras reais caíram sobre mim
E esta alma sofre
A cruel tortura do lendário rei,
Cujo tesouro, entanto, não roubei...

* *Revista das Revistas,* Ano I, n. 3, 6 de novembro de 1919.

19.
Cantiga
Cecília Meireles

Lá-la-la-ri-la-la-la-la.

Já não se escutam rumores:
A noite não tarda a vir.

Vamos embalar as flores?
As flores querem dormir?...

Lá-la-la-ri-la-la-la-la.

Cravos e lírios e rosas
Ao vento brando
De outono,

Cravos e lírios e rosas
Vão se fechando
De sono....

Lá-la-la-ri-la-la-la-la.

Vamos embalar as flores?
As flores querem dormir!...
Já não se escutam rumores:
E a noite não tarda a vir!

Lá-la-la-ri-la-la-la-la.

* OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de; FROTA, Zilah; LEITE, Marieta. *A poesía no curso primário*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1939.

20.
LONGE
Cecília Meirelles Corrêa Dias

O frio do ar, pousando nas mãos brancas, nas faces finas.
Dizia a neve caindo pela paisagem branca, em torno...
Flores de gelo – as rendas tênues das beguinas...
E a neve imóvel, toda em penumbra sem contorno...

O luar triste do sonho, mudo, sentido, se elevava
Com a mansidão que os pombos brancos tem... – silente...
Dize: nunca tiveste um desejo ácido de ser escrava!
De andar de joelhos, misticamente, perdidamente?

Pela fumaça branca iam-se olores castos
E embriagadores... Flácidos, lânguidos, como plumas...
Velhos, remotos, miraculosos balsamos, gastos
Como ouros da antiguidade... Ouros-relíquias...Ouros-brumas...

Coalhava-se o crepúsculo pelos vitrais em manchas turvas:
Vermelhas, roxas, verdes, – muito incertas, muito baças...
E a sombra descia mais... Descia às ondas... Descia em curvas
Como luas descendo e enovelando-se em nevoas lassas...

Quem vos acenderia, – pálidos círios, à espera?
Eu – que só espalhei essa pouca luz pequenina
Que ia pousando em todo altar a milagrosa primavera
De uma pétala branca, frágil, e efêmera, franzina...

Eu guardei no meu corpo a tua memoria:
Som das lages, dobrar de roupas, espirito da penumbra...
Tudo se foi, comigo, daquela vida prisioneira...

Tu, em que nem de mim a morta história se vislumbra,
Tu, em que a minha sombra foi tão pobre e passageira,
Fala: que havia em ti que ainda – tão tarde – me deslumbra?

* *Phenix*, Ano III, Natal, 1926.
Esta linda poesia já é conhecida dos leitores de *Phenix*, onde saiu publicada, no último número, fez com que assinasse – Laurita Lacerda Ribeiro Dias, em lugar de Cecilia Meirelles Corrêa Dias, a sua autora. Reproduzindo-a, aliás com prazer, porque é de um encanto imenso, *Phenix* perde perdão às duas ilustres poetisas, às quais ama e admira muito (Nota da revista).

criação literária

o retrato

Guilherme Pavarin[1]

num poste
do bom retiro
um anúncio de cão
desaparecido
fez aniversário

esmoreciam os pêlos
desbotava seu fuço:
couro viúvo da chuva
a abanar raios com
caudas de fagulhas

na esquina, comovido
muitas noites pensei
em ligar para os donos
a fim de acalmá-los
com boatos espíritas
quem sabe recriminá-los
pelo abandono
daquele informe, bem
como das notícias
e de todos os tratos

mas hoje
ao passar pelo poste
vi outro cartaz

o mesmo texto
os mesmos números

as mesmas marcas

e o meu rosto
no retrato

[1] Guilherme Pavarin é mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou *O maquinário fantasma* (Urutau, 2022). Email: guilhermepavarin@gmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-9095-2811.

um drible na várzea, debaixo de uma figueira

fim de tarde
bares cheios
os abraços
tão antigos

um menino
todo osso
dá chapéu
no vulto do pai

então o susto:
a queda
abrupta
do fruto

visita ao playcenter abandonado

o gorila triste reza
no escuro

cavalos de gelo
confabulam
um plano

voltar à luz
ou servir

como cemitério
de um circo

de máquinas?

*

o espirro da neblina
ilumina nossos ossos

com alicates
cortamos
as grades

de luvas
escalamos
tentáculos
de açúcar

um polvo
robô
acende
a barriga

*

de pé
nas cadeiras
ventosas

olhos atentos
às serpentes

de faróis

rappis e hondas
cegês dos ifoods

rumo
às fortalezas
urgentes

a cidade
gira em
si mesma

a cidade
seu próprio
cometa

*

com vinho barato
ungimos
as pragas
que devoram metais

nossa câmara
sobre as luzes
das ferrugens

luzes adormecidas
no caldo escuro
de cada fígado

onde ainda respinga
a velha promessa

— o idioma do assombro
com a mesmíssima
vida

o labirinto do bigue-bangue[1]

Dheyne de Souza[2]

quando eu era pequena
queria conhecer o méxico
a professora perguntou por que
eu disse que queria entender
parecia uma escada no mapa
para os esta
dos
u n i
d o s
após
quis
pisar
paris

viajar de trem

---

pela europa

---

inteira

---

apaixonaaada

---

pelas películas

---

que assistia

- -

[1] Este poema inédito foi lido no Festival Viva Vaia, organizado pela Biblioteca Mário de Andrade, reunindo uma diversidade de artistas no Teatro Municipal de São Paulo, em abril de 2022, em comemoração aos 100 anos da Semana de Arte Moderna.

[2] Dheyne de Souza é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH), pela Universidade de São Paulo. Publicou *lâminas* (martelo casa editorial, 2020). E-mail: dheynedesouza@usp.br. ORCid: https://orcid.org/0000-0001-8481-5968

depois eu desejei toda a américa latina
muitos ritmos comuns
línguas
ditaduras
degraus

agora quero
desbravar os brasis
cumprimentar as brasileiras
a terra o universo

a era
feminista
vem
aí

metafísica do subúrbio: riscos de preto cinza e roxo

Carlos Eduardo de Campos[1]

a lua de mel dá sempre anedotas
que a gente lembra quando o mel acaba
comendo amendoim, coçando a barba
enquanto a chuva canta nas lajotas.

alguém toca trombone no feriado
dando ao tédio um gosto de fanfarra
a formiga e seu dia de cigarra
revolucionário é ficar calado.

*

a fumante fumava
com um risinho de mofa
quem fuma filosofa
a fumante filosofava

fumar no portão da escola
perder-se na escuna
eis a lição de quem fuma
o fumo faz SOS
e afunda pra cima.

*

oba! é carnaval!

detrás da máscara
carnavalesca
o olhar da menina
não é alegre
nem triste
é faísca!

[1] Graduando em Letras, Português/Francês, pela Universidade de São Paulo - USP, eduardotreze@usp.br.

com todo o respeito o trilho do trem

Márcia Marina Alberti de Castro Siqueira[1]

Com todo o respeito

Terra à vista! – Ouviu-se o brado,
E tomou a terra à vista
O homem branco abastado,
Enquanto o encargo da conquista
Ainda é pago, parcelado,
Pelo antigo celetista,
Hoje, desempregado.
Se reclamar é terrorista,
Se não reclamar é gado.

(Com todo o respeito ao animal
Que nunca fez nada de mal).

Ao que parece, o brasileiro
Confunde soco com carícia:
Chama de bom ordeiro
Homicida vestido de polícia,
Mata a dignidade do obreiro
Mantendo a pensão vitalícia
Das filhas do escalão inteiro.
No governo da milícia
O Estado é o puteiro.

(Com todo o respeito à digna puta
Que, doravante, me escuta).

Aquele que fez a fama
Para estar no samba-enredo,
Os seus seguidores conclama
Pra botar no povo medo,

[1] Ganhadora do 2° lugar do prêmio Augusto dos Anjos (MG, 2009), menção honrosa do prêmio Facecap (SP, 2005), com obra publicada na antologia de poesia brasileira contemporânea, vol. V (Chiado Books, 2021). Formada em bacharelado em Direito, advogada criminalista especialista em prática no Tribunal do Júri pela Escola Superior de Advocacia (2016) e pela Academia Paulista de Ciências Criminais (2017).

Mas isso somente inflama
(e não é nenhum segredo)
O brio de quem ele difama.
O circo queima mais cedo
E o justo resiste à chama.

(Com todo o respeito à arte circense,
E que a risada nos compense).

Avilta a Constituição
Hoje este retrocesso,
Já foi trocada por convicção
A prova no devido processo.
Se antes era só conspiração,
Agora, então, eu professo
Àqueles que acreditem ou não:
Onde é escrito "Ordem e Progresso",
Leiam todos – Revolução.

Se a Democracia padece,
Respeite a quem merece

26 de fevereiro de 2020.

*

O trilho do trem

O apito do trem nos traz
Saudades dos tempos de brilhos,
É a nostalgia fugaz
No balançar dos trilhos.

Pousa os trilhos no dormente,
Ao atrito das correntes
Segue o trem solitário.
Vai-vem, vai-vem, vai-vem…
Isto não é um trem,
Isto é um relicário.

O mesmo trilho não acomoda
Um jogo a mais de roda,
Por isso ele vai tão só.
Chacoalhando, chacoalhando, chacoalhando…
Passa o trem o trilho queimando
Sem levantar o pó.

Juntos vagões num comboio
Levam trigo, levam joio,
Levam ervas e saliva.
Cheiro de chá, cheiro de chá, cheiro de chá,
Traz fome e sede, quiçá,
Mas não sente a locomotiva.

Vem sacudindo a velha carcaça,
Espalhando nos ares fumaça…
Mas já chega de estribilhos.
O trem percorre o caminho
Até volver ao seu ninho,
Ou até findarem-se os trilhos.

No balançar dos trilhos.
É a nostalgia fugaz
Saudades dos tempos de brilhos,
O apito do trem nos traz.

a infiltração

Laura Cohen Rabelo[1]

Janeiro, 10. Hoje, faz dois anos que tomei posse como professor nessa instituição. Ainda sou o professor mais jovem do departamento.

11. De volta ao trabalho. Pouca burocracia, mais tempo para me dedicar à pesquisa (como bem deveria ser a essência da vida de um professor pesquisador de universidade pública). Anotar meus dias e meus pensamentos com mais frequência neste caderno. Um café rápido com o prof. João Muniz

14. A Jana realmente vai abrir um café/livraria perto do Campus, um investimento arriscado. Passei por lá de carro hoje, ainda coberto por tapumes de obra. Vai se chamar Macondo (nome batido).

20. Artigo terminado, almoço na rua. Texto enviado ao meu colega João Muniz.

22. Conferidas as provas do meu livro da tese. Vamos lançar no café de Jana em março. Ainda inseguro com relação ao local: sempre tenho medo de fazer uma escolha equivocada.

24. Encontro c/ João para discutir meu artigo (recepção Homérica em Guimarães Rosa). Duras críticas à linguagem. Disse que o dever de um professor de universidade pública é escrever textos claros como cristal e eu discordei veementemente. Parte do trabalho é justamente trabalhar cada linguagem de acordo com a demanda do texto, portanto: nada melhor do que me apropriar do estilo do Rosa. João disse que quando eu era seu orientando, eu escrevia com mais naturalidade. É desagradável ser tratado novamente como um aluno, sendo que agora sou seu colega. De qualquer forma, tomei notas.

25. Outra crítica de João que me pareceu despropositada: ele diz que eu sigo demais as modas das Clássicas em vez de me concentrar em um tema que me interesse de forma contundente. Na verdade, apenas desejo manter-me atual.

31. Caminhando na orla, encontrei Maia. Muito bonita. Está cheia de dúvidas sobre o namoro e o doutorado. Boa conversa.

—

[1] Laura Cohen Rabelo é escritora, editora e mestre em Estudos Literários pela FALE/UFMG. Publicou os romances *Canção sem palavras* (Scriptum, 2017) e *Caruncho* (Impressões de Minas, 2022). É idealizadora e coordenadora do projeto Estratégias Narrativas onde oferece oficinas de criação literária e edição desde 2013. Leciona na pós-graduação Processos Criativos da PUC-Minas. E-mail: estrategiasnarrativas@gmail.com

Fevereiro, 15. Ainda sem resposta a respeito do meu artigo enviado para a *Scripta*. Longo e-mail de Maia, que está lendo GSV pela primeira vez.

—

Março, 03. Volta às aulas. Os alunos que entram na graduação parecem ser cada vez mais jovens. Trinta deles na turma de Literatura Grega I. Vamos ver quantos restam ao final. Como Maia diz: é seleção natural, apenas os fortes permanecem.

10. Inauguração da Livraria/Café de Jana. Um dos grandes desafios da vida é justamente manter boa convivência com quem não se gosta. Quando perguntei a Jana se Maia viria, ela disse que não, e ainda completou, bêbada, dizendo que eu estou apaixonado por ela. Discutimos: não dei liberdade para que ela fizesse esse tipo de brincadeira. No fim da festa, Jana disse que só trato bem as mulheres de quem quero um favor.

12. Não entendo como as pessoas criticam tanto o conservadorismo se é por ele que ainda lemos textos clássicos. O cânone realmente é uma pedra fundamental da qualidade, se não vamos ser fadados a ficar lendo esse impropério que é a literatura publicada recentemente. Também é preciso compreender: fora da lógica cristã na qual fomos criados, a vida na verdade é matar ou morrer. Por isso é tão importante a leitura da Ilíada, pois ela ensina uma lógica diferente do nosso maniqueísmo tão católico. Apenas o terror da guerra e os seres humanos no caos.

13. Encontrei Maia na orla novamente. Tratou-me com distanciamento. Pensei em escrever a Jana, dizendo que atacar os homens está muito longe de ser o feminismo que ela prega, mas resolvi não desperdiçar energia. Há uma goteira no gabinete, pedir para consertá-la.

15. Excelente palestra do prof. João Muniz sobre Luciano: um autor que antes parecia obscuro e agora parece ser a nova onda depois do lançamento do livro daquele prof. mineiro.

16. Meu artigo foi recusado. Não entendi o motivo. Talvez tenham recebido artigos demais. Pedi uma justificativa.

30. A parecerista finalmente respondeu meu e-mail dizendo que meu artigo ainda parecia ter ideias incompletas. Nenhuma surpresa: quem me escreveu foi justamente a Roberta Braga. Penso que deva guardar rancor de mim, de quando eu disse que o trabalho de uma de suas orientandas foi um desastre total e quis reprová-la na banca. Precisamos sempre ser exigentes com os alunos, cobrar tudo, por isso ainda acho que fiz bem. Maia se ofereceu para me ajudar a reescrever o texto. Sempre bom o que olhos frescos provém.

—

Abril, 06. Assim como as chuvas, continuam as goteiras no meu gabinete. Tive que retirar os livros de lá. Pedi que arrumassem, mas nem sinal da manutenção.

07. Revendo minha tese, falta pouco para transformá-la em livro. Depois de todo o trabalho, parece que eu não fiz nada, ou que as coisas se fizeram magicamente sozinhas. Tenho que aprender a ficar orgulhoso do meu trabalho. Maia terminou com o namorado.

14. Início do namoro com Maia (guardar a data!)

20. Com o fim das chuvas, acabaram-se as goteiras. Excelente estado de humor.

21. Voltei a caminhar. Recorrer a esse hábito diariamente. Clareia os pensamentos, uma hora por dia. Não é perda de tempo. Aluna (Carolina) veio dizer que está lendo minha tese e está gostando muito.

30. Época do ano em que os alunos começam a faltar. Começaram os seminários, então não preciso mais preparar aula = mais tempo para a pesquisa.

—

Maio, 04. Finalmente meu artigo sobre Homero e GSV será publicado.

Julho, 05. Férias, enfim. Tive que reprovar muitos alunos por falta: ficaram apenas quinze nos estudos clássicos, ou seja, metade da turma. Maia queria viajar, mas acho que nosso relacionamento ainda é muito jovem para uma viagem a dois. Pareceu se ofender com esse comentário. Recebi um e-mail do prof. Montanari, elogiando meu artigo. "Precisamos de mais classicistas assim, com amor à língua". Manter de pé minhas teorias sobre academia e linguagem.

—

Agosto, 10. Início do grupo de estudos com o prof. Montanari. Carolina, a aluna que elogiou minha tese, também faz parte. O grupo foi uma delícia, mas é preciso ter em mente como essas questões de gênero estão ficando cada vez mais insuportáveis: algumas alunas do grupo riram do fato de eu traduzir a palavra *anér* por varão, como sempre foi feito. Parece que os evangélicos usam muito a palavra. Outra coisa absurda é a necessidade de traduzir a palavra *ánthropos* por "pessoas" e não por "homens", como sempre foi feito. Afinal, a palavra em grego é um substantivo feminino. Maia discordou de mim: diz que as palavras têm poder. Claro que têm. Mas levar isso a esses termos já é demais.

14. Cinco meses de namoro com Maia. Montanari me perguntou se quero traduzir um texto de Luciano, e escolhi O sonho ou a vida de Luciano. É curto, não vai dar tanta mão de obra. Minha prosa grega está enferrujada. Ter Maia agora em casa é bom: além de companhia, ela cuidou de tudo por dois dias, para que eu pudesse escrever um novo artigo.

16. João leu meu artigo e fez algumas críticas bastante infundadas. Dei uma caminhada para pensar na questão e talvez ele não seja mais um bom interlocutor para mim.

17. Boa conversa com Carolina: seu doutorado é sobre a recepção da figura de Édipo na literatura e nas artes visuais. Sugeri que lesse *Édipo sem complexo*, texto que ela obviamente já tinha lido. É orientanda de João.

31. A notícia nos pegou de surpresa: João teve um derrame. Me candidatei para pegar algumas de suas aulas e orientandos, de forma que Carolina agora vai ser orientada por mim.

—

Setembro, 07. Feriado. Visitei João. A velhice é uma coisa feia. Está melhor, mas vai ficar um tempo em casa. Passou sem sequelas graves (apenas a fala, levemente comprometida). Encontrei Carol lá, está muito abalada. Tomamos uma cerveja.

11. Li e corrigi os capítulos da tese em andamento da Carol. Bons, mas nada salta aos olhos. Minha pesquisa vai bem.

15. Fui ao café de Jana e ali encontrei Andréa e Carolina. Tomamos umas cervejas, fiquei de marcar um vinho com Andréa para colocar as novidades em dia. Indo embora, deixei Carol em casa (mora perto do Campus, como eu). Em casa, uma pequena briga com Maia. Ela me pediu para ficar uns dias sem ligar para ela.

17. Almoçando no restaurante universitário, encontrei minha ex. Está grávida do marido. O tempo passa depressa. Liguei para Maia, não resisti, mas afinal foi bom porque tivemos uma boa conversa e ela passou a noite aqui. Ela entendeu que tinha exagerado, não poderíamos ter continuado juntos se não fosse assim.

20. Tinha começado esse diário para escrever sobre assuntos acadêmicos. Percebo, de repente, que estou escrevendo as maiores frivolidades na pior língua possível. No entanto, é divertido seguir nota dos acontecimentos. E talvez isso seja publicado no futuro, de forma que as pessoas poderão ter uma visão dos pensamentos íntimos desse professor.

24. Um vinho com Andréa. Passou parte da noite aqui em casa, mas não quis dormir. Por sorte, Maia não veio hoje. Seria doloroso, claro, se eu soubesse que Maia teve uma relação casual, como eu às vezes tenho. Penso que eu não seria capaz de mudar nosso acordo. Gosto muito de tê-la em casa.

27. O novo artigo foi recusado. Ficar atento às chamadas para publicação! Realmente preciso pedir ajudar, quando pedi ajuda na ocasião da minha entrada como professor dessa instituição.

—

Outubro, 14. Com a volta das chuvas, voltou a infiltração e voltaram as goteiras. Bom feriado de estudos. Reunião com Carolina, depois saímos para tomar um drink. Conversa profunda sobre canto XI da Odisseia. Circe e Calipso, as traições de

Odisseu e a fidelidade de Penélope. No fim, meio bêbado, tentei beijá-la e ela disse que não era nada daquilo que eu estava pensando, que ela tinha namorado etc. Pedi desculpas e ficou tudo bem.

26. Depois de passar uns dias sumida, Carolina me mandou um e-mail pedindo a transferência de orientação para o prof. Montanari. Será a segunda vez que ela muda de orientador! Respondi agendando uma reunião com ela, porque Montanari está orientando muita gente. Lembrar de pedir para restaurarem a infiltração.

31. Hoje fiz a chamada e metade dos alunos faltaram. Ao fim, me lembrei da minha época de aluno. Eu achava que professores que faziam chamada eram uns babacas. Agora compreendo os professores. Não é justo com os alunos frequentes, a universidade deve ser um ambiente meritocrático. Por mais que as pessoas desejem dar condições iguais a todos, isso não é possível por aqui.

—

Novembro, 03. Carol apareceu com uma amiga e pediu novamente que eu transferisse a orientação para Montanari. Até me entregou o papel, fiquei de assinar e levar ao colegiado.

06. Reencontrei Andréa. Dessa vez, fomos ao apartamento dela. Faz bem a relação casual. A tradução de Luciano está parada. Não sei o que todos veem de tão especial nesse autor. Homero sempre será Homero.

09. Maia apareceu sem avisar e diz que lhe falaram que tinham me visto beijando outra mulher. Apertei-a e ela me disse que foi Jana. Claro, desde quando meu caso com Jana não foi para frente, ela quer me ferrar. Falei que foi invenção, que eu nunca a trairia. Aliás, não há traição possível, porque eu amo Maia, sobretudo. As coisas ficaram bem de novo.

15. Fui chamado à coordenação e lá estavam João (está de volta, aos poucos), Montanari e mais uma colega do latim. Me disseram que uma das alunas tinha me acusado de assédio moral e sexual, e que eu iria sofrer um processo administrativo. Obviamente Carolina. Falei que não tinha nada de assédio, eu tinha atrasado a assinatura do documento dela porque há uma goteira no meu gabinete, o que me fez empacotar todos os papéis. Dessa forma, o papel da transferência perdeu-se no meio. Era só pegar um documento novo que eu assinava. De qualquer forma, entrei em contato com o advogado do meu pai.

16. Maia disse que acredita em mim e que está do meu lado, não importa o ódio das meninas das clássicas.

20. Tudo está muito desinteressante.

30. Preciso voltar a caminhar, as caminhadas me fazem bem.

esse poema também é um grande sonho

Leonardo Martins Vieira[1]

movimento nostálgico de se pensar o futuro é olhar o presente e seus resquícios do passado

movimento nostálgico de se imaginar o futuro é olhar o presente sem as mazelas do passado

movimento nostálgico em estar no futuro é olhar o presente e o protagonismo da nossa gente

porque o futuro é preto, nostálgico e ancestral

o protagonismo é afro, a ancestralidade é tecnologia preta, a escrivivência é rota afrofuturista de escrever a vida

protagonizar sem agonizar

os heróis são Assis, Mahins, Beatriz, Evaristos, Patrocínios, mas também são Luiz, Firminas, Carolinas

são nossos oris

becos e vielas são pontes de trânsitos de memórias pretas

o pretuguês é língua

é feitiço

é Gonzales

é povão

é mecanismo de comunicação

a roda da capoeira é um símbolo de viagem no tempo e o toque do berimbau é um som galáctico de jornadas ancestrais

o samba é a trilha sonora de afroafetos, mas também é resistência e potência

a afroreligiosidade é fé, não mito

[1]Estudante de Letras - Português/Espanhol/Literaturas na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Instituto Multidisciplinar e discente pesquisador do PET Conexões Baixada. Contato: leonardoletras@ufrrj.br

que isso? Afrofuturismo
é estética futurista, é movimento de protagonizar o futuro com afronostalgias
porque o futuro é preto e só é futuro se ele for afrofuturista

à revelia

Jenifer Ianof de La Fuente[1]

"Acho que não sou daqui." Os versos de "Meninos e meninas" não lhe saíam da cabeça. A vida lhe doía e ela queria pertencer. Esse talvez fosse o seu mais primitivo desejo e o que mais distante lhe parecia.

Ver tudo mudando, as garotas sendo cada vez mais mulheres — de um jeito que jamais estaria pronta para ser —, as perguntas que esmagavam sua incipiente existência, tudo era muito além do que podia suportar.

Tinha muitos mais medos que uma garotinha de três anos. Tinha saudade de quando sua preocupação era somente esperar pelo retorno do pai para, enfim, comerem aquele misto-quente que só ele sabia fazer. Tinha pavor porque agora seu corpo era uma indomável fonte de desejo, além de despertar olhares indesejados, calafrios rejeitados.

Enquanto todos à sua volta mudavam, ela precisava permanecer igual. Havia um ímpeto de lutar pela conservação de seu estado. Que estado? Não sabia.

Deitava-se em sua cama com o celular nas mãos e a vida lhe ardia. Tornar-se mulher poderia ser uma opção? Ela poderia recusar-se? Não queria a dor, a humilhação, o vexame, o sangue, a opressão, o choque, o golpe, o corte, a aniquilação, o trauma. Não queria todo o lodo que a travessia implicava.

Olhava as maquiagens das colegas tão preocupadas em enfeitar-se, em revelar-se, em fazer-se outras. E ela, ela apenas tencionava anular aquele corpo pungente. A sensação, porém, era de impotência.

O que lhe vinha à cabeça neste momento eram versos de Nando Reis, ótimos na voz de Cássia Eller: "Não tem explicação/Explicação, não tem". Como podia a música expressar o que ela não conseguia? A arte era maior. A arte não era uma tentativa de dar sentido à vida; ela era o sentido.

Recorreu novamente ao celular e, desta vez, pôs-se a ouvir a nova música que ressoava em sua consciência. Era uma constante. Percebia sua vida mudando de acordo com a alternância das melodias, tentava organizar suas sensações caóticas conforme as letras das canções lhe eclodiam. Agora, no entanto, era diferente. Não sabia se iria funcionar. O que poderia traduzir sua gélida e estridente angústia de tornar-se?

Não seria hoje o dia que descobriria. Mas continuaria em sua frustrada busca pela descoberta da expressão exata. Continuaria também em sua vã tentativa de desperdiçar o transformar que indubitavelmente a aguardava. Sua luta contra o percurso seria inútil. Passaria por todo o percalço enlameado, violento, mordaz e poderoso. E, sim, seria uma mulher.

[1] Mestranda em Literatura Brasileira pela USP, especialista em Educação e Tecnologia pela UFSCar, especialista em Ensino de Língua portuguesa e Língua espanhola e graduada em Letras. Professora de português, espanhol, revisora de texto e tradutora. E-mail: jeni.ianof@gmail.com.

que tipo de pessoa quero ser

São as patinhas — ela disse. Não gostava de como elas tocavam na sua pele, do movimento que causava uma incômoda quase cócega.

Prestes a fazer seis anos, Júlia ficava apavorada toda vez que via uma formiga e gritava pelo irmão, pela mãe, pelo pai ou pela avó — ou por qualquer pessoa que pudesse salvá-la.

A situação era de vida ou morte: a mais minúscula formiga podia causar um tumulto digno de nota. Ela sabia que elas não picavam, que, em geral, não transmitiam doenças, mas o constrangedor era algo de pele, era sobre não suportar o encontro desses dois corpos.

A tarde era cinzenta, ela havia acabado de comer uma rosquinha e estava toda lambuzada, como de costume. Sentada à mesa, notou que uma formiga se dirigia a ela e tomou, enfim, uma decisão. Como não havia ninguém a quem pedir ajuda, enfrentaria seu medo. Sim, ela acabaria com a formiga. Um simples golpe com a mão e aquilo acabaria. Não precisaria mais lidar com a apreensão e a incerteza: ela não sentiria aquele pedaço de vida se movimentando sobre ela. Não daria àquele bicho essa oportunidade.

Em um instante, porém, seu sentimento de poder foi substituído por uma densa e incontrolável angústia: quando suas patinhas, que tanto a incomodavam, parassem de se mexer, isso significaria o fim. Não o fim de seu dilema, mas o fim da formiguinha, que, no fim das contas, era um pobre animalzinho que não fazia mal a ninguém. Seria justo privá-la de toda sua existência, que já não era grande coisa, só por causa de pensamentos tão egocêntricos? Por um medo bobo?

Não, ela não conseguiria matá-la. Não poderia lidar com a ideia de ser uma assassina para o resto da vida. Uma assassina, uma assassina de asquerosas patinhas agitadas. Não, não poderia aceitar. Começou, então, a chorar e teve dó da formiga, por ser um animal tão indefeso, tão repulsivo e tão infeliz. Ela não saberia que seria assim, não tinha a menor consciência. Não saberia de sua morte iminente. Neste momento, a pequena garota se sentiu mais próxima do inseto: tampouco ela teria percepção de seu momento último.

Agora, Júlia se considerava a pior pessoa do mundo. Como pôde ter colocado seus diminutos problemas em relação às patinhas inquietas e repugnantes à frente dos sentimentos e da anulação existencial da formiga? Era uma egoísta, isso sim.

Ficou muito tempo distraída, em meio aos seus pensamentos de autopunição, quando percebeu que a formiga avançara e já não havia opção: era matá-la ou ela subiria em seu bracinho salpicado de açúcar.

Agora, ela sabia que não tinha escolha. Se ela não assumisse seu egoísmo, sentiria as patinhas de novo! Ah, que aversão! O que valia mais: seu insustentável incômodo ou uma existência inteira?

As lágrimas molhavam seu pequeno e frágil rostinho. Não aguentava o peso desta decisão. Era muito para uma garotinha. Por que não havia ninguém para salvá-la? Sozinha, a vida é muito difícil. Então, ela fechou os olhos, respirou fundo e decidiu o tipo de pessoa que queria ser.

um rio cai

Douglas Ferreira[1]

Ao rio que me seduziu
com Thyana Hacla

Ele veio com o vento
e se espalhou com a chuva por aqui
não tive medo
desejei boas-vindas
ao rio que me seduziu

ele veio bem cedo
me encontrou sozinho
no centro deste estado
no meio deste vale
vazio e calmo

ele veio em silêncio
e pediu que o escutasse
limpei dos ouvidos os males
reacendi o fogo de ontem
deitei-me ao seu lado

ele era somente imagem
um rio áspero
como mancha na parede
infiltração de outro tempo
eu tinha espaço para dar-lhe

(a neblina teve medo)

*

Um rio cai
com Max Martins

Um rio que se perde
não obstante seu destino
bem encaminhado pelas margens
um rio que escapa e se espalha
dentro das casas no vilarejo rural
veste pastos, estende-se sobre serras, lençol
guarda no subsolo uma porção de si

[1] Douglas Ferreira possui formação em Letras pela UFMG e atua como professor de literatura e editor da *Revista Cupim*. Publicou *Artur verde* (Alecrim, 2020). E-mail: douglasdeoliveiratomaz@gmail.com.

para que no ano que vem não falte
alcança o último andar, inunda o cotidiano
de equinos e a memória de minha mãe em perigo
seca ao sol
chove
esquece a direção do mar

*

Ruas e rios

Entre 2014 e 2015
a artista plástica Isabela Prado
tomou lições da canção popular
Se esta rua fosse minha
para violino

ela e seu professor em pé
tocando violino sobre
córregos canalizados
nas ruas de Belo Horizonte
nos fizeram ouvir o murmúrio
nos fizeram ouvir que

sob a Avenida Silviano Brandão
dorme o Córrego da Mata

sob a Avenida Francisco Sá
dorme o Córrego Pintos

sob a Rua Tupis
dorme o Córrego do Leitão

sob a Rua Pernambuco
dorme o Córrego do Mendonça

sob a Avenida Silva Lobo
dorme o Córrego Marinho

sob a Rua Piauí
dorme o Córrego da Serra

sob a Avenida Mem de Sá
dorme o Córrego Cônego Pinheiro

sob a Avenida Uruguai
dorme o Córrego Acaba-Mundo

dentre outros sonos

memórias para josé

Yasmeen Cunha[1]

Escrito torto, com linhas certas
Quis Deus – por artimanha – que eu nascesse com um defeito:
Lembrar demais.
Ou talvez achar que lembro demais.
Me colocou na vida daquele que
em 1962
Veio ao mundo com o nome de seu pai –
Por karma –
Mas cheio de amor de sua mãe.
Durante a infância, morou na Liberdade,
numa rua Rio de Janeiro.
Parece que predestinado a migrar.
Da Paraíba, num vai e volta danado,
parou em Goiânia.
Se a história foi assim, eu não sei.
Mas eu lembro que foi.

*

No início, era o ponto
Como que por método de organização,
a vida se transforma em linha reta horizontal.
O começo é um ponto no infinito da linha.
O meu começo foi um ponto na linha da vida
dos trinta e dois anos de meu pai.
Ali, no ponto da linha dos vinte e cinco anos de minha mãe,
iniciei meu trajeto.
Menina com nome de personagem de novela,
em homenagem à tragédia,
já nasci uma decepção:
chutava muito, era para ser jogador de futebol.
Dado os prós e contras,
Eis-me aqui: um ponto dentre tantos outros.

[1] Yasmeen nasceu em Campina Grande, mas, a contragosto, foi para Goiânia aos 6 anos. Cresceu paraibana em Goiás e goiana na Paraíba. Cursou Letras – Licenciatura em português na Universidade Federal de Goiás (UFG). É mestra em Letras e Linguística (UFG), com área de concentração em Estudos Literários, e doutoranda na mesma área e mesma instituição. Atuou como professora de Redação e Literatura na educação básica e já ministrou módulos de Teoria Literária, Literatura Brasileira, entre outros, em cursos de graduação em Letras na rede de ensino privado.

*

Rua 79
No meio do furacão
Naquela casa de portão azul,
banheiro minúsculo e chão vermelho,
entre as grades que me separavam de meu pai,
de quando a gente só tinha em comum
umas pedras de gelo e um litro de leite,
eis que chega seu Zé com um mói de caixa:
"É a coleção da enciclopédia Barsa. Comprei dum colega meu".
Se é que eu me lembre, da última vez que a frase
"Comprei dum colega meu" foi dita
o que ocorreu:
Uma geladeira velha, sem porta,
cuja gambiarra posterior foi uma corda
– na época pareceu um cadarço –
que juntava a porta ao seu local destinado.
Mas eu já estava crescida.
Não sabia o que era uma enciclopédia, vi que eram livros.
Foi então que eu percebi que os colegas também podem ser bons.

*

Problemas de semântica
Existe um meio termo entre
pai e papai.
Painho é o entrelugar,
É chamar de pai
Quando se quer dizer papai.
É aquele momento em que
palavra e coisa se fundem.
Naquela cidade –
cujo nome devia indicar "gente estimada" –
as pessoas não conseguiam ver.
Talvez por isso zombassem?

*

A esquina
Lá do lado do bar do seu Amâncio,
numa portinha velha sem graça,
tinha um costureiro que fazia o colete de meu pai.
Um colete preto, de garçom, com dois bolsos.
Neles meu pai escondia balinhas –
às vezes eu e duas de minha geração pegávamos.
Era aventura, porque era escondido,

mas no fim ele sabia, porque é bom com números.
Também é bom de lembrança.
Os genes...
ácido desoxirribonucleico,
ou simplesmente DNA.
Deus não dá um fardo maior
do que se possa carregar.

*

Prestação de serviço
No enorme guarda-roupa que ocupava metade do barracão
um espaço era reservado para os sapatos de meu pai.
Eu mexia nas coisas escondido,
tinha um quê daquele povo que morava comigo
eu não entendia.
Bem no fundo tinha uma sacola:
Graxa, escova de dente velha e outra escova grande que não era de dente.
Daí um dia eu fiquei olhando...
A escova de dente velha era para pegar a graxa,
passar no sapato.
A outra escova passava depois da graxa
para sumir com as marcas dos dentes no sapato.
Eu já tinha aprendido, mas falei:
Painho, me ensina?
Dalí por diante eu engraxa, uma, duas vezes por dia,
antes de ele chegar em casa.
Até que teve um dia, eu podia jurar de pé junto:
Lá na Paraíba, no centro de CG, um homem engraxou
o sapato de meu pai,
numa cadeira, no meio da rua.
Se é verdade eu não sei, porque também não dá para lembrar de tudo.

*

Interurbano
Lá no bar do seu Amâncio também tinha um orelhão.
Em quatro de abril de mil novecentos e setenta e dois
ele foi criado para que minha avó,
lá da Paraíba,
pudesse falar em quarenta créditos
uns oito minutos.
Em Goiânia, Goiás,
tinha uma coisa boa:
um lugar no Centro cheio de orelhão.
Painho levava a gente lá às vezes.
Eu pegava meu cartão imaginário,
ia numa cabine privada, com um só orelhão,

ligava para a primeira de minha geração,
ela respondia da outra cabine,
e assim se passava.
Como que para marcar o local exato no tempo,
tínhamos – ou temos – uma coleção de cartões.
Eu gosto da série dos planetas, porque me ensinaram sobre Júpiter.
Ninguém mais se lembra daquele orelhão.
Nem dos cartões.

*

Ofício de saqueadora
Painho juntava muita coisa, menos moeda.
Houve várias tentativas, vários cofres:
eu lembro de um, de quando virei ladra.
Tinha formato de botijão de gás.
Aconteceu, como acontece na vida, de eu precisar de moedas.
Eu inventava muito...
Todo mundo dizia: tu inventa muito.
Já que todo mundo sabia, pois então que esse fosse o caso.
Por intuição e por associação,
vi que a faca tinha quase a mesma espessura do buraco
por onde a moeda era enclausurada.
Virei o cofre de cabeça pra baixo e apunhalei o pobre objeto.
A frustração veio quando moedas de cinco e dez centavos
caíram com facilidade.
Só que eu precisava das de cinquenta centavos e um real.
Não demorou muito até que eu atingisse meu objetivo.
A surpresa veio depois, quando painho disse:
Tu tira umas pra mim?

*

Sapato 37
Teve um dia que painho virou pra mim e disse:
Filhona, você sabe quem foi Emiliano Zapata?
Painho tinha essas coisas...
Outro dia falou de um tal Che. Falava assim:
Che. Ernesto Che Guevara.
Parecia que de tanto ficar calado, uma hora,
deixava escapar que existia alguém ali.
Eu ficava olhando, esperando algo interessante.
Cantou com força,
com a voz mais desafinada e despreocupada:
Por que cargas d'águas você acha que
tem o direito
de afogar tudo aquilo
que eu

sinto em meu peito?
Zapata... Che... Raul. Ele dizia Raulzito.
Fui aprendendo. Mas painho é muito difícil.

*

Exílio
De todos os tempos que eu vivi, uma coisa ficou:
eu coleciono mistérios.
Vem uma dúvida na minha cabeça aí eu penso:
um dia eu descubro.
Até que no dia que eu descubro,
valeu a pena seguir por caminhos desconhecidos.
Como que mistérios, tem lembrança que não desvendo,
porque é o desenrolar do tempo que vai me dizer.
Tem horas que é assim mesmo, disperso,
pois eu também sei ser ensimesmada.
Aprendi com meu pai e com a geração de meu pai.
É verdade, com o tempo, a gente vê melhor.
E ser pra mim não é mais a condição de existir
por aqueles que existem
mas sobrar por todos os cantos,
já que eu existo em todos eles.
Campina Grande, Paraíba, Goiânia, Goiás.
Expatriada e também predestinada a migrar.
Assim como meu pai.

pós-memória

Sérgio Schargel[1]

Uma conversa no vácuo
Algo que sempre esteve ali
Mas nunca se soube
Uma conversa interrompida
Reticências regurgitadas
Uma identidade que surge daí
Do nada
Do tudo.
Uma fala
Que engloba os mudos
Uma memória aniquilada
Queimada, destroçada, destruída, obliterada, nunca existiu
Herança do que não se sabe
O outro
Me faz ser quem eu sou
Me faz perceber quem eu sou
Me faz notar
Que eu não sou igual a ele
E seu desdém velado
Mascarado de humor
Tenta me dizer que isso é ruim
Algarismos distantes
Que nunca conheci
Marcam o meu 1
Criam o meu último

[1] Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP). Contato: sergioschargel_maia@hotmail.com.

inaudito

Maitê Rosa Alegretti Rodrigues [1]

é esta a hora em que o tempo é abolido
não existe
amanhã

é esta a hora em que não se morre mais
a matéria pesada timbrada nas costas
é dor vazia

é esta a hora das longas conversas
de não encurtar a jornada dos
dias

é esta a hora de tingir o peito
de breves demoras e ausentes
despedidas.

[1] Maitê Rosa Alegretti (Osasco, 16 de setembro de 1993) escritora, italianista, professora e mestranda em literatura italiana contemporânea pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). Foi finalista do prêmio Nascente (2017) na categoria poesia. Além disso, conta com alguns poemas publicados em revistas como *Ruído Manifesto, Diversos Afins, Revista Grifo, A Bacana, Mallarmargens* e *Sucuru*. *Titubeio* (2020) seu livro de estreia foi publicado pela editora Urutau. Os poemas aqui apresentados são do seu segundo livro *Rabo de Pipa* será publicado pela editora Laranja Editorial em 2022. E-mail para contato: maite.alegretti@gmail.com./https://orcid.org/ 0000-0002-3464-8169.

se de repente é meio
de tarde
estico as pernas
entre as faixas de luz
sob a cama
o calor
esmiúça os versos
a dilatar
o ritmo da poesia

Eppure abbassare gli occhi per distendere il corpo assai stanco, muovere ogni stanchezza più profondamente tra i miei pori sulla pelle, abbassare gli occhi abbandonando i dolori per disfare i legami dei miei pensieri. Eppure cominciare un'altra volta, come se avessi forza, come se ancora fosse possibile colorare il cielo con i denti.

E, no entanto, abaixar os olhos para distender o corpo deveras cansado, mover cada ponto de exaustão profundamente por entre os poros da pele, abaixar os olhos abandonando as dores a fim de desfazer os nós dos meus pensamentos. E, entretanto, recomeçar uma outra vez, como se tivesse força, como se ainda fosse possível colocar cor no céu usando os dentes.

o balanço das árvores
por detrás da janela
maestoso
prenúncio
de um dia ainda
inaudito

à beira de lembrar
a pele dobra-se
breve vazante
ao esgueirar-se
volve
quase ausente
não recua
quando quase recusa

à beira de lembrar
cinge
a vazante
diante da vontade noturna

a luz laranja do apartamento
divisava o seu rosto
em duas faces
tal o retrato de Madame
Matisse
a cada novo ângulo
tentando capturar
mais um ponto de luz
eu me perguntava se seria possível
edificar uma claraboia
dentro do seu olhar

do apartamento da frente
alguém movimenta o
mecanismo de abrir
do basculante

o clarão cintila
a sua expressão

para quem está dentro do box
o seu rosto é um mero borrão

para você a visão é de um
lapso temporal

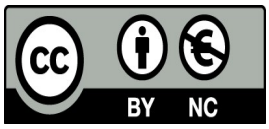
tradução

Quatro "Sonetos sobre a Morte", de Jean de Sponde
Four "Sonets of Death": of Jean Sponde
Autoria: Guilherme Cunha Ribeiro
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-2783-2355
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3391463939671855
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198933
URL do artigo:
https://www.revistas.usp.br/opiniaes/authorDashboard/submission/198933
Recebido em: 13/06/2022. Aprovado em: 15/06/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
RIBEIRO, Guilherme Cunha. Quatro "Sonetos sobre a Morte", de Jean de Sponde. *Opiniães*, São Paulo, n. 17, pp. 381-391, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198933. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/198933.

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.

quatro "sonetos sobre a morte", de jean de sponde

Four « Sonnets on Death » of Jean de Sponde

Guilherme Cunha Ribeiro[1]
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.198933

[1] Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e tradutor. Pesquisa e traduz a obra poética do francês Jacques Roubaud e, paralelamente, a poesia francesa do séc. XVI. Email para contato: guicunharibeiro@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2783-2355. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3391463939671855.

Resumo
Neste trabalho, apresento as traduções de quatro "Sonetos sobre a morte", de Jean de Sponde (1557-1595) – os de número 1, 2, 5 e 6 – para o português brasileiro, a partir da perspectiva da tradução poética. Chamo aqui de tradução poética aquele ato tradutório cujo objetivo não é somente transmitir um significado, mas sobretudo ser uma *poiéin* (como os Gregos diriam), uma fabricação ou um fazer que corresponda à totalidade do poema e seus efeitos, em seu complexo fundo-e-forma. Apresento ainda, à guisa de introdução, algumas rápidas anotações biográficas a respeito deste poeta desconhecido.

Palavras-chave
Jean de Sponde. Tradução poética. Renascimento francês.

Abstract
In this work, I present four “Sonnets on Death”, written by the French poet Jean de Sponde (1557-1595) – those numbered as 1, 2, 5 and 6 – which I translated to Brazilian Portuguese based on the perspective of poetic translation. Here I’m calling poetic translation the act of translation which is interested not only in conveying meaning, but in being a *poiéin* (as the Greeks would call it), a fabrication that may respond to the complex entity of a poem and its effects, considering both its form and content. In addition, I also include by way of introduction short biographical notes about this rather unknown poet.

Keywords
Jean de Sponde. Poetic translation. French renaissance.

Vida de Jean de Sponde: não é muito o que se conhece a respeito da vida de Jean de Sponde, poeta nascido no País Basco, na atual cidade de Mauléon-Licharre (à época Mauléon-sur-Soule, no Reino de Navarra), em 1557, e morto em Bordeaux, no dia 18 de março de 1595. Em seus breves trinta e oito anos, contudo, não faltaram nem as atribulações de uma vida deambulante nem a assídua convivência com os livros. Sponde vive quase toda a sua vida em meio às guerras de religião que sacudiram a França na segunda metade do século XVI; protegido de Henri de Navarre – no fim do século tornado Rei Henri IV – de Sponde, tal como seu mecenas e protetor, professa a fé reformada por que fora cercado no ambiente familiar. É certo que faz seus estudos em Bâle, na Suíça, e parece ter passado certo tempo em Toulouse; de todo modo, sua formação humanista o torna um conhecedor do grego e – como é natural, no seu tempo – do latim. Naquelas cidades, trava contato com um grupo de humanistas, entre os quais Theodor Zwinger (1533-1588), à época célebre, e Théodore de Bèze (1519-1605), o sucessor de Calvino e diretor religioso do poeta, com quem ele romperá por motivos desconhecidos. Neste período, também se envolve com a alquimia. Publica ao longo da vida uma série de comentários e traduções em latim de autores gregos, como Homero, Hesíodo, Aristóteles, assim como uns Fragmentos políticos dos Pitagóricos, entre outros. É preso quatro vezes ao longo das guerras de religião, mas os detalhes escapam à historiografia; sabe-se de uma prisão em Paris, em 1589, provavelmente feita por integrantes da *Ligue* católica; e de outra, em Orléans, em 1593, cujos detalhes são desconhecidos. Após a conversão de Henri IV, seu senhor, ele também se converte ao catolicismo, fato que cria uma onda de polêmicas e acusações em torno do seu nome, da parte dos reformados, entre os quais podem-se contar como exemplo as acusações de outro poeta, Agrippa d'Aubigné. Como resposta, publica uma *Déclaration des principaux motifs qui induisent le Sieur de Sponde… à s'unir à l'Église Catholique Apostolique et Romaine*, libelo em que defende sua conversão. Depois de uma série de frustrações profissionais na corte e na magistratura, termina a vida em Bordeaux, onde escreve uma obra de teologia em que pretende refutar as teses de seu antigo mentor, Théodore de Bèze, intitulada *Réponse au traité des Marques de l'Église*, inacabada. Em síntese, é como "helenista, [...], jurista, alquimista, magistrado à serviço do rei de Navarra, convertido, teólogo e polemista" (RUCHON, 1949, p. 78) que é conhecido por sua época[2].

Mas é como poeta que volta, aos poucos, a ser lembrado pela nossa, pelo menos desde a redescoberta que dele faz o romanista inglês Alan de Boase, que, na esteira da reavaliação dos poetas ditos "metafísicos" e do chamado "barroco" europeu, desencava este personagem da poeira dos arquivos da Biblioteca Nacional da França e o traz à luz do dia, em 1939, na revista inglesa *Criterion*, de n° 39. Entre seus versos em francês, contam-se 26 sonetos de amor, algumas *Stances*, Elegias e *Chansons*, as *Stances du Sacré Banquet et Convive de Jesus Christ*, o *Hymne à Sainte-Genéviève* e os 12 sonetos sobre a morte, dos quais traduzo quatro aqui.

Para o leitor interessado em aprofundar o contato com a obra do poeta, recomendo o volume das Poesias, organizado por François Ruchon e Alan Boase (1949). Ele pode encontrar também os estudos críticos de Terence Cave (1969)

[2] Todas as informações biográficas recolhidas aqui se devem ao *Essai sur la vie de Jean de Sponde 1557-1595*, de François Ruchon (*in*: SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Éditions Pierre Cailler : Genebra, 1949), que é um dos prefácios às "poesias completas" do autor.

sobre a poesia religiosa e devota francesa ou o panorama introdutório da poesia renascentista francesa de François Rigolot, *Poésie et Renaissance* (2002). Uma extraordinária antologia dos sonetos de poetas da Renascença, de Marot a Malherbe, entre os quais se incluem muitos poetas desconhecidos do público em geral e extremamente interessantes, como Sponde, é a publicada por Jacques Roubaud, *Le Soleil du soleil* (1999).

Nota sobre a tradução: trago aqui traduzidos os sonetos 1, 2, 5 e 6, que integram uma série de doze sonetos sobre a morte[3]. Todos eles trabalham os temas da inconstância da vida humana, oposta à constância da vida eterna, e da inconsciência ou irreflexão com que os homens levam suas vidas, a partir do ponto de vista cristão que era o de Sponde e da sociedade de sua época. Esse meu esforço toma o partido da tradução poética, apoiada em duas bases fundamentais: de um lado, a busca por corresponder tanto quanto possível ao complexo forma-e-conteúdo – que estrutura qualquer poema – do original, buscando me manter próximo do esquema de rimas, do alexandrino, da textura sonora e do jogo antitético de sentido que são marcas dele[4]; e, de outro lado, a busca por traduzir esses sonetos numa linguagem que não procure emular sua época, mas que se faça presente, contemporânea, transmissível, sem contudo perder alguns dos volteios sintáticos que são característicos tanto da época quanto do autor.

Os muitos sotaques ou dialetos regionais que dão corpo à rica variedade linguística brasileira estruturam de modos diferentes os usos pronominais; usar o "tu" e variantes para conversar com alguém em Belém ou Porto Alegre é prosaico, corriqueiro, e não traz nenhuma das notas arcaizantes que esse pronome carrega para ouvidos do Sudeste. Todavia, é inevitável que um tradutor leve consigo suas experiências vivenciais para a tradução e, nesse caso, é claro que elas incluem a variante na qual este tradutor cresceu e com a qual se comunica (no meu caso, o "mineiro"). É por isso que, sob este último aspecto, escolho usar o pronome pessoal "você", em lugar do "tu" ou do "vós", escolha que pode parecer à primeira vista deslocada, mas que se justifica na medida em que estes outros pronomes carregam, em minha variante, aquelas notas arcaizantes que mencionei. Não é este o intuito da minha tradução, ainda mais quando se considera o jogo entre o "estilo falado" e a linguagem elaborada que Sponde encena nos seus poemas, como bem notou Boase (1949). De todo modo, qual no meu caso a vantagem em usar estes pronomes que justifique a paralela desvantagem de encerrá-los no antiquário, nas poéticas idas e envelhecidas em português, se o ponto é justamente fazê-los uma vez mais comunicáveis? É certo, contudo, que esta escolha traz consigo certos problemas: a alternância entre os pronomes oblíquos, possessivos e pessoais pode criar ambiguidades. É costume no atual português brasileiro (pelo menos do Sudeste) dizermos "seus óculos", por exemplo, podendo nos referir aos "óculos dele" ou aos

[3] Sigo o texto fixado por Boase (1949), além dos comentários de Baïche (1986).

[4] Sem dúvida, devo reenviar o leitor interessado em aprofundar-se nos problemas da tradução poética esboçados aqui aos trabalhos do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto, para quem a noção de "correspondência" é eixo do ato tradutório. Não a subscrevo em seu todo; mas, seja como for, ela é um bom ponto de partida para se pensar a tarefa do tradutor de poesia. De todo modo, a tradição teórica e prática brasileira é ampla, variada, rica – e muito comentada. Espero incluir alguns apontamentos sobre a questão na minha dissertação – portanto, só me cabe (um tanto narcisicamente) pedir ao leitor que se pergunta o que exatamente eu defendo aqui que aguarde os próximos capítulos.

"óculos de você", digamos assim. Tento escapar desse problema ao usar formas mistas: assim conjugo "você" com os pronomes possessivos de segunda pessoa, "teu" e variantes; e "seu" e variantes ficam limitados à referência a uma terceira pessoa do singular (ou plural). Aliás, esse é um assunto com o qual os poetas e tradutores – de dialetos do português nos quais "você" assumiu de vez o lugar da segunda pessoa do singular – têm de lidar, sob o risco de cada vez mais afastarem-se do brasileiro falado e darem ao poema ares de língua nefelibata, de poucos, geração de 45, parnasianismo – no mau sentido dos termos. Problema para o qual ainda não consigo dar resposta firmada, mas somente elaborar esta minha proposta como hipótese de trabalho.

Uma outra questão, que diz respeito àquele primeiro aspecto da minha orientação tradutória – a saber, a tentativa de correspondência formal entre tradução e original – se reporta ao problema da rima. Em muitos casos, na impossibilidade de uma rima consoante completa que não afetasse muito as outras camadas de que o poema se compõe (imagens, registro da linguagem, sentido, ritmo, entre outras), preferi optar por rimas menos consoantes, mas ainda harmônicas. No primeiro soneto, por exemplo, é o caso de rimas como vida/dívida, ou então tesouros/corpo/mortos/remorso. E assim nos sonetos 5 e 6. Em todas elas, o leitor vai notar, há uma proximidade que nunca se completa como repetição consoante; mas elas tampouco se restringem a relações ou rimas toantes, já que há uma série de outras similaridades, ora fônicas, ora visuais, que torna mais cerrada a ligação sonora entre elas. Me parece que, nesses casos, as perdas são menores que os ganhos.

Por fim, pois que estamos num volume com dossiê dedicado à obra de Cecília Meireles, gostaria de destacar outro ponto. No soneto 6, é o título antitético, o extraordinário neologismo de um dos últimos livros da poeta carioca que me sugeriu uma saída para o impasse da rima com "sombra", que ocupava uma posição central no poema. Por isso, sinto-me na liberdade de citar um dos versos de um poema deste livro, *Solombra*, de 1963 (*cf*. MEIRELES, 1991, p, 717), que poderia muito bem servir de epígrafe aos poemas de Jean de Sponde:

"Sobre um passo de luz outro passo de sombra".

Quatro sonetos sobre a morte, de Jean de Sponde

1

Mortels, qui des mortels avez pris vostre vie,
Vie qui meurt encor dans le tombeau du Corps,
Vous qui rammoncelez vos thresors, des thresors
De ceux dont par la mort la vie fust ravie :
Vous qui voyant de morts leur mort entresuyvie
N'avez point de maisons que les maisons des morts,
Et ne sentez pourtant de la mort un remors,
D'où vient qu'au souvenir son souvenir s'oublie ?
Est-ce que vostre vie adorant ses douceurs
Deteste de penser de la mort les horreurs,
Et ne puisse envier une contraire envie ?
Mortels, chacun accuse, & j'excuse le tort
Qu'on forge en vostre oubli. Un oubli d'une mort
Vous monstre un souvenir d'une eternelle vie.

1

Mortais, que dos mortais usurpam a vida,
Vida que ainda morre na cova do Corpo,
Vocês que acumulam mais tesouros, tesouros
De quem com a morte pagou a vida e sua dívida:
Vocês, vendo de mortos a morte revivida,
Só possuem como casa as casas dos mortos,
E da morte contudo não sentem remorso,
Donde vem que o lembrar seu lembrar olvida?
Será que a vida sua adorando seus dulçores,
Se recuse a pensar da morte os horrores,
E não possa ansiar por uma ânsia invertida?
Mortais, cada qual acusa, e desculpo a sorte
Da deslembrança tua. Deslembrar uma morte
Mostra-lhes o lembrar de uma eterna vida.

2

Mais si faut-il mourir & la vie orgueilleuse,
Qui brave de la mort, sentira ses fureurs ;
Les Soleils haleront ces journalières fleurs,
Et le temps crevera ceste ampoule venteuse.
Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse,
Sur le verd de la cire esteindra ses ardeurs ;
L'huyle de ce Tableau ternira ses couleurs,
Et ces flots se rompront a la rive escumeuse.
J'ai veu ces clairs esclairs passer devant mes yeux,
Et le tonerre encor qui gronde dans les cieux,
Ou d'une ou d'autre part esclattera l'orage.
J'ai veu fondre la neige & ses torrents tarir,
Ces lyons rougissants, je les ay veu sas rage.
Vivez, hommes, vivez, mais si faut-il mourir.

2

Mas se morrer se deve & a vida orgulhosa
Que desdenha da morte, sentir seus furores;
Os Sóis hão de crestar as diárias muitas flores,
E o tempo há de quebrar esta ampola ventosa.
Esta bonita flama que lança chama fumosa,
Sobre a verde cera há de apagar seus ardores;
O óleo deste Quadro embaçará suas cores,
E as ondas quebrarão na margem escumosa.
Eu vi claros clarões passarem adiante,
E o trovão nos céus ainda ressonante;
Lá, o temporal troa deste ou doutro lado.
Eu vi o caudal secar & vi fundir a neve,
Estes leões vermelhos já vi sossegados,
Vivam, ó homens, vivam, mas se morrer se deve.

5

Helas ! comtez vos jours : les jours qui sont passés
Sont desja morts pour vous, ceux qui viennent encore
Mourront tous sur le point de leur naissante aurore,
Et moytié de la vie est moytié du decez.
Ces desirs orgueilleux pesle mesle entassez,
Ce cœur outrecuidé que vostre bras implore,
Cest indomtable bras que vostre bras adore,
La Mort les met en geine, & leur fait le procez.
Milles flots, mille escueils, font teste a vostre route,
Vous rompez a travers mais a la fin sans doubte
Vous serez le butin des escueils, & des flots.
Une heure vous attend, un moment vous espie,
Bourreaux desnaturez de vostre propre vie,
Qui vit avec la peine, & meurt sans le repos.

5

Ai! contem as tuas horas, as horas idas
Pra vocês estão mortas, e as que vêm agora
Todas hão de morrer no pino da aurora;
É metade da morte a metade da vida.
Estes desejos empilhados sem medida,
Este soberbo peito que teu braço implora,
Este indomável braço que teu peito adora,
A Morte os suplicia, & julga sua dita.
Mil ondas, mil escolhos, testam teu pouso,
Vocês os atravessam, mas no fim das contas
Vocês serão o espólio de escolhos, & ondas.
Uma hora os espera, um momento os avista,
Desnaturais carrascos de tua própria vida,
Que vive com a pena, & morre sem repouso.

6

Tout le monde se plainct de la cruelle envie
Que la Nature porte aux longueurs de nos jours :
Hommes, vous vous trompez, ils ne sont pas trop courts,
Si vous vous mesurez au pied de vostre vie.
Mais quoy ? Je n'entends point quelqu'un de vous die :
Je me veux despestrez de ces facheux destours,
Il faut que je revole a ces plus beaux sejours,
Ou sejourne des Temps l'entresuitte infinie.
Beaux sejours, loin de l'œil, prez de l'entendement
Au prix de qui ce temps ne monte qu'un moment
Au prix de qui le jour est un ombrage sombre
Vous estes mon desir : & ce jour, & ce Temps,
Où le Monde s'aveugle et prend son passetemps,
Ne me seront jamais qu'un moment, & qu'une Ombre.

6

Todo mundo se queixa da inveja vil
Que a Natureza tem de nossas horas magras;
Homens, vocês se enganam, elas são bem largas
Se o metro de vocês for o pé de tua vida.
Mas ora! ninguém fala, ninguém há que diga:
Quero me liberar dos atalhos e estradas,
Eu devo revoar a mais belas moradas,
Onde mora dos Tempos a suíte infinda.
Belas estadas, sem o olho, co' entendimento,
Em cujo preço o tempo só volta um momento,
Em cujo preço o dia é uma solombra.
Vocês são meu desejo, & este dia & Tempo,
Onde o Mundo se cega, se perde em passatempo,
Para mim são somente um momento, & Sombra.

referências bibliográficas

BAÏCHE, André. Pour mieux lire Jean de Sponde. Considérations sur le texte de ses poèmes. In: *Littératures*, Paris, vol. 15, p. 45-57, 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1986_num_15_1_1879.

BOASE, Alan. Etude sur les poésies de Jean de Sponde. In: SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Éditions Pierre Cailler: Genebra, 1949.

CAVE, Terence. *Devotional poetry in France. c. 1570-1613*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1991.

RIGOLOT, François. *Poésie et Renaissance*. Paris : Seuil, 2002.

ROUBAUD, Jacques (org.). *Le Soleil du soleil:* Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe. Paris: Éditions Gallimard, 1999 [1990].

RUCHON, François. Essai sur la vie de Jean de Sponde 1557-1595. In : SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Éditions Pierre Cailler : Genebra, 1949.

SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Éditions Pierre Cailler: Genebra, 1949.

depoimentos

50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH – USP
Special section: 50th Anniversary of The Program in Brazilian Literature of University of São Paulo

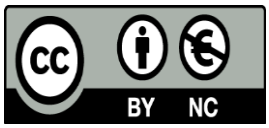
Amanda Angelozzi
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-9561-9636
Cláudia Ayumi Enabe
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-1430-9490
Fernando Borsato dos Santos
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-9487-4619

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199758
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199758
Recebido em: 02/07/2022. Aprovado em: 03/07/2022.

Opiniães – 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 @revista.opiniaes

Como citar (ABNT)
ANGELOZZI, Amanda, ENABE, Cláudia Ayumi e SANTOS, Fernando Borsato dos. 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH – USP. *Opiniães*, São Paulo, n. 20, pp. 393-426, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.199758. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199006.

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.

notas preliminares para esta seção especial

Após organizarmos o evento *online* que ocorreu no ano passado em comemoração aos 50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (PPGLB), do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), fomos convidados pelas editoras deste número da *Opiniães* para editar esta seção da revista. Ficamos muito gratos pelo convite, que foi aceito prontamente. Tal data é significativa e não pode ser esquecida, pois é um marco tanto para os estudos de literatura, como também para a pesquisa e resistência das humanidades no Brasil.

Esta seção tem como finalidade difundir – e desenvolver – em novos círculos, registros e suportes a iniciativa de recuperação da memória do Programa em questão, que surgiu no processo de organização do evento. A seção inicia com um texto de apresentação em que exibimos algumas informações coletadas aqui e ali sobre a história do PPGLB e em que discutimos alguns aspectos da idealização do evento. Em seguida, reunimos quatro depoimentos de professores sobre suas vivências nos momentos iniciais dessa história: Alcides Villaça, Flávio Wolf de Aguiar, Luiz Roncari e Nádia Battella Gotlib. No próximo número, pretendemos publicar uma segunda parte, em que reuniremos depoimentos de professores em atividade e alunos e ex-alunos do Programa.

Agradecemos a todos os professores, funcionários e alunos que, dia a dia, ao longo desses 50 anos, proporcionaram e proporcionam que a história do Programa possa ser contada, construída e vivida. Também não podemos deixar de agradecer aos participantes do evento e aos professores que contribuíram para esta seção, em mais uma etapa dessa iniciativa, com seus olhares atentos e sensíveis. Por fim, agradecemos a você, pela leitura, e à revista *Opiniães*, por proporcionar mais uma oportunidade de fazer ecoar essa memória.

Editoras e Editor da Seção Especial Depoimentos da *Opiniães* n. 20
Amanda Angelozzi, Cláudia Ayumi, Fernando Borsato

50 anos do programa de pós-graduação em literatura brasileira da fflch-usp: memória, afeto, legado e resistência

Por Amanda Angelozzi[1],
Cláudia Enabe[2]
e Fernando Borsato[3]

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta,
procura salvar o passado para servir o presente e o futuro.

Jacques Le Goff

Fundado em 1971, o Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (PPGLB), do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP) completou seus cinquenta anos de existência no ano de 2021. Referência nacional e internacional em estudos literários, o Programa em questão reúne extensa tradição na pesquisa da literatura e cultura brasileiras, além de contar com nomes decisivos, entre docentes e discentes, para a formação da inteligência nacional. Palco da produção de análises e edições de textos literários, bem como espaço de diálogos entre autores e pesquisadores, o Programa entrelaça, nas salas,

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É bacharela e licenciada em Letras pela mesma instituição com dupla habilitação em Português e Italiano e licenciada em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. E-mail: angelozzi02@gmail.com. ORCid: https://orcid.org/0000-0002-9561-9636. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4283330441527187.

[2]. Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Graduada em Letras, com habilitação em Linguística e Português, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pesquisou o romance Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, junto à área de Literatura Brasileira desta instituição, desenvolvendo projeto de iniciação científica apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Atualmente, estuda o amor como estrutura discursiva na contística de Lygia Fagundes Telles. Possui interesse, sobretudo, em literaturas de língua portuguesa modernas e contemporâneas. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas em Ficção Brasileira, coordenado pelo Prof. Dr. André Luis Rodrigues, na Universidade de São Paulo. E-mail: claudia.enabe@usp.br. ORCid: https://orcid.org/0000-0003-1430-9490. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7842549612179140.

[3]. Doutorando do Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo -FFLCH-USP. É mestre em Letras (Literatura Brasileira -FFLCH-USP), Bacharel em Letras (Português e Inglês - FFLCH-USP), membro do Grupo de Pesquisa CNPq Da autoria literária: história, atualidade e perspectivas, e assistente editorial da Machado de Assis em linha -revista eletrônica de estudos machadianos (Qualis A1). E-mail: fernando.borsato.santos@usp.br. ORCid: https://orcid.org/0000-0002-9487-4619. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9707708253062422.

bibliotecas, cafés e corredores da Universidade, também a afetividade de alunos e professores interessados na ampliação e preservação desse legado para o pensamento crítico brasileiro.

Em tempos em que a memória do país é constantemente ameaçada, assim como a cultura, a ciência e a educação, a sua preservação torna-se uma forma de resistência fundamental. A partir dessa percepção, demos início, em meados do ano passado, à recuperação da memória do PPGLB, considerando a importância dessa efeméride. Após tomarmos conhecimento de que nenhuma atividade estava programada para o aniversário do Programa, em função do excessivo volume de atribuições aos professores, segundo nos informou a professora Simone Rossinetti Rufinoni, então coordenadora da área, decidimos seguir sua sugestão e dar forma a essa iniciativa.

Conforme começamos a procurar pelos arquivos do Programa, notamos que não seriam fáceis as empreitadas de realização desse evento e de recuperação da memória do PPGLB. A documentação referente aos anos iniciais do Programa está dispersa e, de certo modo, perdida, pois boa parte do seu arquivo físico anterior à década de 1980, quando se iniciou a informatização dos processos administrativos da Universidade, foi descartado. Além dessas lacunas nos arquivos do Programa, os limites da memória humana e a partida de muitos professores e funcionários fazem com que algumas histórias, talvez, não possam mais ser contadas. Isso mostra a relevância dessa data e do esforço para trazer à luz a memória do PPGLB. As informações e os documentos reunidos até o momento, com a ajuda dos professores Antonio Dimas, Hélio de Seixas Guimarães e Marcos Moraes, bem como de funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) e da Administração da FFLCH – Gabriel Carra, Júlio Henrique Hiroyuki Fuji e Maria da Luz de Freitas Obata –, são diversos, embora lacunares, e, pouco a pouco, vêm revelando aspectos do PPGLB que servirão como subsídios para a escrita de uma história do Programa.

A cadeira de Literatura Brasileira foi criada na Universidade no ano de 1942 a partir de sua separação da antiga cadeira de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira, o que possibilitou, posteriormente, a criação do PPGLB. Teve como primeiro titular o professor Mário Pereira de Souza Lima, que obteve a cátedra em concurso realizado em 1945.[4] A cadeira do professor Lima foi sucedida pelo professor José Aderaldo Castello que, juntamente com os professores Alfredo Bosi e Antonio Candido, compôs banca avaliadora para a contratação de professores para o PPGLB em 1976, cinco anos depois de sua criação. Desse concurso, aliás, participaram outros nomes que também viriam a fazer parte da construção da história e da identidade do Programa: Alcides Villaça, Antonio Dimas, Flávio Wolf de Aguiar, José Miguel Wisnik, Roberto de Oliveira Brandão e Zenir Campos Reis.[5]

Caso que se pode imaginar pela composição da banca avaliadora do concurso de 1976, a parceria entre Teoria Literária e Literatura Comparada e Literatura Brasileira, sobretudo nas figuras de Castello e Candido, nas palavras de

[4] Cf. DIMAS, Antonio. "Literatura Brasileira: linhas de pesquisa". *Estudos Avançados*, 8(22), 1994, p. 434.

[5] Cf. SEVILLANO, Daniel Cantinelli. "A história por trás de uma foto". *Informe:* Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. Ed. Especial 2004, vol. II. São Paulo: SDI/FFLCH/USP, 2006, pp. 221-222.

Antonio Dimas, era, de fato, "fecunda e harmoniosa"; ou, ainda, nas palavras do próprio Castello, tratava-se de um relacionamento "harmonioso, perfeito" entre as cadeiras.[6] À época, Castello era também diretor do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), cargo que ocupou entre 1966 e 1981, o que revela a proximidade da área de Literatura Brasileira com o Instituto criado por Sérgio Buarque de Holanda em 1962, já em sua origem.

Dessa harmoniosa composição, como recuperou Antonio Dimas, nasce também o início do financiamento a pesquisas sobre a literatura brasileira, por meio da inserção das Letras na Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) operada por Antonio Candido um ano após a criação do IEB. Após o primeiro pleito vitorioso conquistado por Candido, em 1963, na concessão da primeira bolsa destinada a área de Letras pela FAPESP, cedida à doutoranda em Literatura Brasileira da FFLCH, Pérola de Carvalho, para o estudo e investigação de relações entre Machado de Assis, Laurence Sterne e Xavier de Maistre, Candido assegurou sua continuidade na Fundação com a proposição de novo projeto em torno de outra figura decisiva para o nosso processo de modernização: Mário de Andrade. Em articulação e parceria com Castello, Candido iniciava o projeto de transferência do acervo de Mário de Andrade para o IEB-USP junto a FAPESP, para a qual solicitava, também, bolsas de estudo para Maria Helena Grembecki, Nites T. Feres e Therezinha Aparecida Jardim Porto, professora especialista do Acervo Mário de Andrade, Telê Porto Ancona Lopez – a carta em que consta o pedido de bolsa pode ser vista no apêndice desta seção.[7]

De lá para cá, muitos outros nomes passaram a compor essa história e o próprio Programa foi sendo ampliado e reconfigurado. Veja-se, por exemplo, que as 4 linhas de pesquisa que hoje norteiam os interesses do PPGLB (A poesia no Brasil; A prosa no Brasil; Historiografia e crítica literárias; Literatura, as demais artes e outras áreas do conhecimento) nem sempre foram delimitadas assim. Até 1994, o Programa incluía, na relação de suas linhas de pesquisa, também projetos de pesquisa individuais, *approach* ou pressupostos teóricos de cada docente, de modo que, à época, eram listadas 31 "linhas" – o documento que contém essa lista também consta no apêndice. Essa disposição foi sendo repensada e reduzida com o passar dos anos, sendo 15, em 1994, e 4, atualmente, que, de fato, congregam diferentes projetos de pesquisas.[8]

Por meio de consulta ao sistema Janus e aos funcionários do DLCV mencionados, verifica-se também que, de 1982 até maio de 2022, o PPGLB teve 566 pesquisas – dissertações e teses – defendidas, orientadas por diversos professores, alguns com longas e outros com curtas passagens pelo Programa: Alcides Celso Oliveira Villaça; Alfredo Bosi; Antonio Dimas de Moraes; André Luis Rodrigues; Augusto Massi; Cecília de Lara; Cilaine Alves Cunha; Eduardo de Almeida Navarro; Eliane Robert Moraes; Erwin Torralbo Gimenez; Fabio Cesar Alves; Flávio Wolf de Aguiar; Hélio de Seixas Guimarães; Ivan Francisco Marques; Jaime Ginzburg; Jefferson Agostini Mello; João Adolfo Hansen; João

[6] Cf. DIMAS, Antonio. "Antonio Candido e as letras, na Fapesp". *Revista USP*, São Paulo, n. 118, julho/agosto/setembro 2018, p. 40.
[7] *Idem*.
[8] As 15 linhas de pesquisa resultantes de reunião entre os professores, ocorrida naquele ano, podem ser conferidas em DIMAS, Antonio. "Literatura Brasileira: linhas de pesquisa". *Estudos Avançados*, 8(22), 1994, pp. 433-434.

Roberto Gomes de Faria; José Alcides Ribeiro; José Antonio Pasta Júnior; José Carlos Garbuglio; José Miguel Soares Wisnik; Lúcia Granja; Luiz Dagobert de Aguirra Roncari; Marcos Antonio de Moraes; Murilo Marcondes de Moura; Nádia Battella Gotlib; Ricardo Souza de Carvalho; Roberto de Oliveira Brandão; Simone Rossinetti Rufinoni; Therezinha Apparecida Porto Ancona Lopez; Vagner Camilo; Valentim Aparecido Facioli; Yudith Rosenbaum; Zenir Campos Reis.

Na década de 1980, havia apenas seis professores orientadores: Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antonio Dimas de Moraes, Cecília de Lara, José Carlos Garbuglio e Roberto de Oliveira Brandão. Nessa década, 11 pesquisas foram defendidas no PPGLB. O Programa apresentou expressivo crescimento nas décadas seguintes: entre 1990 e 1999, 116 pesquisas foram defendidas, sendo que Clarice Lispector e Machado de Assis foram os autores mais estudados durante esse período. Na década seguinte, de 2000 a 2009, foram 207 pesquisas, o maior número da história do PPGLB. Nesse período, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis e Mário de Andrade foram os autores mais estudados. Entre 2010 e 2019, o número de pesquisas defendidas foi de 199 e os mesmos autores da década anterior seguiram como os mais estudados. Por fim, de 2020 até maio de 2022, o Programa conta com 33 pesquisas defendidas e esperamos que esta seja mais uma década promissora, a despeito das dificuldades contingentes.

Em meio a esse processo de procurar e abrir os baús da memória do Programa, que foi feito durante o isolamento social e outras dificuldades restritivas instauradas pela crise sanitária originada pelo Coronavírus, fomos percebendo que contar a história do PPGLB não poderia se restringir à apresentação sumária de seus números. Embora o levantamento de índices de produção e outros dados estatísticos e burocráticos sejam claramente importantes, sua história passa, também, pelas experiências vividas nas relações profissionais e interpessoais de professores e alunos, muitas vezes na relação orientador-orientando.

A partir disso, ao final de seis meses de reuniões, muitos contatos (virtuais) e o apoio imprescindível dos professores Hélio de Seixas Guimarães, Marcos Moraes e Simone Rossinetti Rufinoni, organizamos três dias de conversas entre três gerações de pesquisadores do PPGLB – o evento "50 anos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP". Cada dia foi composto por três mesas, em que participavam um professor aposentado, um professor em atuação e um aluno do Programa para conversarem entre si sobre suas experiências no PPGLB. O evento contou, ainda, com a abertura do professor Erwin Torralbo Gimenez, atual coordenador da área, e aconteceu entre os dias 24, 25 e 26 de novembro de 2021. Com transmissão ao vivo pelo canal do IEB no Youtube,[9] gratuitamente, a todos, o evento ocorreu com a parceria entre DLCV e IEB,[10] duas instituições ligadas à origem do PPGLB.

No processo de organização das mesas, procuramos por um ordenamento afetivo-geracional, de modo que orientandos e orientadores tivessem a oportunidade do encontro e da conversa. Os vínculos não apenas profissionais, mas também afetivos entre as gerações de pesquisadores, ficaram especialmente

[9] Disponível nos canais do Youtube do IEB (https://www.youtube.com/watch?v=jcgbsjG1EVY) e USPFFLCH (https://www.youtube.com/watch?v=59NCGsT-sik).

[10] Página do anúncio do evento no site do IEB (https://www.ieb.usp.br/50anos-ppg-lb/) e no site da Literatura Brasileira FFLCH-USP (https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/node/685).

evidentes nas homenagens ao professor Alfredo Bosi, recentemente falecido, que surgiram nos depoimentos ao longo do evento.

Entre as diversas conquistas decorrentes dos três dias de conversas, enriquecidas pelas memórias dos participantes, o evento teve a oportunidade de conectar essas diferentes gerações que se constituíram no interior do Programa. As conversas trouxeram à tona relatos sobre a vida discente e docente no PPGLB, anedotas e experiências vividas, de modo que o público que acompanhava pelo YouTube teve a oportunidade de rever e ouvir professores queridos e colegas em meio ao isolamento social. Relatos a respeito da constituição do Programa, suas disciplinas, áreas de pesquisa e publicações, bem como sobre a oferta de bolsas e relações entre orientadores e orientandos, também puderam ser ouvidos e produziram subsídios fundamentais para a reconstituição dessa memória que vem sendo, aos poucos, reunida e compartilhada.

Completos cinquenta anos, a história do PPGLB mostra que um legado significativo se constrói ano a ano, com investimentos e com trabalho de sucessivas gerações de professores, alunos e funcionários – em contraposição à lógica imediatista e produtivista que ataca a memória e a relevância das humanidades. Essa lógica, que, inclusive, tem penetrado cada dia mais o trabalho intelectual na Universidade pública, deve ser combatida, a fim de que esse e outros programas resistam, que a história não se perca e que mais legados sejam reconhecidos nas diversas esferas da vida social.

A palavra "legado" torna-se chave para compreender os 50 anos de história do PPGLB. Essas cinco décadas acompanharam intensas transformações na trajetória política e social do Brasil, cujos reflexos se apresentam nos "projetos de Literatura Brasileira" que passavam da utopia ao desencanto, da introspecção à extroversão, do localismo ao cosmopolitismo, cumprindo a rota pendular que Antonio Candido identificava como o movimento dialético em que se configurava "a lei de evolução da nossa vida espiritual".[11] Os projetos de pesquisa, nas variadas vertentes teóricas e temáticas que coabitaram e coabitam o Programa, demonstram o interesse e o incentivo pela pesquisa da cultura brasileira ao longo dos anos, a disposição investigativa e a leitura atenta e autoral das diversas obras estudadas.

Celebrar a história do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, portanto, significa valorizar as relações afetivo-geracionais, comemorar a difusão dos estudos da literatura e cultura brasileiras em âmbito nacional e internacional, ressaltar a importância da educação pública e do investimento na pesquisa e aprender com os legados passados a fim de trilhar o presente e construir o futuro. Afinal, muitos são os que fizeram e fazem parte dessa história, assim como numerosos serão também os que construirão os próximos cinquenta anos. Vida longa ao PPGLB/USP!

[11] CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 117.



Antonio Candido, Alfredo Bosi, José Aderaldo Castello, José Miguel Wisnik, Décio de Almeida Prado [de pé].
Zenir Campos Reis, Flávio Aguiar, Roberto de Oliveira Brandão, Amauri Mário Tonucci Sanches, Antonio Dimas, Alcides Villaça [sentados].
Foto tirada ao final do concurso de efetivação para literatura brasileira, em dezembro de 1976, pela professora Lígia Chiappini Moraes Leite, com uma câmera Voitgländer alemã, dos anos 1950 (Reprodução e legenda literaturabrasileira.fflch.usp.br).

alfredo bosi entre nós

Por Alcides Villaça

Aos alunos de Literatura Brasileira, neste ano difícil de 2022, quero trazer lembranças que começam neste aluno de Letras, de Literatura Brasileira, entre 1968 e 1971, anos especialmente autoritários de nossa história. Mas também nos momentos agudos podem ocorrer impactos extremamente positivos, marcantes para o resto da vida.

Conhecer o professor Alfredo Bosi naquela época foi um desses impactos – e um impacto duradouro, que permaneceu próximo e inspirador por mais de 50 anos. Dou aqui um testemunho possível desse convívio, privilegiado para mim, que com ele mantive como seu aluno de graduação, seu orientando no mestrado e doutorado, seu colega da área de Literatura Brasileira e, sobretudo, como amigo/aprendiz de tantas lições fundamentais. Lições para o correr da vida, para as atribuições críticas da cultura e para o movimento íntimo dos afetos pessoais que querem subir à área mais larga de uma respiração social.

O primeiro impacto foi tê-lo conhecido numa aula de literatura italiana, em 1969, quando lá fui xeretear por sugestão de uma colega arrebatada por jovem e admirável professor. Já na sala, me apresentei como aluno curioso e interessado, mas ele me explicou sucintamente a natureza daquele curso destinado, de fato, aos alunos do básico de Italiano, a ser dado nessa língua, e com muita cortesia… me despachou. Saí confuso por sentir que a rejeição formal tinha uma razão perfeitamente objetiva e se manifestava, aliás, com atitude e palavras respeitosas, que faziam suspeitar uma grande reserva de afetos. Foi um pequeno impacto, digamos, mas desses que já parecem guardar alguma predestinação.

O segundo impacto se deu em 1970. Aquele professor de literatura italiana publica uma *História Concisa da Literatura Brasileira*, que imediatamente ganha a atenção de todos, pela reflexiva costura histórica, pela emancipação ensaística da rigidez puramente historiográfica, por um singular estilo de retórica sensível. Mas o terceiro impacto foi decisivo para aquela turma de Literatura Brasileira de 1971, que acabava de ganhar um professor extraordinário, que migrara da área de Italiano. Não é fácil caracterizar as qualidades daquele impacto, que se manifestava num surpreendente amálgama de qualidades.

Antes de mais nada, impunha-se a pessoa mesma do professor, suas falas, seu tom de voz, suas atitudes comedidas, tudo regido por um *rigoroso vetor espiritual*, corporificado como uma ética que, naqueles tempos autoritários, era também um compromisso político com a liberdade da ordem civil, com a reflexão crítica sobre a cultura e com os valores de um humanismo a ser defendido com a máxima energia. Logo essas qualidades se enfeixariam, por exemplo, em conceitos como o de *resistência*, que Bosi por um bom tempo tomou como critério cultural e político para todas as práticas cotidianas, artísticas, pedagógicas. Confira-se a extensão e a intensidade desse critério no ensaio "Poesia resistência", de *O ser e o tempo da poesia*. Já no desenvolvimento das suas primeiras aulas para nossa turma, revelava-se logo uma *precisa e vertical objetividade no foco analítico* dos textos tratados, urdida na plena atenção à particularidade do objeto em questão.

Reconhecer e realçar essa particularidade no momento da interpretação não era apenas uma opção de método, era gerada pela atenção máxima que se deve dar ao que se interpreta, para que haja, no reconhecimento íntimo do objeto e de sua circunstância, a manifestação da intimidade de um sujeito também particularmente identificado. A essas operações não faltava a mais *ampla contextualização* do plano em que se promovia a interpretação de uma obra, de um autor, problematizando-se a interpretação a partir de uma bem exposta e assumida perspectiva crítica, em cujo movimento maior o analista e a obra buscavam se espelhar a partir do que houvesse de fundamental em cada um.

Em suma: na pessoa de Alfredo Bosi somavam-se uma profunda sensibilidade de humanista, o compromisso com uma erudição ativada pela dialética e o exemplo de uma inteireza ética das mais raras. Quando a atitude espiritual é muito forte, integra-se ao corpo e se objetiva diante dos nossos olhos: uma impressão física e possível da alma, digamos, que dá substância a nomes como humanismo, amor, responsabilidade, entrega, empatia.

Entre tantas lições recebidas, sempre me recordarei de uma frase, ainda no início de nosso convívio, que ele, numa conversa pessoal, acabou me dizendo com um certo peso de súmula solene: "Alcides, o que importa em nossa vida é objetivar a subjetividade.". A frase me ficou, em seu tom de grave aconselhamento sapiencial, súmula filosófica, legado afetivo. Nessa frase, a operação de objetivar a subjetividade tem como fundamento o trabalho afirmativo da consciência, transposto para a ação. Não uma consciência pura, mas constituída num campo vivo de escolhas e de possibilidades, tanto para se fazer reconhecer no objeto de seu interesse como para se deixar marcar pela ação que retorna do objeto para ela. A disciplina da consciência move-se como inquietação, e a inquietação reclama por disciplina: é um jogo dramático e essencial para o espírito que conjuga liberdade e responsabilidade com devoção. Com a devoção da mais consequente religiosidade, diga-se.

Outra lição, noutra frase: diante da idolatria algo ingênua que marcava minha admiração por ele, não hesitou em me dizer, certa vez: "Espero que você possa relevar meus defeitos, quando um dia os descobrir…". Estava me chamando a atenção para as marcas inevitáveis de nossa personalidade, que são os seus limites. A consideração dos limites era, de fato, uma marca ao mesmo tempo dramática e superior nas relações que Bosi mantinha com as pessoas, com as obras, com as questões tratadas. Poucas coisas o irritavam mais do que o culto do fetichismo, o triunfalismo, ou a simulação de interesse; contra isso, apegava-se ao que sempre há de verdadeiramente problemático numa operação de conhecimento ou no trato social.

Com a operação humanizadora do senso de limite, que aprendi com ele, acabei adotando esse mesmo critério para buscar compreender a natureza mesma da matéria a ser interpretada. Ressalte-se, nessa operação, mais uma vez, a importância da forma objetividade como realização da subjetividade. Um exemplo: diante da estátua grandiosa da *Pietà*, de Michelangelo, Drummond escreveu estes três versos:

> "Dor é incomunicável.
> O mármore comunica-se,
> acusa-nos a todos."

Sinto nesses versos a conquista gloriosa do espírito que se faz forma, da forma que se impõe como limite. Objetivar a subjetividade é a operação artística reconhecida poeta Drummond, em secreta consonância com o ideal do crítico Alfredo Bosi. A dor de Maria, em si mesma, é incomunicável, como todas as paixões deixadas à sua íntima natureza. Mas a necessidade de lhe dar forma conta com o mármore, com o limite trabalhado de pedra, que assim assume seu estatuto de representação possível e imprime na frieza sólida do mármore a dor pungente que está recolhida na fisionomia altivamente serena da Virgem. O mármore comunica, pela forma obtida no trabalho expressivo, o que pura interioridade não teria como manifestar. Em quantas lições de seus ensaios, e de suas pesquisas Alfredo Bosi não terá marcado esse caminho do espírito para a significação? E sua forma de escrever, seu estilo tantas vezes dramático, não expõe em suas nervuras esse caminho necessariamente desafiador da subjetividade em seu intento de se objetivar?

Tomados numa perspectiva mais geral, os títulos mesmos de algumas de suas obras vão insinuando esse centro nervoso da perspectiva e do tom que o crítico adotou. Em *O ser e o tempo da poesia*, cruzam-se a ontologia do fenômeno poético e sua historicidade concreta; em *Dialética da Colonização*, os temas desse amplo período são abordados a partir das contradições expostas nos limites repuxados pela formalização ideológica, de um lado, e pela busca da compreensão histórica, de outro; em *Ideologia e Contraideologia*, esses conceitos atritam nas operações da arte, da cultura e da política, não por acaso tão bem expostos no ensaio dedicado a Machado de Assis, autor que já alcançara o foco penetrante de sua atenção em *O enigma do olhar*. A presença de Machado, diga-se, é um vetor importante para quem quiser caracterizar mais de perto os movimentos da consciência crítica de Bosi, que viu em tantas passagens do 'bruxo' os enigmas que persistem por trás de aparências reveladas e de violências de raiz camuflada. Voltado para o criador de Brás Cubas, o professor e crítico parece perguntar: "Quem, exatamente, exerce esse olhar tão lúcido, tão útil para nossos discernimentos quanto simulador de uma visada impiedosa?". Quanto aos ensaios recolhidos em *Céu, Inferno*, todos valiosos, o que dá o título ao volume contrapõe o inferno de Graciliano Ramos ao céu de Guimarães Rosa, na oposição do fechamento duro, áspero e lúcido do universo de Graciliano à abertura poética e reinvenção exuberante da linguagem de Rosa. Acredito que o movimento do olhar de Bosi, nesse texto, é a costura reveladora que o crítico se propôs a fazer entre duas potências tão díspares que podem se abrigar, nele como em nós, não para uma escolha, mas para uma composição desejada das mais íntimas divisões humanas. Ainda nesse livro, o ensaio final "A interpretação da obra literária" pode ser uma referência decisiva para quem deseja sondar a natureza e as possibilidades de um caminho hermenêutico, pode ser uma ferramenta utilíssima para será quem se inicia ou se aprofunda na tarefa da leitura mais consequente e compreensiva de um texto literário.

Professor, pesquisador e orientador, Bosi levou com determinação várias lutas em favor da educação pública ampla e de alta qualidade, em todos os níveis. Sabe-se, por exemplo, de seminários para moradores da periferia de São Paulo, onde teve oportunidade, segundo relato seu, de acompanhar comovido a identificação de jovens leitores, muitos deles migrantes, com as personagens de

Vidas secas. Em revistas e jornais, analisou questões fulcrais da educação pública, propôs caminhos, valorizou o quanto pode a resistência da cultura diante das 09/06/2022opressões de toda espécie. Não admitia subestimação do valor do estudo; desconfiava das manifestações supostamente políticas que acabavam por constituir, na verdade, o desmantelamento das condições mínimas da pesquisa e da crítica mais consequentes, do significado mesmo do que seja um valor público.

Chega-me, enfim, a sensação de que quanto mais busco recordar presenças do professor, orientador e amigo, mais me dou conta de quão inestimável foi, entre nós, a força de sua pessoa, sua vitalidade contagiante, por vezes de um humor de acidez irresistível (pela qual, vejam só, acabava se desculpando…). Vitalidade manifesta na permanência de seus textos, que continuam a escavar esse terreno difícil onde a intimidade e a coletividade se cruzam como verdades em desafio.

Num dos muitos prefácios que concedeu a tantos escritores, começava por esta confissão: "É difícil dizer as coisas. É difícil dizer as pessoas". Nessa frase tão sucinta e honesta, cabe reconhecer, em ação, o seu respeito pelo limite mesmo da nossa compreensão das coisas e das pessoas. A dificuldade do impulso compreensivo não desanima, antes estimula quem quer efetivamente conhecer aquilo se revela admitido em sua condição problemática. Sua atenção máxima à etimologia era um sinal explícito de uma busca sua, que procurava nas origens básicas da denominação o entendimento dos sucessivos de significação ao longo da história.

Para arrematar com uma frase de Otto Maria Carpeaux, escritor que Bosi tanto admirou e absorveu: "Confesso que os meros fatos pouco me interessam; o que me interessa são os problemas.". Empenhar-se no reconhecimento dos problemas humanos, constituídos cada um em sua singularidade e pela força das suas relações com os demais, foi o que fez no modo intelectual e na densidade dos afetos esse professor, a quem tive o privilégio de acompanhar em sua missão fundamental: propagar nosso empenho amoroso na investigação e na construção objetiva da vida.



Alcides Villaça e Alfredo Bosi no lançamento do livro Ondas Curtas *em 2014 (Arquivo pessoal do professor Alcides).*

Os descaminhos da liberdade e a palavra empenhada: depoimento sobre a pós-graduação no momento do cinquentenário da mesma em literatura brasileira da FFLCH-USP

Por Flávio Wolf de Aguiar

Les mots n'étaient pas dépourvus
d'un certain charme sombre.

Jean-Paul Sartre, Les Chemins de la Liberté.

Uma das razões que me levaram a deixar Porto Alegre e a UFRGS de mudança para São Paulo e a USP foi o desejo de fazer pós-graduação. Era o fim de 1968, começo de 1969; para o melhor de meu conhecimento de então, apenas a USP e a UFRJ passavam a oferecer pós-graduação em Letras, naquela liderada por Antonio Candido em Teoria Literária e nesta por Afrânio Coutinho, em área semelhante, mas ainda em formação. Para falar a verdade, hoje nem sei se era isto mesmo, mas era o que eu acreditava naquele momento.

Eu terminara o terceiro ano do curso de Letras na hoje finada Faculdade de Filosofia da UFRGS. Estava decidido a ser professor universitário; por isto, depois de terminar a graduação, queria fazer a pós. Houve outras razões muito prementes para que eu precipitasse minha decisão, naquele final de 68. Muita coisa mudava de lugar no Brasil; perdi meu posto de professor de Comunicação no Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre, onde eu dava aulas, numa razia contra esquerdistas no Curso Colegial daquela escola. Éramos quatro defenestrados; num gesto corajoso, outros 17 professores do curso se demitiram em solidariedade a nós. Além disto, minha então namorada, Iole de Freitas Druck, terminara a graduação em Matemática na UFRGS, e ia para o Rio de Janeiro fazer pós no Instituto de Matemática Pura e Aplicada (IMPA). Hoje o Rio de Janeiro fica a duas horas de voo de Porto Alegre; naquele tempo, para os recursos de um jovem estudante-professor como eu, que completara 21 anos, o Rio de Janeiro ficava a pelo menos 36/40 horas de ônibus, se tudo corresse bem; a BR 101 não existia; a viagem corria pela antiga BR-2, hoje BR-116, pelas serras e planaltos do sul do país; a "nova" via Dutra, no trecho entre São Paulo e Rio, com suas duas pistas separadas, fora recém-inaugurada, em 1967.

Não hesitei; arrumei a mala, reuni as economias (algo em torno de 1.200 cruzeiros novos, moeda da época), meus pais me deram mais alguma ajuda, e peguei o ônibus para São Paulo. Pedi transferência para o curso de Letras (Português), o que consegui; também consegui um emprego no antigo Ginásio Estadual Pluricurricular Experimental, unidade 2, conhecido como GEPE-2. Tudo isto entre

janeiro e março de 1969. Minha decisão por São Paulo se deu porque, ainda que de longe, eu tinha preferência pela linha de trabalho do professor Antonio Candido. E afinal, o tempo de viagem entre São Paulo e Rio era de "apenas" seis horas, graças à nova Via Dutra.

Na UFRGS meu mentor era o professor Dionísio Toledo, assistente do professor Ângelo Ricci, na cadeira de Teoria Literária, como então se dizia. Não se usava a palavra "disciplina" em relação a cursos universitários. O professor Dionísio pretendia me convidar para ingressar na Teoria assim que eu terminasse a graduação; por isto, não desejava que eu me transferisse para São Paulo. Acabou aceitando a transferência; ficou assumido de minha parte o compromisso de que eu voltaria para Porto Alegre, quando terminasse a pós-graduação.

Acontece que no segundo semestre de 1969 houve uma nova onda de cassações, sob a forma de aposentadorias compulsórias, na UFRGS. O alvo foi a Faculdade de Filosofia. Nela, toda a cadeira de Teoria Literária foi expurgada, abrangendo o professor Ângelo Ricci, catedrático e diretor da Faculdade, o professor Dionísio Toledo e as também assistentes Maria da Glória Bordini e Reasylvia Kroeff de Souza. Eu me vi na circunstância, digamos, de um índio que fora "visitar" a cidade grande e na sua ausência toda a sua tribo e aldeia foram dizimadas. Não havia mais para onde voltar. Dionísio e Reasylvia se radicaram em Paris; Maria da Glória, naquele momento, foi trabalhar na Editora Globo; Ângelo Ricci encontrou refúgio na Editora Abril, em São Paulo.

Passei a frequentar as aulas de Letras, abrigadas nos antigos barracões da Veterinária, hoje sede do Instituto de Psicologia, na Cidade Universitária, para onde a Faculdade se mudara depois dos acontecimentos dramáticos de 1968, quando sua sede na rua Maria Antônia foi assaltada e saqueada pelos membros do Comando de Caça aos Comunistas, sediados no Mackenzie, com ajuda da polícia.

Terminei a graduação no final de 1970 e comecei a tão almejada pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Em 1972 houve uma série de contratações nas Letras da FFLCH porque o número de estudantes admitidos anualmente aumentara desmesuradamente. Nesta ocasião o professor Décio de Almeida Prado e o professor José Aderaldo Castello me convidaram para entrar na Literatura Brasileira, como auxiliar de ensino, conforme a nova nomenclatura adotada depois da Reforma Universitária de 1970. Foram convidados igualmente o José Miguel Wisnik e os hoje saudosos Zenir Campos Reis e João Luiz Machado Lafetá. Em seguida foi convidado o Alcides Villaça. Eu, José Miguel, Zenir e o Alcides aceitamos o convite. O João Luiz declinou, pois estava decidido a tornar-se professor de Teoria Literária. Na sequência entraram também na cadeira – já chamada de disciplina – Valentim Facioli, Amaury Sanchez, Roberto Brandão, Nádia Battella Gotlib e o já nosso mestre Alfredo Bosi, que vinha de Italiano. Ombreamos com José Carlos Garbuglio, Hélio Lopes, Antonio Dimas e Neusa Pinsard Caccese, que já eram professores de LB. Alguns anos depois juntou-se ao grupo João Roberto Faria, na vaga deixada pela aposentadoria do professor Décio. E também João Adolfo Hansen.

Neste momento houve um acontecimento essencial para o futuro da Literatura Brasileira, das Letras e da Faculdade. Era costume nesta época que os professores contratados começassem a dar aulas sem remuneração e esperassem meses, até anos, pela efetiva assinatura dos contratos. Nós, os novos contratados, firmamos um compromisso: daríamos aulas sem receber enquanto nossos contratos

estivessem "caminhando", ou seja, percorrendo os labirínticos meandros da burocracia universitária. Se os contratos parassem de "andar" – por "falta de verbas", como rezava a costumeira alegação – nós pararíamos de trabalhar. Não deu outra. Lá pelas tantas, no segundo semestre de 1972, os contratos pararam de "andar", "por falta de verbas". Nós, então, os novos, cruzamos os braços e paramos também. Fomos taxados de "loucos"; dizia-se: "vão contratar outros no lugar de vocês". Para surpresa geral, os colegas de Literatura Brasileira, valentemente solidários, com o professor Castello na liderança, apoiaram nossa decisão, seguraram o trabalho dobrado que tiveram de enfrentar, e não chamaram ninguém mais. Em l973 os contratos recomeçaram sua penosa marcha e foram devidamente assinados no final do ano, retroativos ao mês de março. Vitória! Desde então a prática de trabalhar sem receber caiu no ostracismo na Faculdade e na USP como um todo.

Avancei pelo mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, concluindo o último ao final de 1979, ambos sob a generosa e firme orientação da professora Walnice Nogueira Galvão. Por este tempo eu dividia com o professor Décio, como gabinete de trabalho, um dos quartos (304 do Bloco C) da Residência Universitária, o CRUSP. Nós, de Letras, éramos o "exército de ocupação", para impedir que os estudantes retornassem ao CRUSP, como rezava a orientação do *índex prohibitorum* da Ditadura Militar, seguido à risca pelos sucessivos reitores da universidade. Certo dia, o professor Décio chegou para mim e disse: "Flávio, agora somos colegas. Você pode parar de me chamar de 'senhor' e me tratar por 'você', certo?", "Certo", eu disse, "se o senhor quer…". Aquilo durou três meses. Passado este tempo, eu cheguei para o professor e disse: "professor, você pode me permitir que eu volte a chamá-lo de 'senhor'? Chamá-lo de 'você' não me deixa à vontade". Ele concordou; rimos muito e ficamos amigos para sempre.

Depois do doutorado, em 1980, fui para o Canadá com uma bolsa de pós-doutorado da FAPESP. Quando retornei, no começo de 1982, comecei a orientar na pós de Literatura Brasileira. Meu plano inicial era de orientar dissertações e teses em dramaturgia e teatro, que eram então minhas especialidades. Mas já de começo o leque se abriu. No primeiro ano admiti duas estudantes de mestrado: Cristina de Souza, que, de fato, pesquisou sobre mulheres dramaturgas no Brasil, e Márcia Ignez Massaini, que foi estudar a loucura em Machado de Assis. A Cristina, infelizmente, teve a vida prematuramente ceifada pela COVID.

Daí para frente o ecletismo marcou minha atuação como orientador na pós, devido, sobretudo, à crescente diversificação das solicitações por parte dos estudantes que a – e me – procuravam. Ainda assim, houve o balizamento de algumas preferências. Continuei a trabalhar com temas ligados à dramaturgia; investi em romances e contos; abri considerações para ver o Brasil como parte inalienável da América Latina. Literatura e política formaram uma conjunção que marcou os trabalhos que orientei. As solicitações cresceram e se ampliaram através da presença em defesas e seminários pelo Brasil afora e também, algumas vezes, no exterior.

Mais de 30 pós-graduandos passaram pela minha orientação, muitos fazendo mestrado e doutorado. Tornei-me orientador também na área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, com abertura para a África.

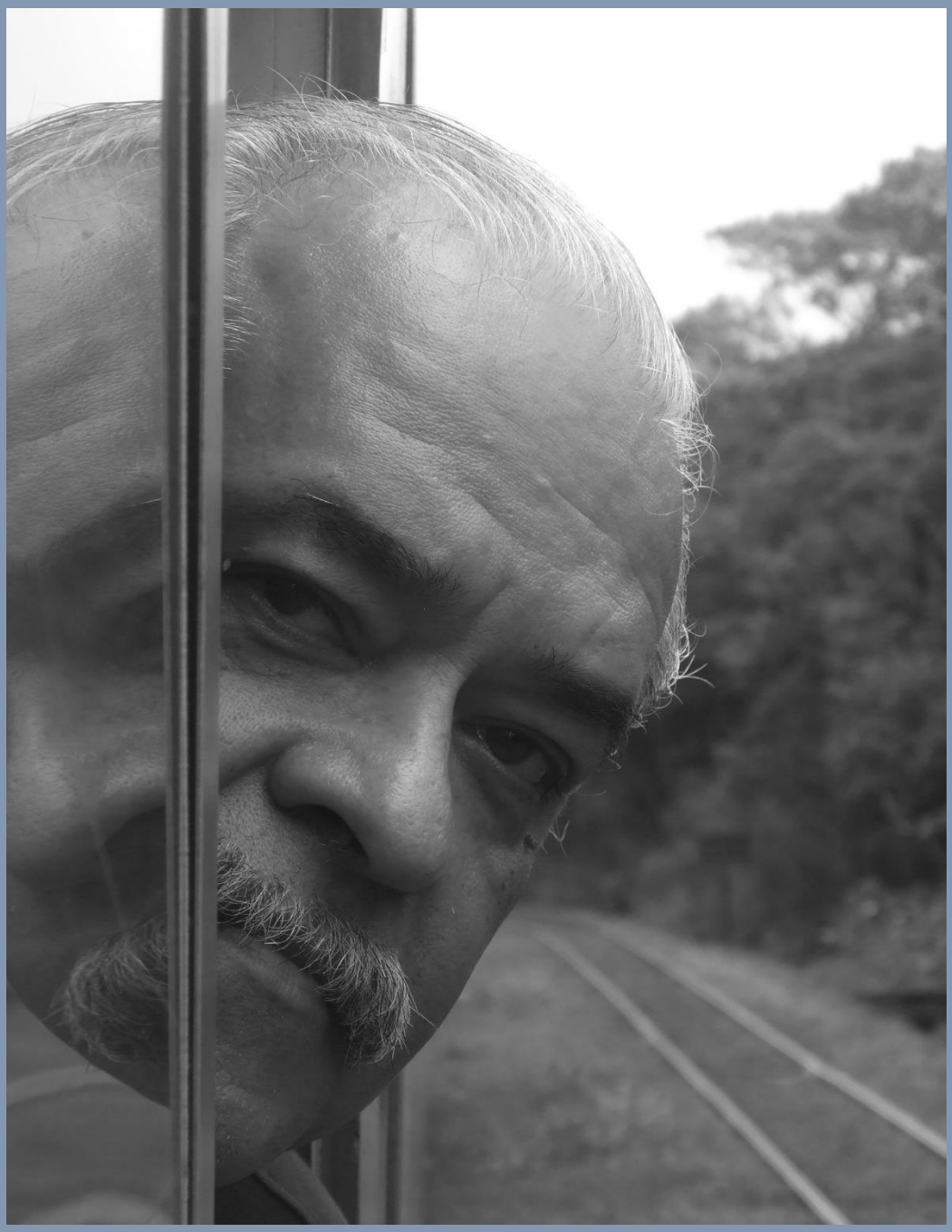
Penso que o que definiu a unidade de minha presença na pós de Literatura Brasileira e seus arredores foi a constante busca de uma coerência metodológica baseada na conjunção entre a autonomia empenhada da obra literária (e artística de um modo geral) e a moldura social, cultural, política, econômica e também psicológica que a acompanha. Autonomia empenhada? A expressão pode parecer paradoxal, mas não é. Segue na esteira da lição profunda que aprendi com um de meus tantos mestres excepcionais: Northrop Frye, no Canadá.

Terminou uma de suas aulas pedindo que nós, jovens estudantes e professores vindos dos quatro pontos cardeais do planeta, considerássemos a seguinte questão: o que pensaria o público elisabetano sobre se Romeu e Julieta teriam ido para o céu ou o inferno após a morte? E que trouxéssemos nossas respostas na próxima aula.

O veredito foi unânime: Romeu e Julieta teriam ido para o inferno, pois eram suicidas; este seria o pensamento típico do público elisabetano naquele final do século XVI, quando a peça estreou no palco. Mas, contestou o professor, vocês não notaram que o Frei Lourenço praticamente os abençoa no final? A contragosto, tivemos que reconhecer a bênção e a nossa desatenção. E isto, prosseguiu o professor, em nada chocaria o público elisabetano de então, porque ele sabia que aquilo era teatro, e que no teatro podem acontecer coisas que não acontecem na vida real. E prosseguiu nos dando uma aula brilhante sobre como o mergulho nas convenções literárias implica quase sempre no libertar-se dos preconceitos e prejuízos do tempo. Frye via, assim, a literatura e a arte de um modo geral como o lado civilizado da civilização, que padece de tanta barbárie em suas entranhas.

Esta visão da literatura e seu estudo como algo libertário em relação aos preconceitos do tempo marcou, penso, a atuação coletiva de nosso grupo de Literatura Brasileira na pós e também na graduação, com as entonações individuais que cada um lhe imprimia. Foi assim que nos privamos, por exemplo, da adoção manietada de jargões e cacoetes de escolas críticas. Não que as desconhecêssemos; mas não víamos nelas um catecismo dogmático pelo qual rezar. Também não nos dobramos à crescente tendência de acelerar mestrados e doutorados para obter boas notas – e boas verbas – por parte das agências de fomento. Amargamos até algum ostracismo por causa disto, alimentado por um certo ressentimento contra a Universidade de São Paulo, que assolava alguns colegas de outras instituições.

Finalizo esta breve nota observando que em minha atuação, por força das circunstâncias de minha origem, terminei contribuindo, como orientador e professor de cursos e seminários, além da participação em bancas e concursos, para a formação de uma geração de professores das Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Portanto, ainda que de forma enviesada, cumpri a palavra empenhada com o professor Dionísio de Oliveira Toledo a quem aliás, tive a honra de homenagear por ocasião de sua conferência no Instituto de Estudos Avançados da USP, quando retornou pela primeira vez ao Brasil depois de muitos anos de exílio na França.



Professor Flávio Wolf de Aguiar no trem da ferrovia Curitiba-Paranaguá em março de 2008 (Foto: Zinza Ziebell. Arquivo pessoal do professor Flávio).

da usp aristocrática à republicana

Por Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

Antes de tudo, quero cumprimentar os integrantes da Comissão Organizadora do evento sobre os 50 anos do nosso programa de pós-graduação, professores e orientandos: Amanda, Cláudia, Fernando, Marcos Moraes e outros. Assistindo às mesas nestes dias, dizia para mim mesmo: Nem parece o Brasil! Foram manifestações de grande civilidade e moralidade profissional. Coisa rara nestes tempos de truculências.

Participar deste evento, para mim, é uma honra muito grande e significativa, diante da barbárie que nos assola, que não é nova no Brasil. Ela começou ainda com a escravidão, tolerada pelas classes dominantes por quase quatrocentos anos, e vem assim, de golpe em golpe, até 2013, quando a nova direita das milícias políticas e militares, às claras e nos quarteis, ocuparam os centros do poder e deles não saíram mais.

Entrei na USP no vestibular de 1967, para fazer o curso de História. Desde cedo o meu interesse por ela, junto com o pela Política e pela Literatura, se cruzaram e se trançaram na minha vida, sem que eu nunca conseguisse separar uma da outra. O estudo da História vinha de minha curiosidade de conhecer melhor o mundo em que vivia; o interesse pela Política se dava por considerá-la como o principal meio de tentar mudá-lo; e pela Literatura, por encontrar nela as melhores mediações para contemplar os abismos dos nossos mistérios, internos e externos. Esses foram os impulsos, como três serpentes, que sempre me guiaram, sem que eu conseguisse separar um do outro e, assim entrançados, nunca me abandonaram. Sou desse modo uma vítima não do destino, mas da minha curiosidade atroz e dessas serpentes.

Foi enredado nelas que me formei em História Social, aqui na USP, onde também fiz o mestrado e apresentei uma dissertação sobre a obra de Machado de Assis – o meu interesse primeiro era o de lê-la inteira e foi o que fiz, maravilhado e encantado. A esse trabalho dei o título de "MACHADO MANIFESTO: o nacional e os projetos culturais brasileiros do século XIX: José Veríssimo, Silvio Romero, Araripe Jr". Eu, que não desejava misturar o gosto pela literatura com a necessidade prática, como a de ter uma profissão, no caso, ser professor de alguma matéria, como ensinar História, comecei já a aproximar uma coisa da outra. Nessa pesquisa, procurei averiguar as proximidades e distâncias da obra de Machado com os pensamentos críticos desses três grandes autores do nosso *novecentos*. O que na verdade queria mesmo era ler tudo de Machado e tentar entender o que ele pensava e nos deixava perceber da vida social e da perversidade brasileiras, da nossa vida do espírito e as raízes da nossa hipocrisia, que permitia combinar os requintes da educação refinada com os traços costumeiros e brutais da escravidão, que sobreviveram com a Abolição formal de 1888. Com a entrada na USP, fui morar no CRUSP, onde permaneci até o seu fechamento pelos militares, em 69. Lá, formou-se uma comunidade de mais de mil estudantes de todas as áreas, técnicas e humanísticas, que achava que iria construir uma nova sociedade, mais livre e solidária.

Em 1981, entrei no programa de pós-graduação da Literatura Brasileira, como orientando do professor Antônio Dimas de Moraes. Graças à sua generosidade e grande compreensão pude fazer a minha tese de doutoramento. A princípio era uma pesquisa sobre a crônica literária de Machado, mas transformei-a num trabalho híbrido: terminar de escrever meu romance, que já estava pela metade, *Rum para Rondônia*, e junto desenvolver uma reflexão sobre a natureza desse gênero narrativo. Felizmente ele foi publicado e premiado pela Secretaria de Estado da Cultura, como o melhor romance de 1991. Já havia publicado dois outros livros de ficção: um de contos, *Os olhos de Sebastião Valadares* (São Paulo, Espaço Editora, 1980) e o romance caleidoscópico miscelânico: poesia, contos, cartas, recortes e o que mais coubesse nesse *zibaldone*, *Assim não brinco mais* (3ª. ed, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1983). Ele fala dos desconcertos vividos, a partir dos anos 60, pelas mudanças sofridas nos termos da vida amorosa e política durante a ditadura militar. Depois disso, fiquei numa encruzilhada entre a ficção e a vida acadêmica. Felizmente, escolhi esta última, pela autonomia de trabalho que me proporcionava, além do apoio à pesquisa que havia na época, o ambiente intelectual que me compensava da solidão do escritor, e a estabilidade da vida acadêmica.

Em 1988, depois de passar num segundo concurso para professor na Área de Literatura Brasileira, fui contratado como docente da Área, o primeiro foi como substituto da professora Nádia Battela Gotlib, que estava afastada e retornou. Era então, um momento em que os concursos começavam a substituir as seleções dos professores feitas pelos chefes ou grupos restritos de cada Área ou Departamento. Por serem mais objetivos e regulares, além de mais isentos, acabaram se impondo e, hoje, são praticamente obrigatórios. Para a minha contratação como docente (em regime de RDIDP), a pedido da CERT, tive que apresentar um projeto de pesquisa, o que fiz, sobre a obra de Guimarães Rosa, onde previa, ao seu término, quatro livros sobre ela. Quatro! Escrevi todos: *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (São Paulo, Editora UNESP, 2004, 1ª. edição); *O Cão do Sertão: literatura e engajamento* (São Paulo, Editora UNESP, 2007), *Buriti do Brasil e da Grécia* (São Paulo, Editora 34, 2013) e *Lutas e Auroras: os avessos do Grande Sertão Veredas*, que publiquei 30 anos depois (São Paulo, Editora UNESP, 2018). É o meu livro de síntese do que tinha de melhor para dizer sobre Guimarães, está lá o sumo do que aprendi com e sobre ele.

Antes, a convite do FDE, escrevi um volume sobre a literatura Colonial brasileira e Romântica: *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (São Paulo, EDUSP, 1995, 1ª. ed., 2002 2ª. ed. revisada e ampliada). Foi uma grande oportunidade que tive para tapar alguns buracos de formação, principalmente de aprofundar minhas leituras das obras do padre Antônio Vieira, de Gregório de Matos, Claudio Manuel da Costa, Gonçalves Dias e outros.

Em 1998/99, a partir de um movimento de insatisfação de alunos e professores com a ausência de projetos coletivos na Área de Literatura Brasileira, fui eleito como Coordenador da Pós-Graduação, com o objetivo justamente de implementá-los. Aproveitamos então uma comissão que já havia, formada também por professores e orientandos, que, entre outras iniciativas, projetou um curso coletivo de pós-graduação, que chamamos de "O Autor e sua Crítica". Dois professores coordenavam o curso e cada aula seria dada por um professor diferente sobre o autor que escolhesse. Esses cursos foram muito bem recebidos pelos alunos e se repetiram por vários anos. O projeto, porém, mais importante e duradouro foi

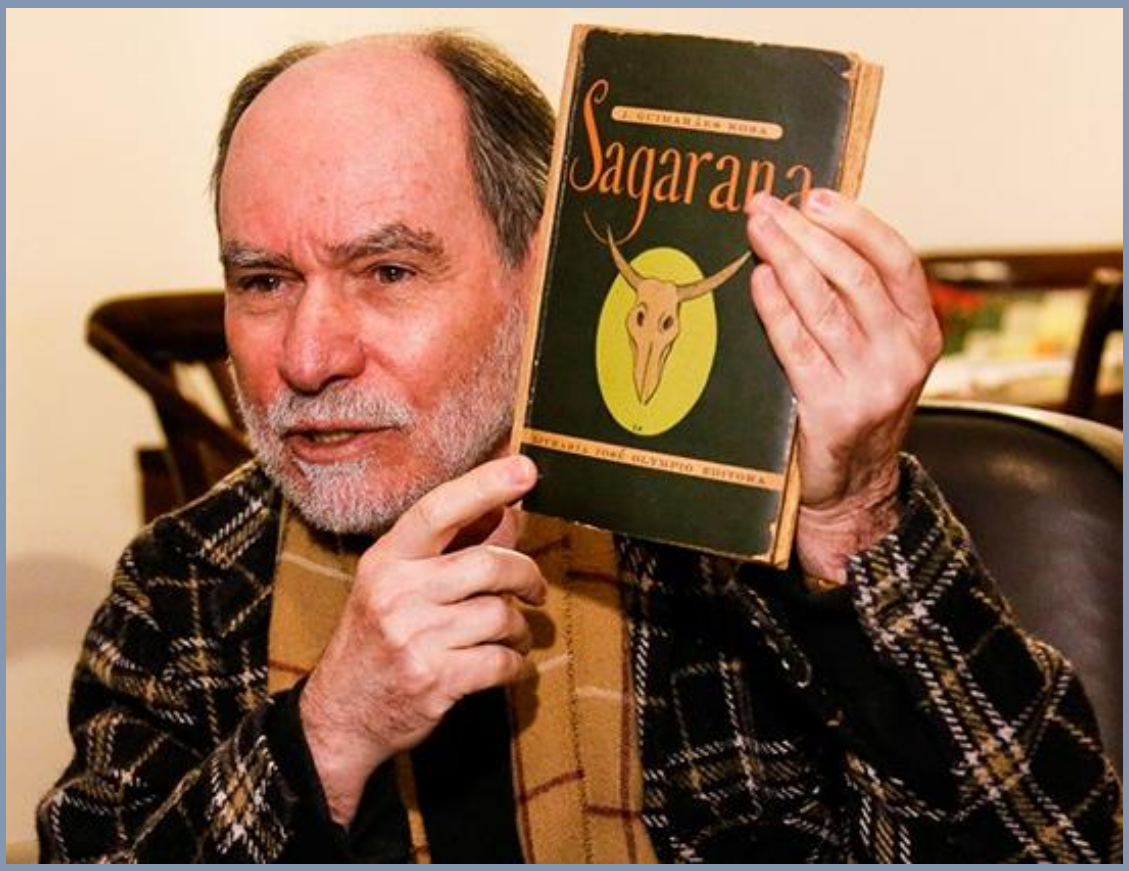
o de publicação de uma revista de literatura brasileira. Foi também produto de uma comissão formada por professores e alunos. Na época, recebíamos uma boa verba da CAPES, que antes era usada principalmente para custear viagens e participações em eventos. Passamos então a reservar parte dela para a publicação da revista, em colaboração com a Editora 34. Depois de um processo longo de discussão, ela passou a se chamar Revista de Literatura Brasileira *TERESA*, e o número 1 saiu no primeiro semestre do ano 2000. A sugestão que dei para esse nome foi porque Teresa estava presente na poesia e na prosa brasileira desde Gregório de Matos, e vinha até os modernos. Sem dizer de sua presença também no folclore, na religiosidade e na música popular. A revista era aberta à colaboração dos professores e orientandos, além de colaborações externas, com textos críticos e criativos, como poemas, crônicas e contos. Temos que ressaltar o trabalho importante dos orientandos que se dedicaram à sua produção e distribuição, como Fernando Mesquita, Aleixo de Silva Guedes, Eliane Jacqueline Mattalia, Isabella Marcatti, João Bandeira, Heitor Ferraz, Leila V. B. Gouveia, Maria Claudete de S. Oliveira, Ovídio Poli Jr., Salete Therezinha de A. Silva. e de outros que a tornaram possível. Através deles é que pudemos cuidar da sua distribuição e firmar convênios de intercâmbio com revistas de outras universidades brasileiras e internacionais, como as americanas, latino-americanas e europeias (portuguesas, francesas, italianas, alemãs, inglesas, espanholas). Desse modo, as coleções dos números da *TERESA* estão em todas as bibliotecas dessas universidades, o que não permitirá que ela seja apagada nem esquecida. Ela durou muitos anos e a última notícia que tenho é a de que saiu este ano o número da sua maioridade, 21 anos, coordenado pelos professores André Luis Rodrigues, Augusto Massi, Erwin Torralbo Gimenez, Guilherme Mazzafera S. Vilhena. Podemos dizer que ela deu a cara ao nosso programa e é, creio eu, o principal documento coletivo da nossa identidade intelectual.

Um evento de nossa Área que ainda quero lembrar, foi o de 2014, quando realizamos o GRANDE SEMINÁRIO SOBRE O GOLPE DE 1964 E A LITERATURA BRASILEIRA, aberto a todos. Foi um balanço ecumênico dos 50 anos dessa violência, que uniu materialistas e idealistas de diferentes correntes, que discutiram sobre as repercussões do golpe, trágico para a vida cultural e espiritual do país. Ele foi apreciado como interferiu nos vários gêneros literários e em outras artes, como no cinema, no teatro, na crônica, na arquitetura, nas artes plásticas. A literatura nos permitiu essa compensação, de podermos olhar para a brutalidade e produzirmos coisas belas. Foi a nossa satisfação.

Quando achava que já poderia deixar as atividades acadêmicas e roseanas, pensava dedicar-me mais aos trabalhos de uma seleta e tradução, hoje já prontas, para uma edição bilíngue dos diários de Giacomo Leopardi, *Il Zibaldone di pensieri*, de 4.500 páginas. Eles satisfaziam o meu gosto de fruição e reflexão sobre a língua italiana; porém, atendendo a convites e solicitações, tive que mudar os planos e estou quase no final de um quinto livro sobre Guimarães, que tem no seu núcleo um estudo sobre *Primeiras Estórias*, um pequeno grande livro. Ele é uma continuidade de meus trabalhos anteriores sobre Rosa, essa Covid que, quando encarna, não larga mais. Por isso, outra lição do professor, cuidado com ele, pois é um autor que não tolera um papel lateral. Esse estudo apresentarei num seminário internacional da UNB, em 2022, quando o livro fará 60 anos, foi publicado em 1962.

Foi nesse tempo também que começamos a rediscussão do nosso processo de seleção para a pós-graduação, de modo a não ficar inteiramente dependente da escolha ou dos caprichos de um professor; a realização de uma escala para os pedidos de afastamento dos professores, para uma distribuição mais equitativa; e, finalmente, mas o não menos importante, o almoço anual de final de ano que já nem sei se sobreviveu.

É essa a história de uma parte de minha vida intelectual e produtiva, a outra, a dos afetos, fica com tudo que devo a minha mulher, Denise, e minha filha, Naomi, que deram uma lição de sabedoria e definição ao professor que pode muito conhecer, mas pouco saber.



Professor Luiz Roncari em entrevista para o Jornal da USP em 2018 *(Foto: Cecília Bastos. Reprodução USP Imagens).*

salas de aula e de amizades: lembranças profissionais e afetivas

Por Nádia Battella Gotlib

Alunos do curso de pós-graduação da área de Literatura Brasileira me encaminharam uma solicitação para que relatasse aqui a minha experiência docente nesse curso que ora completa os seus 50 anos. E fizeram uma observação: o depoimento solicitado se justificava, entre outras questões, por ter sido eu uma das primeiras pessoas do sexo feminino a ministrar aulas e orientar pesquisas nesse Programa.

Acompanhei, sim, e de perto, a história do referido curso desde 1983, quando passei a receber alunos. Tenho a satisfação de constatar que fui privilegiada por ter tido a oportunidade de conviver com intelectuais competentes, enquanto aluna e em seguida enquanto professora do curso. Talvez seja esse o mais valioso legado que habita o território das minhas lembranças profissionais.

Mas, para acompanhar o fio dessa história e a importância que teve e continua tendo essa experiência de trabalho e de vida, convém fazer um breve retrospecto.

O elenco de professores notáveis, a que devo minha formação, tem longa data. Antecede, evidentemente, minhas atividades na Universidade de São Paulo. Começou com o primeiro contato com a professora Maria José Gavião Battella, minha mãe, que me alfabetizou, eu ainda com meus quase cinco anos, em sala de aula de escola municipal oficial de primeiro ano primário, que funcionava na garagem da nossa casa em São Paulo. E continuou com as professoras por ela escolhidas a dedo, nos diferentes grupos escolares e institutos de educação do secundário, em Ribeirão Preto. Tive também a felicidade de estudar no Centro de Ensino Médio, o chamado Elefante Branco, em Brasília, para onde nos mudamos em 1961, escola em tempo integral e com projeto inovador no que se refere a programas que privilegiavam os enfoques interdisciplinares e com excelente oferta de disciplinas complementares, sobretudo no campo das artes.

Na Universidade de Brasília pude experimentar a convivência com professores como, entre outros, Agostinho da Silva, Eudoro de Sousa, Nelson Rossi, Sílvio Elia, Cyro dos Anjos. E, depois de um ano como instrutora na Universidade de Brasília, fui para São Paulo e me inscrevi em 1969 no curso de pós-graduação da USP, na área de Literatura Portuguesa. Nesse espaço defendi meu mestrado, em 1971, e meu doutorado, em 1977. Nesse período em que preparava a minha dissertação de mestrado, defendida em dezembro de 1971, passei a dar aulas de Literatura Portuguesa, espaço acadêmico que habitei até 1977, quando ocorreu a minha mudança para novas plagas: Literatura Brasileira.

Estou certa de que nesse período dos anos 1970, enquanto estava oficialmente ligada à Literatura Portuguesa, a força motriz de ajuste de minhas condições intelectuais às novas situações que foram surgindo se deveu à presença

e à dedicação de grandes mestres: Antonio Soares Amora, Maria Aparecida Santilli, Antonio Candido, João Alexandre Barbosa.

Quase no início do período de aulas regulares, Antonio Soares Amora, que mais tarde faria parte da banca de minha dissertação de mestrado, trouxe-me o convite para eu ingressar na área da Literatura Portuguesa. E trouxe-me um outro convite: ir à sua casa, no Pacaembu, onde fui recebida por ele e por sua esposa, dona Helena Figueiredo, filha do famoso intelectual português Fidelino de Figueiredo. Conversamos. E nessa conversa o professor me deu uma aula sobre a poesia trovadoresca: analisou alguns poemas, mencionou bibliografia básica. Preparou-me, enfim, para a minha primeira aula, talvez um tanto inseguro quanto a minha futura atuação… Saí dali confiante de que poderia contar com essa matéria para o início de uma temporada, a que agregaria, naturalmente, outros apontamentos que já preparara – e comovida com a atenção que ele, respeitosa e carinhosamente, me dispensava.

Pude contar nesse período com a orientação de Maria Aparecida Santilli nas duas etapas de pesquisa: de mestrado e doutorado. A Cida (como a chamávamos) não somente me recebeu. Ela me acolheu desde o primeiro encontro, na sua própria casa, então perto da minha, nas cercanias da Universidade Mackenzie. Mostrei a ela um projeto de pesquisa e logo iniciamos esse trabalho, sob a forma de cursos e reuniões várias. Esse foi o início feliz de uma longa convivência, que incluiu viagens pelo Brasil, por Portugal e outros países para participarmos de congressos. A Cida abriu-me as portas para o neorrealismo português – não apenas nos cursos que ministrou, mas nas andanças por bibliotecas portuguesas e por encontros ‘ao vivo’ com escritores neorrealistas; visitamos, juntas, Manuel Ferreira e sua esposa, também escritora, a cabo-verdiana Orlanda Amarílis, Branquinho da Fonseca, Augusto Abelaira, Manoel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues e tantos outros. Entre eles, claro, José Saramago, que num desses encontros nos recebeu no seu apartamento, ao lado da sua esposa Pilar, perto da igreja da Estrela, e nos levou a conhecer os melhores bolinhos de bacalhau de Lisboa.

Quando aluna da Universidade de Brasília conhecera o jovem de vinte e seis anos João Alexandre Barbosa, justamente no dia de sua chegada, vindo de Recife, quando fui escalada para levá-lo ao hotel, já que não havia condução oficial disponível. Esse foi o primeiro encontro de tantos outros, já que, depois da saída trágica de mais de duzentos professores da Universidade de Brasília, os quais pediram demissão em represália às barbaridades genocidas cometidas pela ditadura militar, eu o reencontrei na Universidade de São Paulo. Sua argúcia crítica aplicava-se a um amplo campo de leituras, de literatura brasileira e de outras, que abria perspectivas de análise e interpretação inovadoras. A lição vinha das suas aulas e das conversas alimentadas por um saudável bom humor, nos bancos do prédio das Colmeias, onde funcionavam os cursos de Letras, e nos encontros e seminários que frequentamos na USP e fora dela, durante anos a fio. Mantivemos uma amigável convivência até o seu falecimento.

Gostaria também de ressaltar a importância de Antonio Candido como meu professor e também amigo e conselheiro. Num do seus cursos, o professor analisava várias correntes de crítica literária. Escrevia no quadro, em coluna à esquerda, os pontos positivos; e à direita, os pontos negativos. No final do curso fazíamos prova escrita e oral. Durante a prova oral, logo que entrei na sala, disse,

rindo, que não iria me perguntar nada sobre a matéria, tendo em vista o meu estágio avançado de gravidez. Conversa vai, conversa vem, foi introduzindo aos poucos o assunto da matéria e perguntou tudo a que tinha direito…

Junto com a Cida e queridos professores colegas de Letras, Antonio Candido foi um dos responsáveis a ajustar o rumo das minhas atividades mediante transferência para a área de Literatura Brasileira. Desde então, passou a me receber gentilmente em sua casa, no bairro do Itaim Bibi, depois no apartamento do Jardim Paulista. Foram horas e horas de conversa e almoços na companhia da dona Gilda, sua esposa, por vezes também com uma ou outra filha.

O privilégio de contar com a presença próxima de professores continuou na minha segunda etapa de atividades na USP, já ligada então à Literatura Brasileira. Continuei a conviver com os mestres anteriores. E outros foram ganhando espaço nesse percurso de meu aprendizado: José Aderaldo Castello, Décio de Almeida Prado, Alfredo Bosi, entre outros, além dos tantos colegas, de quem também recebia lições diárias de literatura e de vida.

Hoje, reexaminando o papel de cada mestre que atuava nos cursos de pós, fica nítida a colaboração de cada um na construção de um legado cultural que nos acompanha pela vida afora. Seja na compreensão da literatura colonial, do teatro brasileiro, da literatura do século XIX e de outras literaturas, repertório que fica independentemente da matéria ensinada – fica, sobretudo, o exemplo da postura diante do trabalho e da vida, como aprimoramento de sensibilidade estética e reforço do poder de resistência contra ameaças a valores humanísticos.

Não foi logo no primeiro semestre de atividade que passei a dar aulas de pós-graduação de Literatura Brasileira. Houve um período de adaptação em programas curriculares que procuravam incluir quase todas as fases da literatura brasileira, do período colonial até tempos mais recentes. O projeto de trabalhar em cursos com a obra de Clarice Lispector, que lia desde meus tempos de Brasília, foi aos poucos se consolidando. Ao constatar que não havia curso específico sobre Clarice Lispector na programação da disciplina, a ocasião fez seu papel: esse curso foi integrado ao programa de pós-graduação de literatura brasileira em 1983. Desde essa época, até me aposentar, voltei a oferecer o curso, sempre ampliando o leque das preocupações, ora me detendo não mais apenas em contos, mas em outros gêneros narrativos cultivados pela escritora, ora também me estendendo a leituras de caráter comparatista, dessa literatura com demais escritores e escritoras de literatura brasileira e de outras literaturas.

Durante os primeiros anos trabalhei com doze professores. E que professores! Era a única docente, sim, do sexo feminino. E pude constatar que ali, naquele ambiente, nunca passei por nenhum tipo de constrangimento. Nem quando ingressei na área da disciplina nem quando outros docentes a ela foram se agregando, no decorrer dos anos. Esse fato pode parecer óbvio, mas não é: antes de trabalhar com os novos colegas de literatura brasileira, havia passado por momentos difíceis, quando senti o poder viscoso do autoritarismo e da prepotência autoritária machista. Nem tudo são flores… ou seja, nem tudo foram flores…

A USP como polo de concentração de estudantes de vários estados brasileiros confirmou-se. E no repertório dos alunos que orientei foram incorporados assuntos de teses e dissertações sobre a obra de Clarice Lispector e sobre autores de várias épocas.

Detenho-me, no entanto, no grupo que se interessou pelo estudo de Clarice Lispector, tendo em vista certas dificuldades que eu e eles tivemos de enfrentar, isto é, os desafios que se apresentavam diante de um novo tipo de pesquisa: a análise de documentos depositados no Arquivo Clarice Lispector do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Eis um motivo de satisfação pessoal que tive nesse período de atividade: a oportunidade de acompanhar a pesquisa de alunos meus no referido arquivo, que gerou a formação de uma equipe de vida longa – ela se desdobra até os dias atuais – e que marcou de modo significativo a história das pesquisas sobre Clarice Lispector desenvolvidas na Universidade de São Paulo.

Os documentos do espólio de Clarice Lispector começaram a ser depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa logo depois da morte da escritora, ou seja, após 9 de dezembro de 1977. Nesse mesmo mês alguns documentos foram encaminhados. E depois outros lotes, ao longo das décadas seguintes, num total de quase 3 mil unidades. Como o inventário só seria organizado por Eliane Vasconcellos e publicado em 1993, nós – eu e alunos de pós – trabalhamos durante uma década de modo um tanto aleatório: abríamos grandes envelopes de papel pardo e dali saíam manuscritos, datiloscritos, carteiras profissionais e demais documentos pessoais, recortes de jornais e revistas, cartas, fotos… Impossível prever o que iríamos encontrar. Daí a dificuldade para vencer as etapas. Daí também o encanto da surpresa na descoberta de novas informações.

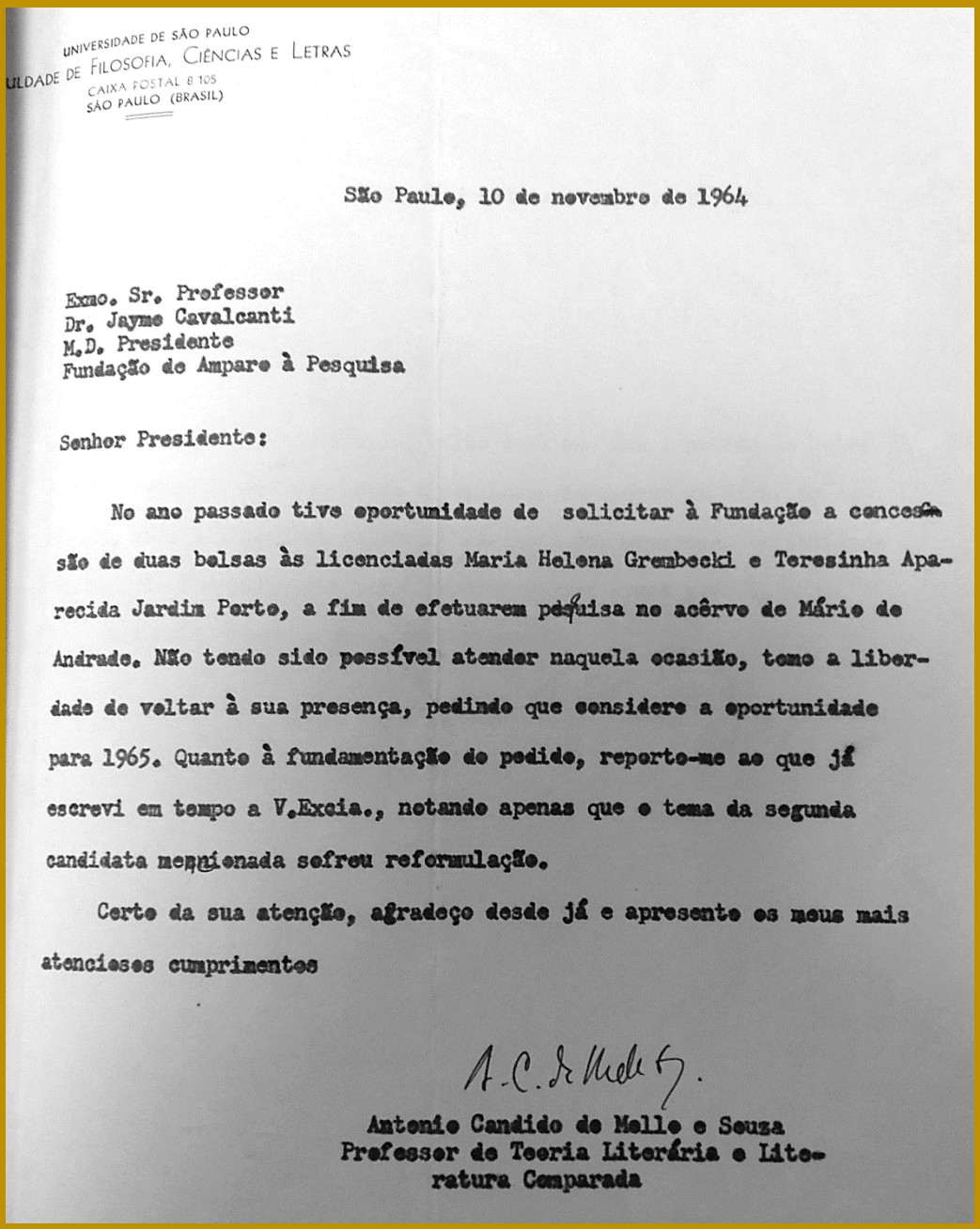
Esse trabalho conjunto gerou frutos valiosos. Formou-se uma equipe competente cujo mérito reside na persistência desses pesquisadores incansáveis, que juntavam suas economias (nem sempre contavam com bolsas) para permanecerem no Rio de Janeiro durante dias, em diferentes épocas do ano, com o objetivo de colher dados para os respectivos trabalhos.

E o trabalho rendeu frutos. Foram dezenas de textos divulgados em congressos nacionais e internacionais e publicados ora sob a forma de artigos em revistas especializadas, ora sob a forma de livros. Esse volume de trabalho de qualidade dos alunos me deixa a satisfação de dever cumprido.

Ao fim e ao cabo, o olhar para o legado se justifica positivamente em função, pois, de duas vertentes: a dos mestres que tive e a dos alunos que acompanhei, com a nítida sensação de que uma boa formação cultural acontece quando há empenho e dedicação, mas também quando existe a mútua compreensão entre os envolvidos nessa empreitada e quando existe o elo do afeto – laços que sustentam o suporte de um trabalho profissional tanto ligado à literatura quanto à vida.



Professora Nádia Battella Gotlib (Foto: João Avelino. Arquivo pessoal da professora Nádia).



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
CAIXA POSTAL 8.105
SÃO PAULO (BRASIL)

São Paulo, 10 de novembro de 1964

Exmo. Sr. Professor
Dr. Jayme Cavalcanti
M.D. Presidente
Fundação de Amparo à Pesquisa

Senhor Presidente:

No ano passado tive oportunidade de solicitar à Fundação a concessão de duas bolsas às licenciadas Maria Helena Grembecki e Teresinha Aparecida Jardim Porto, a fim de efetuarem pesquisa no acêrvo de Mário de Andrade. Não tendo sido possível atender naquela ocasião, tomo a liberdade de voltar à sua presença, pedindo que considere a oportunidade para 1965. Quanto à fundamentação do pedido, reporto-me ao que já escrevi em tempo a V.Excia., notando apenas que o tema da segunda candidata mencionada sofreu reformulação.

Certo da sua atenção, agradeço desde já e apresento os meus mais atenciosos cumprimentos

A. C. de Mello e S.

Antonio Candido de Mello e Souza
Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada

Carta de Antonio Candido endereçada à FAPESP, com pedido que levou à concessão de uma das primeiras bolsas de estudos da área de Letras, cedida a Maria Helena Grembecki e Teresinha Aparecida Jardim Porto (Telê Ancona Lopes). A foto da carta foi cedida por Antonio Dimas e faz parte de sua pesquisa em andamento em torno da inserção da área de Letras na FAPESP, operada por Antonio Candido, nos anos 60. A este respeito, Dimas já publicou um artigo em Revista USP, *São Paulo, n. 118, julho/agosto/setembro 2018.*

UNIVERSIDADE DE SÚO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÓNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CL°SSICAS E VERN°CULAS
LITERATURA BRASILEIRA

LINHAS de PESQUISA

1. Alcides Villaça (M)
2. Alfredo Bosi (M/D)
3. Antonio Dimas (M/D)
4. Cecília de Lara (M/D)
5. Flávio Aguiar (M/D)
6. J. A. Hansen (M/D)
7. J. C. Garbuglio (M/D)
8. J. M. Wisnik (M/D)
9. Luiz Roncari (M)
10. Nádia Gotlib (M/D)
11. Roberto Brandão (M/D)
12. Telê Ancona Lopes (M/D)
13. Zenir C. Reis (M/D)
14. Valentim Facioli (M)

01. **O Barroco e o movimento academicista no Brasil do séc. 17 ao 18.**
Com base na pesquisa para levantamento de éditos em arquivos, bibliotecas, etc. visa ao estudo das manifestações do barroco no Brasil, como movimento artístico e literário, relacionado com a organização das Academias históricas, científicas e literárias, festejos públicos e comemorações.

02. **Periódicos, revistas e jornais como difusores de literatura do séc. 19 aos dias de hoje.**
Levantamentos de revistas literárias para estudos sitemáticos de contéudo, classsificação e análise, com organização de índices de autores e de assuntos e de índices remissivos, relacionados com a formação de grupos ou de moviemntos literários de diferentes movimentos, conforme o período de existência ou de atuação do periódico.

03. **Pesquisas individuais sobre os seguintes periódicos: A Revista, Diário de Minas, Revista do Brasil.**
Leitura, fichamento e organização de índices de assuntos e de autores e remissivo de cada periódico além do estudo crítico da sua matéria.

Relação de linhas de pesquisa do Programa produzida em 1994 (arquivo cedido pelo professor Hélio de Seixas Guimarães).

04. **O romance e o conto contemporâneos.**
Levantamento de narradores e respectivas obras a partir dos anos 20, para seleção e estudo ou de conjuntos ou por autor ou de obra isolada, visando ao reconhecimento de características próprias e de tendências e constantes comuns.

05. **Etapas do regionalismo.**
Estudos dos problemas do regionalismo em sua origem, conceito, evolução, distinção e diferenciação, procurando definir a situação e importância de cada um dos autores regionalistas na literatura brasileira.

06 **Literatura e Colonização.**
Estudo das articulações entre a condição colonial e a produção simbólica dos três primeiros séculos de nossa vida cultural.

07 **Literatura e Colonização.**
Estudo do mito e da ideologia na prosa dos cronistas do séc. 16 e 17; estudo da poesia e da catequese na obra de Anchieta; estudo das contradições da colonização na poesia mineira, com destaque para o **Uraguai**.

08 **Poesia brasileira modernista e cultura popular.**
Estudo da poesia negra de Jorge de Lima; do popular e do cultor na lírica pós-modernista.

09 **Estudo da oratória parlamentar brasileira e das formas oratórias na ficção do séc. 19.**
Levantamento bibliográfico e análise de estudo dos textos.

10 **Exploração de arquivo de escritores.**
Estudo de aspectos da criação de um escritor através do levantamento da documentação de seu arquivo pessoal, complementada pela pesquisa em outras fontes.

11 **Literatura feminina brasileira (Séc. 20).**
Levantamento e análise crítica da produção literária de escritoras brasileiras do século 20, discutindo as possíveis especificidades dessa produção.

12 **O conto de Clarice Lispector.**
Análise crítica dos contos de C. L. com o objetivo de

detectar a sua linha de evolução.

13 **Relações entre música e linguagem verbal.**
Reflexão teórica e estudo histórico sobre as aproximações entre música e literatura.

14 **Cultura brasileira e música popular.**
Análise e crítica do papel desempenhado pela música popular no conjunto da cultura brasileira, em especial em suas relações com a literatura.

15 **O conto brasileiro.**
Análise e crítica dos contistas brasileiros com objetivo de determinar sua linha de evolução.

16 **Euclides da Cunha.**
Reexame da sua obra e função exercida na cultura brasileira: reinterpretação de toda sua obra; exame da bibliografia; da sua posição e função nos quadros brasileiros.

17 **As poéticas implícitas na poesia brasileira contemporânea.**
Levantamento e estudo das poéticas contidas na poesia brasileira contemporânea. Estudo das relações entre reflexão e criação como traço marcante da poesia atual.

18 **Retórica do cômico na L. B.: a obra de Millor Fernandes.**
Estudo das estruturas lingüísticas literárias e sociais na L.B.

19 **Processo de autonomização da literatura brasileira.**
Pesquisa sobre as origens das imagens com que se fixou o processo de autonomização da literatura brasileira em relação a sua matriz lusa, em autores dos séculos 19 e 20.

20 **Etapas do regionalismo.**
Estudos dos problemas do regionalismo em sua origem, conceito, evolução, distinção e diferenciação, procurando definir a situação e importância de cada um dos autores regionalistas na literatura brasileira.

21 **Análise e interpretação de textos narrativos.**
Estudo das articulações entre obras narrativas brasileiras dos séculos 19 e 20.

22 **Poesia brasileira moderna e contemporânea.**
Estudo da convergência entre estilo, poética e contexto cultural na obra de autores do século 20. Estudo comparativo e análise interpretativa das tendências.

23 **Memorialismo, biografismo, epistolografia.**
Estudo das aproximações entre narrativas biográficas e narrativas ficcionais em textos de autores modernos e contemporâneos.

24 **Literatura e sociedade no Brasil.**
Levantamento de problemas teóricos e históricos; análise de texto.

25 **Literatura e cultura popular.**
Levantamento de problemas teóricos e contextualização histórico-social das culturas do povo em sua relação com a literatura. Análise da literatura oral.

26 **Literatura e jornalismo.**
Análise e interpretação de textos jornalísticos; discussão das relações entre literatura e jornalismo.

27 **O teatro brasileiro.**
Estudo da obra de criação, do pensamento teórico e da ação no exercício profissional de dramaturgos brasileiros e de atores de relevo histórico do teatro brasileiro do Romantismo ao Modernismo.

28 **Literatura e música no Brasil.**
Reflexão teórica e estudo histórico sobre as aproximações entre música e literatura no Brasil. Análise crítica do papel desempenhado pelo músico popular no conjunto da cultura brasileira.

29 **Literatura e subjetividade.**
Discussão dos problemas levantados pela questão do sujeito na literatura moderna e contemporânea brasileira. Psicanálise e literatura.

30 **Edições críticas.**
Preparo de textos restabelecidos e de edições críticas com base no Arquivo e Biblioteca do IEB-USP e em outros.

31 **A crônica no Brasil.**
Análise crítica da crônica no Brasil com o objetivo de determinar sua linha de evolução.

inesperadamente,
a noite se ilumina:
que há uma outra claridade
para o que se imagina.

