

GISELE PEREIRA DE OLIVEIRA

**CECÍLIA MEIRELES E A ÍNDIA:
Das provisórias arquiteturas ao
“êxtase longo de ilusão nenhuma”**

ASSIS

2014

GISELE PEREIRA DE OLIVEIRA

**CECÍLIA MEIRELES E A ÍNDIA:
Das provisórias arquiteturas ao
“êxtase longo de ilusão nenhuma”**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Domingues de Oliveira.

ASSIS
2014

Ficha Catalográfica

O47c

Oliveira, Gisele Pereira de

Cecília Meireles e a Índia: das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”/ Gisele Pereira Oliveira. - - Assis, SP: UNESP, 2014.

233f.; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Domingues de Oliveira.

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Assis (SP), 2014.

1. Cecília Meireles. 2. Filosofia. 3. Poesia. I. Oliveira, Gisele Pereira de. II. Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis. III. Título.

CDD – 869.1

Bibliotecária Responsável: Susy dos Santos Pereira - CRB1º/1783

À Roberta Nunes Pereira da Silva, *em memória*.
Por todas as letras que poderiam ter sido,
mas que permanecerão apenas em desejo e em saudade...

Agradecimentos

A Ana Maria Domingues de Oliveira, por propiciar tantos estudos cecilianos, pela generosa partilha de conhecimento, e pela atenção e carinho tangíveis.

A Rejane de Araújo Tito, pelas primeiras incursões pelo universo ceciliano e pela amizade que permanece.

A Howard Jay Resnick, Ph. D., por descortinar a Índia e seu legado filosófico-religioso, possibilitando minha compreensão e mantendo-me encantada pela terra dos *sadhus* e das mães afetuosas.

A Udaya Narayana Singh, Ph. D., por ter me recebido na Visva-Bharati University, pelas conversas, poesias e vivências tagoreanas.

Ao meu esposo poeta, Arilson Oliveira, pelo amor, pelo companheirismo, pela empatia, pelas leituras, e pela convivência acadêmica/poética, que é a outra dimensão do amor.

Aos meus pais, pelo cuidado e apoio constantes.

Aos meus amigos e demais familiares (em ordem alfabética para não criar discórdias), Ana Lavigne, Ana Clemente, Arthur, Cadu, Camila, Delvanir, Fábio, Elaine, Eugênia, Evalda, Iolanda, Itamara, Jussara, Méridge, Monalisa, Morgana e Simone.

À FAPESP, pela concessão da bolsa.

[...]
Ó meu Deus, isto é a minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...

(“Noções”, in *Viagem*)

[...]
Os que te conhecem
guardam para sempre o coração enternecido,
ó Índia paciente,
pois sabem dos vastos limites dos teus dramas,
e admiram os caminhos que procuras
para a conquista de uma felicidade sábia:
– aquela felicidade, ó Índia,
que se constrói com a disciplina da alma,
e, por ser alta, é íngreme, e, para vencer o tempo,
é vigorosa e suave, alerta, firme e diligente.

(“Cântico à Índia pacífica”, in *Poemas de Viagens*)

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

Resumo

A presença da Índia na biografia e na obra de Cecília Meireles é notável. A relação entre a poetisa e a Índia apresenta-se de forma explícita e implícita em sua produção: por um lado, tem-se o volume *Poemas escritos na Índia*, paralelamente às diversas crônicas sobre esse país, assim como conferências e aulas; por outro lado, em sua lírica, há inúmeros poemas que permitem a leitura de princípios, temas e nuances do pensamento filosófico-religioso tipicamente indiano, reconhecíveis como associáveis ao hinduísmo ou ao budismo. Em nossa análise, partimos da premissa de ser imprescindível tanto a leitura de poemas sobre a Índia (paisagens, cotidiano e personalidades), como o levantamento temático dos aspectos filosófico-religiosos indianos na lírica ceciliana, por meio de análises interpretativas de poemas, demonstrando que a Índia e o pensamento indiano se apresentam nessa poesia horizontal e verticalmente. Assim, as primeiras seções analíticas são dedicadas ao país como *locus* para o qual a poetisa volta sua atenção e o adota como cenário, como motivo de alguns poemas; ou do qual elege personagens sobre os quais trata. Abordamos, primeiramente, a relação entre a poetisa e a Índia, por meio de dados biográficos, crônicas e da análise do poema “Cântico à Índia pacífica”. Em seguida, falamos da relação de Cecília com os dois indianos renomados e analisamos poemas dedicados a eles: o pensador, educador e poeta Rabindranath Tagore e o poema “Diviníssimo Poeta”, e o pacifista Mohandas K. Gandhi, e o poema “Mahatma Gandhi”. Então, enfocamos o livro *Poemas escritos na Índia*, fruto de sua viagem à Índia em 1953, e pensamos, por um lado, em Cecília como poetisa-viajante, e discorremos brevemente sobre o ato de viajar para ela. E, por outro lado, averiguamos que a mulher indiana se destaca no volume, e, assim, analisamos dois poemas sobre a mulher indiana e seu ofício, “Humildade” e “Mulheres de Puri”, cotejando este último com “Balada das dez bailarinas do casino” para contrapor o trabalho (sagrado ou profano) da mulher na perspectiva ceciliana. Feita a análise da Índia explícita, iniciamos a que trata dos aspectos filosófico-religiosos indianos na obra ceciliana. Assim, organizamos o próximo capítulo norteando-nos por temas que se associam ao pensamento indiano (hinduísta e/ou budista), apresentando uma seleção de poemas cujas análises apontam essas premissas. Primeiramente, voltamo-nos a dois livros, *Solombra* e *Cânticos*, considerando o fazer poético em relação ao pensamento indiano. Em seguida, analisamos a crônica “Grutas de Ajantá” e os poemas “De repente, a amargura sobe” e “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, à guisa de pensar a experiência da dor e do sofrimento como inerentes ao estar no mundo. Isso seguido da análise de “Máquina Breve” e “Os três bois”, relacionando-os com o conceito de unidade universal, de uma só família planetária, e com os princípios da compaixão para com seres não humanos e/ou ínfimos. Por fim, concentramo-nos no tema do tempo cíclico eterno, ou mítico, pensando a existência entre a essência imutável e a aparência inconstante, com os poemas “Cançãozinha para Tagore”, “Rosa do Deserto” e “Cavalgada”.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Poesia. Índia. Oriente. Filosofia oriental.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. **Cecília Meireles and India**: From the provisional architectures to “the long ecstasy of no illusion at all”. 2014. 233 f. Thesis (Ph. D. in Literature) – Faculdade de Ciências e Letras (Sciences and Language College), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (State University of São Paulo), Assis, 2014.

Abstract

The presence of India in Cecília Meireles’s biography is considerable. The relationship between the poetess and India presents itself both explicitly and implicitly in her writings: on one hand, there is the title *Poems written in India*, parallel to it there are a lot of chronicles and lectures about this country; on the other hand, dozens of poems allow the inference of premises, nuances, and themes related to Indian philosophical and religious thought, related to Hinduism and/or Buddhism. In this present analysis, we started up based on the premise that it is unavoidable both considering the poems on India (Indian sceneries, daily life and individuals), and the inventory of philosophical/religious aspects in the poems, by means of interpretative analysis, showing that India and Indian thought appear in Cecília’s poetry vertically and horizontally. In this light, we dedicate the first analytical sections to the country as a place at which Cecília devotes her attention, employ as background for several poems, and from where she elects some individuals about whom she writes. We approach, firstly, the relationship between Cecília and India, by looking at biographical data, travel chronicles and the analysis of the poem “Hymn for peaceful India”. Then, we discuss the relationship between Cecília and two renowned Indian personalities, in whose honor she dedicated poems, lectures, etc., i.e., the Indian poet, thinker and educator Rabindranath Tagore, and the poem “The most divine poet”, and the pacifist Mohandas K. Gandhi, and the poem “Mahatma Gandhi”. After that, we focus on the book *Poems written in India*, result of her trip there in 1953, and we consider, on one hand, Cecília as a traveler, and, on the other, her view on Indian women and their work as we analyze two poems, “Humility” and “Puri Women”. The latter in comparison to another poem, “Ballad for the ten ballerinas of the casino”, in order to compare the poetess’ view on women and (sacred or profane) work. As the analysis on India itself is done, we begin to deal with the Indian philosophical/religious aspects in Cecília’s poetry. First, we look into books, i.e., *Solombra* and *Cânticos*, as an attempt to understand the poetry writing in terms of Indian thought. Following that, we discuss the chronicle “Ajanta caves” and the poems “Soon the bitterness arises” and “Lament of the soldier over his dead horse”, as an endeavor to understand the suffering and the experience of pain as inherent to being in the world. Next, we analyze “Brief machine” and “The three dead oxen” relating them to the concept of universal unity, of planetary family, and to the principles of compassion towards nonhuman and tiny beings. Finally, concentrating on the concept of cyclic time, and/or eternal time, considering existence between the unchangeable essence and the inconstant appearance, along with the poems “Little song for Tagore” and “Cavalcade”.

Key words: Cecília Meireles. Poetry. India. The East. Eastern thought.

Sumário

Introdução

A Índia e seus aspectos filosófico-religiosos na obra de Cecília Meireles.....09

Capítulo 1

Cecília Meireles e a Índia.....18

Capítulo 2

Cecília Meireles e personalidades indianas.....38

Capítulo 3

A poetisa-viajante e seu *Poemas escritos na Índia*: viagem, poesia e a mulher indiana.....79

Capítulo 4

Aspectos filosófico-religiosos e a lírica ceciliana.....126

Considerações Finais

Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”.....221

Referências bibliográficas.....225

INTRODUÇÃO

A Índia e seus aspectos filosófico-religiosos na obra de Cecília Meireles

Dentre os diversos aspectos de que trata a crítica da poesia (e da prosa, em certa medida) de Cecília Meireles, há aqueles de grande notoriedade, como a bipolaridade entre o breve e o eterno, a musicalidade, a herança simbolista, o *status* de “poesia nas alturas” (PAES, 1997, p. 35-36) e de “atmosfera de distanciamento e suavidade” (FERNANDES, 2006, p. 30), ou seja, de seu aspecto como poesia das questões metafísicas, entre outros – paralelamente aos estudos sobre livros específicos de sua autoria.

Entretanto, há outros aspectos (que esperamos apenas provisoriamente) lacunares na crítica de sua produção, tais como o feminino, os temas do cotidiano, aqueles historicamente localizados (com exceção dos estudos sobre o *Romanceiro da Inconfidência*), o que lhe cabe de moderna/modernista e aquele que, apesar de não inédito na crítica, merece aprofundamento, tendo se tornado nosso foco de análise: o que há de oriental em sua lírica, mais especificamente, da Índia e do seu pensamento filosófico-religioso.

Por um lado, a Índia se faz presente na lírica ceciliana como *locus* poético: especialmente no livro *Poemas escritos na Índia*, mas não exclusivamente ali, imagens e outras apreensões sensíveis de suas paisagens, do seu povo, dos hábitos cotidianos e/ou sagrados e algumas personalidades (Gandhi, Tagore, Vinoba Bhave, Sarojíni Naidu, Jawaharlal Nehru) dão vida a diversos poemas. Por outro lado, aspectos filosófico-religiosos, ou do imaginário indiano, fazem parte do pano de fundo ideológico de sua poesia, dando subsídio para sua noção de temporalidade, sua visão de mundo, dos seres, da Vida, do Ser, da morte e de seu além.

Estado da arte

Tal dupla presença, concreta e abstrata, geográfica e ideológica, já chamou a atenção da crítica e empreenderam-se alguns estudos sobre o Oriente e a obra de Cecília com a inventariação temática e filosófica, ou seja, com vistas ao levantamento ideológico, sobretudo.¹

¹ Alguns estudos – além dos que serão comentados a seguir – cujo foco é a relação entre a obra ceciliana e o Oriente são: 1) PRADO, Erion M. do. **Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles**. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011; 2) SECCHIN, Antônio C. Cecília Meireles and the *Poems written in India*. In: LOUNDO, Dilip. **Cecília Meireles: Travelling and Meditating. *Poems written in India* and other poems**. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003, p. 51-56; 3)

Dentre esses estudos, o da Ana Maria L. de Mello, “Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles” (2006), sistematiza alguns dos conceitos oriundos do amalgamado filosófico indiano presentes na poesia ceciliana em dois eixos, quais sejam, o daqueles referentes à compreensão da vida e o daqueles que moldariam a visão da poetisa do fazer poético. Quanto à primeira seção, elencam-se quatro temas apreensíveis na lírica ceciliana e passíveis de parentesco com o pensamento indiano: 1) o Ser Absoluto, ou o Um; 2) o eterno e o efêmero; 3) o exílio terreno; e 4) o cumprimento do destino. A seção metalinguística, por sua vez, se baseia também em quatro pontos levantados: 1) o poeta e a realidade transcendente; 2) o poeta e o tempo; 3) o poeta e o sentimento de exílio; e 4) o destino do poeta. Tais temas perfazem nossa linha de análise juntamente com outros que também relacionamos com o pensamento indiano.

A partir desta estrutura analítica, a autora se volta ao levantamento temático, citando trechos de poemas de diferentes períodos e obras cecilianas, dedicando-se às relações ideológicas dessa poesia com o pensamento indiano.

Concordamos, sobretudo, com a premissa de que essas relações se espraiam pela produção de Cecília como um todo; ou seja, que não seja restrita a um período ou volume. Além disso, nosso trabalho amplia a gama de temas relacionados ao imaginário indiano e se diferencia do estudo da Mello por confrontar os temas através de análises interpretativas de poemas, voltando-se à forma, e, assim, não se limitando à citação temática.

“Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles” é, portanto, uma interpretação filosófica da poesia de Cecília em relação à Índia, legando a esta lírica o lugar-comum que lhe é atribuído pela crítica como metafísica, simbólica, de ausência.

Obviamente esta faceta da poesia ceciliana, tão reivindicada pela crítica, existe de fato. Porém, há a faceta concreta, do olhar ao redor, ao mundo e seus componentes animados e inanimados, às cores e formas, ao movimento. A observação e impressão sensível da Cecília viajante em *Poemas escritos na Índia* e, em sua obra em geral, a contemplação do mundo, a eleição de seres ínfimos e instantes (por que não) epífanos, para gravá-los na eternidade da palavra lírica, são aspectos, talvez, majoritários dessa produção. Esse voltar-se ao mundo nos parece mais considerado no estudo da poesia de Cecília e a Índia por Dilip Loundo.

CAVALCANTE, Djalma. Passagem para a Índia. **Revista Cult**, outubro/2001, p. 52-55; e 4) CÉSAR, Constança Marcondes. O orientalismo de Cecília Meireles. **Revista de Letras**, Campinas, PUCCAMP, n. 15, p. 246-253, dez./1996; 5) DAMASCENO, Darcy. *Poemas escritos na Índia*. In: _____. **Cecília Meireles**. O mundo contemplado. RJ: Orfeu, 1967, p. 131-134.

A análise de Loundo publicada, primeiramente, em inglês, no volume organizado por ele e pela Embaixada do Brasil na Índia, em homenagem a Cecília por seu centenário, sob o título *Travelling and Meditating: Poems written in India and other poems* (2001), foi, posteriormente, traduzido e adaptado para fazer parte do volume *Ensaio sobre Cecília Meireles* (GOUVÊA, 2007); desta vez com o título “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. Parece-nos ser esse o estudo de maior fôlego e é aquele com o qual mais nos afinamos.

As informações precisas sobre a relação de Cecília com a Índia (palestras, produção, estudos, detalhes da viagem à Índia em 1953, etc.), juntamente com a indicação de Rabindranath Tagore como o principal interlocutor de Cecília nos assuntos de educação, poesia e pensamento indiano, e, por fim, a abordagem de análise filosófica sugerida a partir do explícito e do implícito, ou seja, no que há de referência direta ao país (lugares, personalidades, aspectos culturais, etc.) e o que se pode inferir (aspectos filosófico-religiosos), são as contribuições mais valiosas para nosso caminho de análise.

Para Loundo, no “lirismo filosófico” de Cecília, há uma “presença orgânica” ou antropofágica do pensamento indiano. A partir dessa perspectiva, dá-se um destaque às *Upaniṣads* como a literatura filosófica indiana de maior diálogo com a poesia cecilianiana. Este conjunto de textos sagrados – o último a ser inserido no conjunto chamado os *Vedas*² –, que antecede o budismo, seria o mais abstrato, segundo o qual a racionalização dos conceitos e das próprias práticas rituais são enfatizadas em detrimento do rito; ou seja, a especulação se sobrepõe ao ato sacro, mais especificamente, litúrgico (Cf. SHATTUCK, 1999, p. 27).

Além do exercício cognitivo (*buddhi-*, *dhyāna-yoga*), ou da epistemologia, ser mais importante que do sacrifício (*yajña*), os textos das *Upaniṣads*, com seus aforismos “Ó Tu, diante de quem todas as palavras recuam” e “Tu és aquilo” (Cf. HOUSTON, 1991, p. 71-72), apregoam a quase impossibilidade de definição da Verdade Absoluta pela linguagem e apontam-na como aquela sem-atributos, impessoal, ou *Nirguṇa Brahman* – antecipando o conceito adotado pelo budismo. Ao mesmo tempo, as *Upaniṣads* definem o parentesco

² A primordial literatura em língua sânscrita é conhecida como *Veda*. O termo *Veda*, advindo da raiz sânscrita *VID*, isto é, “saber”, “conhecer” ou “compreender” (desse termo se originaram termos como *video*, do latim, *widea*, do grego, *wit*, do alemão, *wisdom* e *vision*, do inglês, entre outros), é geralmente traduzido como “conhecimento”, “sabedoria” ou “conhecimento real/ sagrado/ ritual”. Os *Vedas*, de acordo com a tradição indiana, comportam a literatura ritual, os épicos, a literatura filosófico-especulativa, entre outros. Tratam, assim, não só das crenças e práticas sagradas, mas retêm eventos históricos: “[...] los Vedas no solo constituyen un texto que contiene las creencias religiosas de la época, sino que también proporcionan información sobre hechos históricos, concepciones cosmogónicas, prácticas rituales, y presentan algunas notables intuiciones filosóficas” (TOLA; DRAGONETTI, 2008, p. 87).

ontológico e transcendental entre os seres, pois tudo é energia desse *Brahman*,³ o qual, para o hinduísmo como um todo, é apenas um dos aspectos da Verdade Absoluta – pois, existe também o aspecto pessoal, ou *Bhagavān*, a Suprema Pessoa.⁴ Para nós, este conceito de família universal em diversos níveis, pois amalgama o transcendente e o imanente, seria um dos principais aspectos presentes na lírica ceciliana e, por isso, nos referimos a ele em outras partes deste estudo.

De acordo com Loundo, o diálogo de Cecília com as *Upaniṣads* em seu lirismo, a partir de *Viagem*, transpareceria como uma metodologia: a “determinação qualificada de *conhecer a totalidade do mundo que se faz presente como ponto inicial e como destinação final (diferenciada) da sua jornada filosófica* (2007, p. 133 – grifo do autor). Em outras palavras, através da “proximidade epistemológica e envolvimento compassivo” para com os objetos empíricos, isto é, para com o mundo,⁵ e pelo acolhimento em palavra das mais variadas formas de vida e seus aspectos fenomenológicos e cromáticos (em imagem), alcançar-se-ia, possivelmente, a compreensão do “fundamento metafísico [que] contém o mistério da unidade ontológica de ambos” o eu e o mundo⁶ (Idem); mais uma vez a realização de *Brahman*, isto é, da família universal fenomênica e além.

De acordo com Dilip, deste exercício epistemológico a partir das *Upaniṣads* Cecília teria produzido dois livros especificamente, quais sejam, *Cânticos* (volume escrito por volta de 1927, mas publicado apenas 1981) e *Poemas escritos na Índia* (1961).

³ Na *Bhagavad-gītā*, esse aspecto energético e oniprenetante da Verdade Absoluta, ou seja, o *Brahman*, é descrito da seguinte forma: “A Realidade Suprema (*Brahman*) tanto existe internamente como existe externamente; ela existe no que é vivo e existe no inanimado. Está além do poder de ver e compreender dos órgãos sensoriais. E embora esteja tão longe, ela está perto de tudo. Por se situar no uno, a Superalma (*Brahman*) é inteira, apesar de parecer que ela esteja dividida, e apesar de manter todos os seres vivos, ela os cria e os destrói” (*Bhagavad-gītā*, capítulo 13, versos 16-17 – as citações deste texto serão feitas da tradução do sânscrito para o português de Rogério Duarte, publicada no volume *Bhagavad Gita: Canção do Divino Mestre* [São Paulo: Companhia das Letras, 1998], se não diferentemente indicado e a partir daqui, a referência será feita da seguinte forma abreviada BG 13.16-17). Nos versos seguintes, diz-se que a compreensão do *Brahman* pode ser alcançada ou pela meditação ióguica, ou pelo estudo, ou pelo desapego pelos frutos da ação (renúncia), ou pelo serviço diretamente à Suprema Pessoa (atividades religiosas devocionais) – versos 25-26. Entretanto, a apreensão da Verdade acarretaria ver todos os seres como parte do *Brahman*: “Quem enxerga a Superalma em cada entidade viva, assim como em toda parte, nunca avilta sua mente. E desse modo se acerca do seu destino supremo” (verso 29); e “Quando alguém conscientemente consegue deixar de ver distinções entre as pessoas [na verdade, lê-se “entidades vivas” – *bhūta*] causadas por diferenças entre as aparências físicas, realiza o Supremo. E então vê que os seres vivos se expandem por toda a parte” (verso 31).

⁴ Na *Bhagavad-gītā*, explica-se que o *Brahman* é oriundo de *Bhagavān*, como uma faceta de sua constituição absoluta: “[*Bhagavān* diz] Sou a base do Supremo absoluto e impessoal [*Brahman*] que é a eterna natureza do prazer transcendental” (BG 14.27).

⁵ Ao invés da sua evasão, como geralmente se considera acerca desta poesia.

⁶ Gouvêa tem uma impressão semelhante quanto à escrita de Cecília: “É como se a poeta elege-se a atividade com a linguagem como terreno de busca do absoluto e do inefável que atravessaria quase toda a sua lírica, assim conferindo “fundamento ontológico” à forma poética” (2008, p. 27).

O primeiro seria a “teoria”, enquanto o segundo, a “prática”: *Cânticos* representa a base do “percurso cognitivo da poeta, suas intuições e argumentos” e se estrutura como “poema didático e exortativo no qual o poeta/guru compartilha seus ensinamentos com o leitor/discípulo”;⁷ e *Poemas escritos na Índia* apresenta a tentativa de realização do que foi apreendido pelos estudos e leituras sobre a Índia através da observação daquelas pessoas que o vivem no cotidiano, “conferindo aos seres transientes a dignidade de uma rotina diária de rendição ao divino através de rituais e ciclos naturais intemporais” (LOUNDO, 2007, p. 136-138).

Paralelamente ao tratamento que a Índia recebe como pátria espiritual da poetisa – conforme ela mesma – e um detalhamento da viagem dela ali em 1953, Loundo, semelhantemente a Mello, faz uma apresentação de excertos de poemas e enumera temas passíveis de serem associados ao pensamento indiano.

Nosso caminho analítico

Em nossa análise, partimos da premissa de ser imprescindível, de fato, o levantamento temático dos aspectos filosófico-religiosos indianos na lírica ceciliana. Entretanto, decidimos fazê-lo juntamente a análises interpretativas de poemas, demonstrando que o pensamento indiano se apresenta na poesia de Cecília horizontal e verticalmente. Em outras palavras, além de temas que se verificam como afiliados a esta escola de pensamento, a visão de mundo, o imaginário da poetisa pactua de tal forma com o legado intelectual e espiritual da Índia que perpassa a forma poética; ou seja, contribui para a tessitura dos poemas. Portanto, não tratamos de uma obra especificamente, mas abstraímos o trabalho analítico-interpretativo considerando o conjunto da obra ceciliana.

Mesmo com a advertência da própria poetisa de que “seja extremamente difícil assinalar em obras alheias estas ou aquelas influências” (MEIRELES, 1961, p. 02) – pensando aqui influência, não como um processo fundamentado em uma hierarquia, mas numa interação, numa dialética, entre indivíduos com visão de mundo e perspectivas artísticas afins –, nos empenhamos nesta melindrosa tarefa, esperando concluir, assim como Cecília o fez ao asseverar que Tasso da Silveira, Murilo Araujo, Francisco Kara e Emílio Moura “apresentam em seus versos afinidades com a sensibilidade do grande poeta da Índia [Rabindranath Tagore]” (Ibidem, idem), que sua produção também tem afinidades não apenas com Tagore, mas que

⁷ O termo sânscrito *upaniṣad* é traduzido como “sentar-se perto”, ou seja, uma referência à conduta de um discípulo para receber as instruções de um *guru*, ou “mestre”.

apresenta características advindas do pensamento oriental, devido ao apreço por e longo contato com a Índia.

Esta afinidade com Tagore ela mesma aponta como sendo a visão de “um aspecto espiritual da poesia”, entre escritores “que se preocupavam com a formação do “homem interior” (Idem). A compreensão deste “aspecto espiritual da poesia” ceciliana se configura como o objetivo abrangente desta pesquisa: buscou-se perscrutar os elementos filosófico-religiosos indianos na lírica ceciliana, considerando as noções teóricas da poetisa sobre lírica – também parcialmente oriundas de seu contato e admiração pela Índia e a visão sobre a arte e a literatura desta cultura.

Aqui, optamos pela *Bhagavad-gītā* como referência filosófica para dar conta dos conceitos e visões que consideramos aparentados com o pensamento indiano, uma vez que esse tratado filosófico-religioso é considerado o mais compreensivo quanto a essa tradição: retomando conceitos de textos antigos e confrontando-os ou reformulando-os, trata-se de um compêndio abrangentemente conhecido, comentado, recomendado e adotado como referência por personalidades conhecidas de Cecília, tais como Gandhi, Ramakrishna, Vivekananda,⁸ Paramahansa Yogananda, Krishnamurti, entre outros. Deve-se esclarecer, aqui, que não se tem acesso ao acervo bibliográfico da poetisa. Portanto, deduzimos o que ela conhecia pelas crônicas, entrevistas e alguns documentos,⁹ como suas aulas do arquivo da Fundação Casa Rui Barbosa,¹⁰ e supomos as afiliações com o pensamento indiano por semelhança de premissas e princípios.

A relação entre Cecília Meireles e a Índia, recapitulando e como apontada por Loundo, se apresenta de forma explícita e implícita em sua obra, ou seja, por um lado, encontra-se o livro *Poemas escritos na Índia*, paralelamente às diversas crônicas que narram momentos de sua passagem pela terra de Gandhi e Sarojíni; por outro lado, em sua lírica, há inúmeros poemas que permitem a leitura de princípios, temas e nuances do pensamento filosófico-religioso tipicamente indiano, sejam aqueles reconhecíveis como associáveis ao hinduísmo ou aqueles pertencentes ao budismo. Para Loundo:

⁸ Esses dois últimos mencionados na crônica “Transparência de Calcutá” (MEIRELES, 1999c, p. 213).

⁹ Por exemplo, na crônica de viagem “Tempo de regresso”, Cecília menciona ter conhecido um tradutor da *Bhagavad-gītā*, o professor Olsvanger, com quem teve uma conversa sobre “insignes coisas”.

¹⁰ Em 1937, Cecília ministrou o curso Técnica e Críticas Literárias, na Universidade do Distrito Federal (hoje, UERJ), e suas aulas foram taquigrafadas por uma aluna, Vera Teixeira, sem a revisão de Cecília. Este arquivo está depositado no acervo da Fundação Casa Rui Barbosa e a partir dele, por exemplo, podemos conhecer suas referências bibliográficas sobre a Índia, que são de autores franceses, e ter acesso a temas importantes, como o mito, os épicos e fábulas indianas, conforme apresentados em aula pela própria Cecília.

Um olhar cuidadoso sobre o desenvolvimento de sua carreira artística – desde as origens simbolistas à filiação discreta e madura ao movimento modernista – permite encontrar, ao longo de toda a sua obra, *uma presença distinta* e, ao mesmo tempo *multidimensional* da Índia, *visível e explícita*, porém, mais amiúde, *invisível e simbólica* (2007, p. 130-131) [grifos nossos].

A partir dessas perspectivas, organizamos o presente trabalho de forma a contemplar ambas as abordagens da Índia (explícita e implícita). Portanto, as primeiras seções analíticas são dedicadas ao país como *locus* para o qual a poetisa volta sua atenção e o adota como cenário, como motivo de alguns poemas, ou do qual elege personagens sobre os quais trata.

Assim, o primeiro capítulo se volta à relação entre a poetisa e a Índia por meio de dados biográficos, crônicas e pela análise do poema “Cântico à Índia pacífica”. O intuito é mapear sua relação com o país do Ganges, com o fim de compreender o que motivou, pessoal e socialmente, uma intelectual, educadora, escritora e folclorista, vivendo na capital do país, na primeira metade do século XX, a dedicar-se com afinco a estudos e escritas sobre um país tão distante e distinto do Brasil.

Em seguida, no segundo capítulo, falamos da relação de Cecília com dois indianos. Por um lado, o pensador, educador e poeta Rabindranath Tagore se configurou, ao longo da nossa pesquisa, como uma presença emblemática na relação de Cecília com a Índia. Por ele, a poetisa nutriu uma longa admiração e um frutífero diálogo através de leituras críticas de sua produção; traduzindo-a, comentando-a por escrito ou em palestras. Com o ensejo de melhor compreender este diálogo, analisamos o poema “Diviníssimo Poeta”.

Por outro lado, o pacifista Gandhi, ao qual a poetisa se refere como um santo, se faz também presente em poemas e crônicas, além de ter uma biografia escrita por Cecília. Neste caso, o poema analisado é “Mahatma Gandhi”.

No terceiro capítulo, o enfoque é o livro *Poemas escritos na Índia*. Cecília provavelmente escreveu este volume, ou parte dele, durante sua viagem à Índia em 1953. Sua publicação, entretanto, só ocorreria em 1961. Nele, encontram-se as impressões da poetisa sobre diversos aspectos e temas retidos durante a viagem. Assim, pensamos, primeiramente, em Cecília como viajante, ou melhor, como poetisa-viajante, e discorreremos brevemente sobre o ato de viajar para ela. E, então, averiguamos que, dentre os temas aos quais se volta em sua literatura de viagem, expressa em *Poemas escritos na Índia*, a mulher indiana se destaca: há alguns poemas especificamente sobre elas e são citadas em outros poemas. Dessa forma, decidimos analisar dois poemas sobre a mulher e a Índia, “Humildade” e “Mulheres de Puri”, por duas razões: o tema da mulher é quase ausente na recepção crítica da obra ceciliana, por um lado, e, por outro, vê-se o destaque que recebe no volume em questão. Ao mesmo tempo, buscamos

analisar a postura de Cecília quanto ao tema nos termos da crítica feminista. Especificamente, esses poemas se referem à mulher indiana e seu ofício e, assim, aproveitamos para analisá-los à luz do conceito de “camada social”, ou *varṇa*; ou seja, a teoria clássica das divisões sociais e seu aspecto sagrado – ou a sacralidade do trabalho à luz de *karma* e *dharma*. Para melhor compreender a visão da poetisa sobre a mulher indiana, cotejamos o segundo poema analisado, “Mulheres de Puri”, com “Balada das dez bailarinas do casino”, contrapondo, assim, o trabalho da mulher pelos conceitos de sagrado e profano na perspectiva ceciliana.

Finda esta primeira parte da tese em que tratamos da Índia em si, iniciamos a que trata dos aspectos filosófico-religiosos indianos na obra ceciliana. Dessa forma, organizamos o capítulo seguinte norteando-nos por temas que se associem ao pensamento indiano (hinduísta e/ou budista) e apresentando uma seleção de poemas cujas análises apontam essas premissas.

Primeiramente, nos dedicamos a dois livros, *Solombra* e *Cânticos*, considerando o fazer poético em relação ao pensamento indiano. Mais especificamente, observa-se o conhecimento metafísico e a reinvenção da vida pela palavra emancipadora, ou apaziguadora.

Em seguida, analisam-se uma crônica, “Grutas de Ajantá” e o poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, à guisa de pensar a experiência da dor e do sofrimento como inerentes ao estar no mundo, principalmente, pelo viés da filosofia budista.

A transmigração da alma (metempsicose), correlativa aos princípios da não violência e da compaixão abrangentes aos seres diminutos e aos animais, são os enfoques seguintes. Concentrando-nos nos poemas “Máquina Breve” e “Os três bois”, principalmente, relacionamo-los com o conceito de unidade universal, de uma só família planetária, e com os princípios que motivariam a compaixão aos seres não humanos. Aqui, pensa-se a natureza como meio de aprendizado através da contemplação e de uma vivência harmoniosa com os demais seres.

Por fim, voltamo-nos ao tema do tempo cíclico eterno, ou tempo mítico, em oposição ao linear escatológico, pensando a premissa de que a existência se dê entre a essência imutável e a aparência inconstante. Seria, assim, uma releitura pelo viés do pensamento oriental da bipolaridade o eterno e o efêmero na lírica ceciliana tão reconhecida pela crítica dessa produção. Aqui, as análises são dos poemas “Cançãozinha para Tagore”, “Rosa do Deserto” e “Cavalgada” (*Mar Absoluto*).

Finalmente, encerramos os trabalhos com uma seção de considerações finais retomando alguns pressupostos que defendemos sobre a relação entre a poetisa e a Índia.

CAPÍTULO 1

Cecília Meireles e a Índia

Nesta seção, apresentamos noções e damos notícias que nos parecem essenciais para subsidiar as análises posteriores, iniciando com a apresentação de um recorte da biografia de Cecília que ilumine a sua relação com a Índia e as possíveis consequências em sua visão de mundo, sobretudo, tendo em vista que o contato se deu desde sua infância e se intensificou na adolescência – período crucial para formação de identidade, de personalidade, princípios, ética, etc. – e, por isso, perdurou por toda a vida. Então, analisamos o poema “Cântico à Índia pacífica”, buscando ratificar sua admiração e amor pela Índia conforme expressos em sua lírica e em suas crônicas.

1.1. Uma vida encantada com todas as coisas: entre a intensidade poética inextinguível e o mergulho em solidão e silêncio tanto quanto possível

*Relendo-os [recortes da minha contribuição para O Jornal],
verifico, dez anos depois, que ainda me comovem essas páginas.
Nelas está minha vida, em toda sua pureza,
numa fase amargurada de construção.
[...] Hoje, eu apenas falaria, talvez, com menos palavras.¹¹*
Cecília Meireles (2007, p. 9)

*A arte terá de ser, na verdade, exatamente igual à vida?
E o que é a vida? E em que ponto é que a arte lhe deve ser fiel?
Porque, se lhe for fiel em todos os pontos, não é mais arte,
é a vida mesma, – e, se lhe não for fiel, não é mais a vida,
é apenas artifício...*
Cecília Meireles (1998, p. 2)

*Como tem sido enfatizado por críticos e biógrafos, o solo fundador
de onde emerge essa meditação poética são as experiências
e as reflexões pessoais da poeta, sua intensidade, sua gravidade
e seu caráter dramático. Por outro lado, o caminho hercúleo
e solitário de subsunção das mesmas a uma resolução metafísica singular
foi profundamente favorecido pelo desenvolvimento, em encruzilhadas
as mais diversas, de parcerias e interlocuções privilegiadas.
Viajar, tanto no sentido simbólico, foi a “metodologia” intencional
empregada pela poeta para localizar e identificar “almas gêmeas”.*
Dilip Loundo (2007, p. 130)

Estudar a poesia de Cecília Meireles exige um atencioso debruçar-se, não apenas sobre sua obra, mas sua história, que motiva seu “canto encalacrado”, pois, apesar de aspecto não exclusivo, nos parece produtivo para a crítica considerar a pessoa Cecília em relação ao seu canto (“Eu canto porque o instante existe/e a minha vida está completa./... Sei que canto. E a canção é tudo.”).¹² Tomo as palavras de Perrone-Moisés, sobre Fernando Pessoa, para sintetizar a relação entre a Cecília e sua poética: “[...] fez-se Poeta, voz verdadeira e única, não [só] no que diz, mas na insistência em dizê-lo de certa forma. Por deixar que a linguagem dissesse, nele[a], o ser” (1982, p. 4).

Ao observar esta dialética entre poetisa e poesia nos orientamos pela premissa de Alfredo Bosi:

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão

¹¹ Apresentação de Cecília, em cópia fac-símile, à compilação de suas publicações n’*O Jornal*, entre 1929 e 1930, publicadas no volume *Episódio Humano* (2007).

¹² Como nos relata Selena Benevides Vianna da dificuldade de marcar uma entrevista com a poetisa que se negava a dá-la dizendo: “Sou exatamente o que escrevo”, mas a quem eventualmente foi cedida a entrevista que foi publicada: “Cecília Meireles fala de sua vida literária”, no jornal *A Manhã*, no Rio, em 20/01/1946.

ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros (BOSI, 2003, p. 467).¹³

Em outras palavras, a literatura como arte é criação, fabricação, tessitura em palavras, mas não prescinde do sujeito, uma vez que se constitui como tal por ser expressa por um indivíduo, em toda sua singularidade, e não por outro. Há, dessa forma, uma tensão entre a atividade criativa e imaginativa e o acúmulo das experiências vividas que perduram em memória,¹⁴ como recordação, e esses são acionados conjuntamente na atividade da produção artística, como dirá a poetisa nestes versos: “Murmuro para mim mesma:/ “É tudo imaginação!”/ Mas sei que tudo é memória...” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 374). Para Damasceno, ao pensar a relação entre o poeta/a poetisa e sua produção dirá:

Por ele [o canto] documenta e justifica seu trânsito sobre a terra, testemunhando também o sensível, que não explica, mas reconhece; por ele pacificam-se, mercê de uma sabedoria da vida oriunda não só de fonte filosófica, mas também da própria experiência, o artista e o mundo, o contemplador e as coisas contempladas (Apud MELLO; UTÉZA, 2006, p. 141).

Cecília Meireles, especificamente e ao mesmo tempo, é reflexiva – seja nos escritos sobre arte ou literatura e em entrevistas como quanto aos temas de alguns poemas e crônicas – e aciona sua história, suas experiências. Notam-se eventos importantes ou instantes marcadamente vivenciados serem mediados artisticamente e, uma vez depurados pelo fazer literário, retidos em sua produção.

Considerando, portanto, a produção ceciliana indissociável de sua história, primeiramente, apresentaremos algumas notícias biográficas que remetam especialmente à sua trajetória de formação de identidade e de ofício e, principalmente, aos eventos que a relacionaram com o Oriente e, em especial, com a Índia, com seus encontros e encantos por ela; pelos aspectos e acontecimentos que parecem ter decidido, consideravelmente, Cecília Meireles e sua Índia – e, por conseguinte, parte, ou nuances, de sua poesia.

Além de manter em nosso escopo sua biografia, consideramos sua produção em prosa, seja porque suas reflexões sobre os mais diversos assuntos – Cecília produziu cerca de 2500 crônicas – e aspectos de sua vida iluminam recônditos e clareiam noções de/sobre sua produção

¹³ BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 467.

¹⁴ Octávio Paz escreveu um livro de poemas contendo o que viveu e sentiu nos seis anos que viveu na Índia, o *Ladera este*, e, sobre poesia e memória, diz: “um livro de poemas é uma espécie de diário no qual o autor tenta fixar certos momentos excepcionais, quer sejam felizes ou desventurados” (PAZ, 1996, p. 38).

lírica, seja porque nos serve de referência para a gênese de diversos poemas ao mesmo tempo em que dá notícias de sua maneira de recolha inventariante de matéria prima poética.¹⁵

Primeiramente, como período germinal de seu contato com a Índia, tomemos sua infância, sobre a qual ela nos diz, “perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível”, e de onde poderia “a qualquer momento, arrancar uma recordação maravilhosa” (MEIRELES, 1994, p. 80-81). Mesmo que mergulhada em silêncio e solidão muitas vezes, o que nos parece árduo para uma criança, Cecília sempre se refere à sua infância como um período mágico, brincando com livros, ouvindo histórias, sobre um tapete ou colcha orientais:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa sempre foi a área mágica da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar (Ibidem, p. 81).

Parte dessa magia infantil, de onde surgiram posteriormente seus próprios livros, como “o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas” (Ibidem, p. 82), deve-se aos contatos mais próximos de Cecília: sendo órfã de pai e mãe, foi criada pela avó de ascendência açoriana, D. Jacinta Garcia Benevides, e pela pajem negra, Pedrina.

Sua avó, que lhe contava “muitas estórias prodigiosas” (MEIRELES, 1983b, p. 20), afora a dedicação e amparo material à menina, passa a exercer influência marcante sobre a formação moral, conforme a escritora declara mais tarde: “A dignidade, a elevação espiritual da minha avó influíram muito na minha maneira de sentir os seres e a vida” (BLOCH, 1964). E influi, igualmente, na sua formação intelectual, cultivando desde cedo seu interesse pela pátria portuguesa, mantendo viva a fala camoniana e a cultura local, bem como despertando seu interesse pela Índia e o Oriente, contribuindo, de fato, para sua visão de mundo abrangente, universal. Cecília nos diz que:

Quanto a Portugal basta dizer que a minha avó falava como Camões. Foi ela quem me chamou a atenção para a Índia, o Oriente: ‘Cata, cata que é viagem da Índia’, dizia ela, em linguagem náutica, creio, quando tinha pressa de algo. Chá-da-Índia, narrativas, passado, tudo me levava, ao mesmo tempo, à Índia e a Portugal (MEIRELES, 1994, p. 130).

¹⁵ Para Leila Gouvêa, aproximar a lírica da prosa, especialmente das crônicas e artigos sobre educação, proporciona “a sondagem de como se dava o recolhimento da matéria para sua escrita nos dois registros (GOUVÊA, 2008, p. 16), e permite vislumbrar aquilo que, conforme Alcides Villaça, dar-se-ia como a “dialética entre a ação positiva da mulher e da intelectual e o recolhimento lírico mais ensombrado, no qual declinam-se e declina altivamente (paradoxo ceciliano?) as aspirações essenciais” (Apud ibidem, idem).

A expressão “Cata, cata que é viagem da Índia” é tomada como motivo de um poema de 1961. Em tom melancólico, a voz lírica de Cecília, que parece remeter à própria avó, lamenta todas as vidas perdidas nas navegações lusitanas em busca das especiarias e riquezas orientais: “Não esqueçamos o preço da viagem:/ tantos ossos misturados ao coral e às estrelas-do-mar”. Ao mesmo tempo, o poema apresenta um inventário dos itens trazidos dessas trágicas viagens ultramarinas e sabemos, por Cecília, que alguns faziam parte dos objetos domésticos em meio dos quais ela cresceu; dentre os quais selecionava alguns de seus brinquedos e sobre os quais imaginou histórias: o marfim, a seda, o cravo, o cardamomo, o açafraão, a pimenta coral, o chá, o arroz claro, a água de rosas, as pérolas, as pantufas douradas, os ganchos de cabelo, os incensos, as colchas, os xales, os tapetes...

Por outro lado, Pedrina, com sua aveludada voz, também lhe conta histórias, pois “conhece todos os bichos e as suas histórias” (MEIRELES, 1983b, p. 30), “sabia muito bem como um cavalo vira um príncipe, e sai um palácio do fundo do mar” (Ibidem, p. 38), “conhece (pessoalmente) o Rei, a Rainha, a Fada, a Bruxa, o Gigante e o Anão [e] sabe do Saci-Pererê, do Lobisomem e da Mula-sem-cabeça” (Ibidem, p. 44). A Pedrina caberá a transmissão afetuosa do legado do folclore à menina que mais tarde se dedicará ao assunto com afinco:

Minha pajem, uma escura e obscura Pedrina, que sobrevivera (embora não por muitos anos) à onda de sucessivas mortes que arrebatou toda a minha família, foi a companheira mágica da minha infância. Ela sabia muito do folclore do Brasil, e não só contava histórias, mas dramatizava-as, cantava, dançava, e sabia adivinhações, cantigas, fábulas etc. (MEIRELES, 1983a, p. 60).

Facilmente podemos associar essas relações, que imbuíram sua vida de fantasia, tradição e magia, às suas diversas atividades como escritora e educadora.

De acordo com Cecília, desde tenra infância relacionou a história e o destino do Brasil com a Índia a partir da premissa de que Pedro Álvares Cabral saíra em sua expedição marítima rumo à Índia quando, por fim, chegou ao Brasil. Na imaginação da criança Cecília, esse fato extraordinário criou uma ligação entre os dois países que, ademais, possuíam semelhanças em clima, fauna e flora. E essas afinidades ambientais e históricas nutriam a noção de pátria prolongada – pois, afirmará que a Índia é sua “pátria espiritual” – para ela numa idade em que não lhe era possível medir a distância que separava os países:

E nesse nosso amor de infância, pouco podíamos apreender das distâncias pelas quais os homens estão separados, quando a mesma brisa que sussurra através das folhas das palmeiras e dos coqueiros também nos traz a mensagem das nuvens; quando a mata de bambu solfeja para nós sua mesma melodia sutil; quando as mangueiras lançam sobre nós os padrões intrincados de sua

folhagem aromática; e nossos lábios são roçados com o mesmo alegre beijo do tamarindo e pela frescura e pungência do caju e do coco (KRIPALANI, 1949, p. 295¹⁶).

Será nessa mesma época – a da infância – que Cecília menciona ter feito a descoberta das vozes do poeta Rabindranath Tagore e do pacifista Mahatma Gandhi:

E assim desenhávamos a partir desse nosso amor precoce, até que por entre uma miríade de contos maravilhosos que passam na frente de nossos olhos, por entre as folhagens sussurrantes e cintilantes pedras preciosas, pelas silenciosas imagens de pedra encontradas em toda parte, o mármore trabalhado e as verdes cortinas tropicais, dentre todas as línguas, todos os livros, duas falas mansas, vozes gentis vagaram até nós desde o Oriente. Uma se chama Tagore, a outra, Gandhi (Idem).

Seu contato com a Índia, dessa forma, carinhosamente semeada pela avó, ganhou volume no decorrer dos anos infantis e se intensificou na adolescência. Na crônica “Transparência de Calcutá” (MEIRELES, 1999c), Cecília conta-nos mais sobre como sua atenção foi especialmente suscitada em relação ao poeta bengali Rabindranath Tagore com a concessão do prêmio Nobel de literatura em 1913 a ele, quando ela tinha 12 anos; nesse período da vida em que “todos são generosos e desejamos organizar – sem saber como – não a nossa, mas a felicidade universal”, e que coincidiu com o momento em que as traduções de orientalistas europeus chegaram ao Brasil:

O prêmio Nobel conferido ao grande poeta bengali despertava a curiosidade por esse mundo tão altamente espiritualizado, o que parecia uma nova forma de esperança, depois de tantos desastres de guerra, tantas incompreensões humanas e tão evidentes ameaças de decadência moral. Tudo que vinha desse mundo era sedutor: a filosofia e suas interpretações; a revelação religiosa do povo; a tendência mística de sua poesia; o folclore, que nos revelava, em formas arcaicas, lendas, histórias, brinquedos que eram também os nossos diversamente apresentados... (1999c, p. 209-210)

Apesar de Darcy Damasceno datar o início da leitura intensiva de Cecília dos autores orientais em 1920 (Cf. GOUVÊA, 2008, p. 37), os indícios biográficos apontam para um estudo anterior a esse período, conforme acima e como Leila Gouvêa também aponta. Cecília diz, no volume de homenagem ao centenário de Tagore, de 1961, que os primeiros volumes traduzidos das obras do poeta, por Dr. Plácido Barbosa, chegaram no Brasil em 1915, e reitera ser neste período, próximo ao prêmio Nobel, que sua geração buscará por seus textos (MEIRELES, 1961,

¹⁶ Esta é uma tradução do discurso em inglês publicada por Kripalani. A versão (de volta) para o português é nossa.

p. 01). Deve-se apontar aqui também a inclusão do poema “Brâmane”¹⁷ no seu primeiro livro publicado, *Espectros*, de 1919, que “representa o êxtase estoico de um místico hindu, [e] indica que já se iniciara na pesquisa dos aludidos textos orientais, os quais [...] tanto impregnariam seu sentimento de mundo” (GOUVÊA, 2008, p. 29).

Retomando o período de 1913, acreditamos que foi então que as leituras orientais de Cecília intensificaram-se. Ela confirma a cronologia tanto no discurso de 1949, apresentado por Kripalani, como na crônica “Indianos no Brasil”.¹⁸ No primeiro, faz referência à perplexidade que a primeira grande guerra lhe causara na adolescência por não compreender porque as vozes de Tagore e Gandhi não eram ouvidas; o que, possivelmente, evitaria a barbaridade da guerra:

Mas o coração da criança, agora, pertence aos tristes anos da adolescência que tinha que conviver com a guerra. Em meio ao choque entre armas, o jovem coração exige conhecer sua própria solidão, em sua ingenuidade: Essas vozes [de Tagore e Gandhi] não são ouvidas por todos os homens? Não são eles capazes de ensinar amor, paz e compreensão? E nosso aflito coração reconhece que as vozes dos santos e dos poetas não são mais que um suspiro perdido no clamor selvagens das batalhas. E ele sofre em silêncio vendo que os séculos nem sempre fizeram os homens mais divinos, nem mais humanos, mas, frequentemente, mais bárbaros (KRIPALANI, 1949, p. 295).

No segundo texto, isto é, na crônica, a poetisa diz que conviveu com uma família indiana (a cujos quatro membros se refere como “*meus indianos*”) que viera morar no Brasil “por motivos políticos” – não esclarecidos – (MEIRELES, 1998, p. 299). Eles haviam se instalado confortavelmente no subúrbio carioca onde “aquele calmo entardecer sob as mangueiras ruivas não parecia um cenário para os amores de Krishna¹⁹ ou Sakúntala²⁰?” (Ibidem, idem). A eles

¹⁷ É interessante notar que um dos seus últimos poemas escritos foi “Breve elegia ao Pandit Nehru”, sua homenagem ao primeiro ministro da Índia livre, Jawaharlal Nehru. Dessa forma, a Índia se encontra em ambos os extremos da vida de Cecília em sua produção lírica.

¹⁸ Na crônica “Indianos no Brasil”, Cecília apresenta um panorama do trânsito de conhecimento entre a Índia, a Europa e o Brasil, e sabe-se, assim, que suas fontes eram francesas: “Isso era no tempo em que Ocidente acabara de travar conhecimento com Tagore, recentemente laureado com o prêmio Nobel, – e com Mahatma Gandhi, empenhado nas lutas de salvação da Índia. A França estabelecia o melhor laço intelectual, de Ocidente a Oriente, com suas inúmeras traduções de autores clássicos e contemporâneos, suas exposições comentadas da filosofia indiana, e Romain Rolland servia de intérprete a esses dois mundos que se poderiam conhecer, que certamente se poderiam amar” (MEIRELES, 1998, p. 299). No curso que ministrou em 1937, na Universidade do Distrito Federal (hoje, UERJ) – como já mencionamos –, cujas aulas taquígrafadas estão depositadas no acervo da Fundação Casa Rui Barbosa, por exemplo, suas referências bibliográficas são de autores franceses.

¹⁹ Kṛṣṇa autodefine-se na *Bhagavad-gītā* (4.6) como a Suprema Pessoa, Bhagavān: “Mesmo não nascido e Meu corpo imperecível não possa se corromper; embora Eu seja o Senhor de todos os seres vivos; ainda assim Eu manifesto Minha forma original quando se faz necessário”. Neste verso, ele também justifica sua presença no épico *Mahābhārata*, como Deus encarnado.

²⁰ Śakuntalā é uma personagem que se encontra no início do épico sânscrito *Mahābhārata*. Foi rainha e mãe do rei que deu o nome ao épico, o grande Bhārata, e à Índia, em sânscrito, *Bhārata-varṣa*. Filha de um asceta erudito, sua fama reverberará na tradição indiana como uma mulher de alta moral e conhecimento que em meio à corte faz um discurso sobre a verdade e o princípio da religião, ou dever sociorritual (*dharma*), mostrando-se extremamente sábia e de fibra moral incomparável. Entretanto, há uma versão desse episódio do épico adaptado pelo poeta e

ouviam enquanto “comentavam discretamente a Índia distante, [de onde] ecoavam seus heróis, seus chefes, seus poetas com uma saudade que a inteligência tornava feliz” (p. 300). Descrevem-se hábitos (comensalidade, vestuário, interações, arte, música) observados e compartilhados afetuosamente:

Tudo em volta era da mais deliciosa harmonia, por muito modesto que se apresentasse o ambiente. Haverá mais grato momento que esse em que as pessoas se estimam, se admiram e se calam? Todos estávamos de acordo, e sentíamos a alegria desse encontro único, sem fadiga e sem saudade, – uma tarde num lugar provisório, presenças que não se repetirão. [...] Tivemos ao nosso alcance essas vidas sensíveis e transbordantes de tradição que apenas uma timidez ainda não vencida tornava um pouco esquivas e misteriosas. Era como num jardim de flores fechadas, cujo perfume se desprende, apesar de tudo (Idem).

Essa sutileza, certa suavidade misteriosa, é referida, nesta crônica, como responsável por emoções delicadas. O mínimo, o ínfimo, ganha, aos olhos de Cecília, a dimensão de sinédoque da nação milenar, de sua tradição imensurável, vista como exata, ou perfeita, em suas medidas, dimensões, produções; e esta qualidade, para a poetisa, se revela como algo espiritual, transcendente, místico, em suas palavras:

Em cada pequena coisa da Índia estão séculos de tradição, de artesanato: essa é a razão de seu irresistível encanto. À medida que se vai entendendo o que casualmente atraíu, mais se vai amando essa tradição. Nada ali é frívolo. Tudo guarda um sentido tão longo que quase inevitavelmente se resolve em qualidade mística (p. 300-301).

Essa noção da razão de ser, de se estar presente, das coisas e dos seres em um ajuste exato que impregna o que se faz no cotidiano (e na arte), ou seja, esse minucioso tecer das ações juntamente com os seres e as coisas criando um todo harmonioso, como algo tipicamente indiano, nos parece condizente com o ajuste harmonioso da lírica ceciliana. Seja por inspiração ou por afinidade, é algo provavelmente apreendido ou reconhecido não só pelas leituras orientais, mas pela convivência com indianos, como os dessa família.

De fato, Cecília, ainda nessa crônica, se refere ao seu convívio, mais tarde, com embaixadores e intelectuais indianos. Mais do que isso, ela nos revela que houve a fundação da

dramaturgo Kālidāsa, de 400-500 a.C., tirando o mérito de Śakuntalā de se mostrar filosófica e moralmente superior ao rei. Em sua versão, ela é amaldiçoada por um asceta a não ser lembrada por seu esposo. Ele exige que ela apresente uma evidência de sua relação que seria um anel dado a ela, mas ela o perdera num rio. Um pescador ao abrir um peixe o encontra e é preso acusado de roubo. Ao se apresentar à corte e narrar o episódio de descoberta do anel, dá a evidência que o rei exigia para aceitar Śakuntalā como sua esposa e mãe de seu herdeiro (Cf. BADRINATH, 2008, p. 11-26).

Sociedade Brasileira de Amigos da Índia, depois da independência do país, em 1947, com vistas ao intercâmbio intelectual entre os dois países. Loundo nos diz que ela participou da fundação e foi a primeira presidente da referida associação (2007, p. 149).

Dentre os indianos que a poetisa conheceu, encontram-se inclusive a neta de Rabindranath Tagore, Nandita Tagore (1916-1967), e seu esposo, Krishna Kripalani (1907-1992) – cuja tradução do discurso de Cecília no aniversário de Gandhi, em 1948, tem excertos supracitados. Durante o centenário do poeta bengali, Kripalani e sua esposa passavam uma temporada no Rio de Janeiro, enquanto ele assumia serviço diplomático. Com sua cooperação, Cecília viu encenada a peça *O carteiro do rei (Dakghar)* a partir de sua tradução e com sua filha, Maria Fernanda, no papel principal.

Nesse período, o casal chegou a visitar a poetisa em sua “charmosa casinha pitorescamente assentada ao topo de uma colina” e soube que “era uma grande admiradora de Tagore e era bem familiarizada com seus poemas, principalmente através de traduções francesas”. Ela ainda os surpreendeu ao “colocar no gramofone dois álbuns de música de Tagore que possuía” que haviam sido gravados por um amigo músico que ouvira as canções e gravara apenas as melodias (sem a letra). Além disso, Cecília recitou seu poema em homenagem a Tagore, composto às vésperas de sua visita à América do Sul em 1924, o “Diviníssimo poeta” (Cf. KRIPALANI, 1949, p. 293).

Voltando um pouco na cronologia, será ao período da escola secundária, entre 1910 e 1917, que Cecília referirá quanto às suas leituras sobre Buda, conforme carta a Maria Valupi, de 1938:

Na escola secundária, pus-me a investigar os problemas do espírito pelo caminho da ciência. Era um pouco positivista. Isso não deu resultado direto, – mas valeu-me como contrapeso aos impulsos demasiado líricos. Por essa época enamorei-me do Buda. Ele resumia os dois extremos das minhas tentativas: era santo, mas era o filósofo. Jesus foi apenas o poeta. (Quando digo apenas não o quero diminuir, mas definir.) Ora, eu precisava chegar à contemplação do mundo não apenas pelo coração, que sempre tive demais, mas pela lógica, que utilizo para o corrigir. E assim amei o Buda. Longo amor. Ainda hoje, quando alguma coisa me parece insuportável, é a ele que recorro. Jesus promete. O Buda abole (MEIRELES in CRISTÓVÃO, 1982, p. 69).

Fica notório aqui não só a leitura de textos filosófico-religiosos indianos, mas uma confessa adesão aos seus preceitos, o que muito nos diz quanto à influência do pensamento (religioso) indiano na pessoa Cecília – base de nossa premissa quanto a uma nuance oriental ideológica na tessitura dos seus poemas ao longo de sua produção, e não só em um volume ou época específicos. A internalização de aspectos do pensamento indiano por Cecília também se

confirma quando a poetisa escreve uma crônica sobre seu voo à Índia, na noite de ano novo de 1953:

Os santos já me disseram tudo; os marajás não me dizem mais nada; as sedas e turbantes e a fumaça das *hukas* desenrolam-se, para mim, com a mesma lassidão efêmera. As danças contaram-se seus hieróglifos; os ídolos, suas histórias; os faquires, sua disciplina. Tudo isso vem comigo, ajustado à minha alma, como outras muitas heranças. Tudo isso já vem comigo; nada disso venho procurar aqui (MEIRELES, 1999b, p. 158).

Cecília assevera, assim, seu longo convívio e suas leituras: uma vida envolta em textos, imagens, sons e pensamentos indianos. Interesse pela Índia que inclusive se desdobrará também em estudos de língua – do hindí, do bengali e do sânscrito (BLOCH, 1964, p. 34; MEIRELES, 1999c, p. 209) –, paralelamente aos reconhecidos estudos em literatura, filosofia e história indianas. No excerto de crônica a seguir, ela se refere ao seu interesse pela Índia desde a adolescência e explicita porque se dedicou ao estudo de línguas indianas (além de tantas outras em seu repertório de estudos):

Na verdade, [o bengali] é o idioma em que escreveram – para não citar outros – o poeta Rabindranath Tagore e o romancista Saratchandra Chatterji. Mas escrever não é o mais importante: foi o idioma em que pensaram, com o que viveram. E isso é o que principalmente me seduz no estudo de um idioma: senti-lo interiormente, na história de cada vocábulo, nas sugestões que dele se desencadeiam, na sua força emocional, na sua ressonância e no seu eco. Ler, afinal, é um ato muito mais profundo do que conhecer letras, juntá-las em palavras, e as palavras em frases... (1999c, p. 209)

Dessa forma, Cecília, para quem estudar é um processo ininterrupto, imprescindível, e para quem cultura é “emoção sempre nova” (BLOCH, 1964, p. 35), nos dá uma amostragem de sua intenção quanto à Índia e suas personalidades: ela vivenciava ser indiana, e para isso queria incorporar pensamentos, sentir a arte, compreender a religiosidade; imergir-se na cultura indiana como um todo. E, assim, suas referências à Índia serão sempre afetuosas, saudosas e de identificação:

E somos como nossa memória, como um grande livro de estampas: o Oriente com suas montanhas e rios, seus templos, suas bailarinas; sedas douradas, guizos, elefantes, torres com muitos Deuses, lagos cobertos de flores, palácios de mármore e nácar; músicas, incenso, carros de búfalos, burrinhos anões carregados de trouxas; bazares, jardins, tapetes, plantações, laboratórios, estudantes, raios de sol captados num espelho, moendas de cana, blocos de rapadura, ao pôr-do-sol, numa praia, o perfil de pescadores... (MEIRELES, 1999b, p. 87-88).

Se, aqui, sua identificação é equiparada à memória e, para ela, lembrar é ser (de novo), é reviver, neste próximo excerto sua identificação é profunda, pois de espírito:

Na Índia, foi onde me senti mais dentro do meu mundo interior. As canções de Tagore, que tanta gente canta como folclore, tudo na Índia me dá uma sensação de levitar. Note que não visitei, ali, nem templos nem faquires. Não é o exótico. É o espírito, compreende? (BLOCH, 1964, p. 34).

Em outra carta de 1938, Cecília se refere a uma experiência mística relacionada aos seus sentimentos para com o país de Gandhi:

Quando meu amor pela Índia alcançava o auge, passaram-se comigo estranhas coisas. À noite, no meio do sonho, parecia que me despegava do corpo, e andava por singulares caminhos, com atmosferas coloridas, onde certos vultos deslizavam, atravessavam-me, e eu os inalava, e assim nos comunicávamos [...] Era arrebatamento (MEIRELES, 1994, p. 14-15).

Esse amor acabou por ser expresso como dívida: “Ao lembrar essas coisas, tão longínquas, sinto a minha dívida para com a Índia” (1999c, p. 210). Há, de fato, um texto inédito de Cecília intitulado “O que devemos à Índia” (Cf. LOUNDO, 2007, p. 176). Além disso, seu apreço pela Índia ao vê-la no período de independência do jugo britânico, ao se reconstruir, parece ter só aumentado. Sua visão não é romântica ou idealista e compreende os embates, as limitações, as contradições e os problemas²¹ que esta nação enfrenta:

[...] de repente, nos ocorre o número enorme dos habitantes deste país, os seus infinitos problemas, a sua história – verdadeiramente heroica, feita de sucessivas lutas contra diferentes cativos – e o contraste do seu valor intelectual e moral com as circunstâncias físicas e materiais que ainda o oprimem (MEIRELES, 1999c, p. 216).

[e] Sobre o meu amor por estas coisas que me rodeiam, passam grandes advertências sinistras: há todos os perigos – varíola, cólera, tifo... Doentes por toda a parte... Mendigos sem fim... E a Deusa Kali no seu templo, à espera de animais sacrificados... E o crematório, com os cadáveres a arderem nas piras, entre flores amarelas e fórmulas religiosas entoadas pelos parentes do morto e os ministros do culto... (Ibidem, p. 200).

Entretanto, assevera seu amor pela nação de Tagore, independente dos problemas sociais, do longo caminho que tinha (e tem!) pela frente para oferecer melhores condições

²¹ Contradições, paradoxos e aproximações de opostos que caracterizam a literatura e o povo indiano, como bem retrata Octávio Paz: “[Gêneros literários nitidamente separados entre nós, ocidentais] É um traço que aparece também no caráter do povo indiano: o realismo descarnado aliado a uma fantasia delirante, a astúcia refinada e a credulidade inocente pares contraditórios e constantes na alma indiana, como a sensualidade e o ascetismo, a afeição de bens materiais e o culto ao desinteresse e à pobreza” (1996, p. 39).

socioeconômicas para uma das maiores populações do mundo. Seu amor é, assim, compreensivo, puro, imune ao que facilmente causaria não só desgosto ao ocidental desavisado, mas até repúdio.²² Porém, se para o cético seus dados biográficos, seus estudos sobre e sua viagem para a Índia não bastam para asseverar este amor, apresentaremos duas evidências: 1) a continuação do excerto supracitado; e 2) o poema “Canção à Índia pacífica”.

O amor é transbordamento da alma, sem limites nem lógica. O amor entende tudo, e sente na sua própria força defesa para todas as adversidades. Quem ama – seja uma criatura, seja um objeto, seja um país – não acredita em nada que possa diminuir o seu amor. Os verdadeiros amorosos não precisam nem ser correspondidos, pois o amor não tem nem essa mínima finalidade. Os verdadeiros amorosos não passam pelo mundo com os mesmos pés das outras criaturas: são aéreos, levitam como os sonâmbulos, pousam entre a varanda e a lua, caminham por escadas de nuvens (Ibidem, p. 200-201).

Aqui, Cecília define o que é amor para si e, mais especificamente, retomando a parágrafo anterior a esse excerto, afirma que apesar de todos os perigos, das práticas religiosas diversas, dos ritos de passagem específicos, ama incondicionalmente, ou, amorosa pela Índia, caminha em nuvens.

Ao falar sobre o viajante que se destina ao Oriente, prescreve que tal indivíduo deva conhecer a história, ter um vislumbre de suas ideias filosófico-religiosas, assim como seus costumes e tradições. Sobretudo, deve-se estar familiarizado com a atualidade desses povos orientais e “que não estão mortos, mumificados, incertos, mas ao contrário, vivos, em grande vibração, procurando equilibrar a sua sabedoria de passado com a ciência e a técnica do tempo presente, o que é trabalho delicado, tanto no plano nacional como no internacional” (MEIRELES, 1999b, p. 39). Exatamente este momento de sobrevivência, de renovação, senão de renascimento, pelo qual passa a Índia no pós-colonialismo, que repercutirá positivamente nos sentimentos de Cecília pela Índia, que ela visita em 1953. Para ela, para compreender esta nação era preciso vê-la neste momento “dramático de ressurreição”: vê-la se reorganizar, conciliando seus milênios com as exigências da segunda metade do século XX, após se libertar do jugo britânico, através do valor de sua sabedoria (Cf. ibidem, p. 42).

²² Para Carrière, não é fácil amar a Índia porque a atração, o fascínio, ou o amor (platônico) pode se extinguir ao primeiro contato. Para ele, que acumula mais de trinta viagens ao país do Ganges, esse sentimento positivo “exige muitas viagens e uma atitude bastante estranha, feita de candura, que é propícia à surpresa, e de um ceticismo crítico que constantemente questiona o objeto do amor, o denigra, o detesta. [...] É preciso algum tempo para apreender esta particularidade profunda e para amá-la, porque aquilo que acreditamos reter, aqui mais do que em outro lugar, de repente nos escapa e nos desconcerta” (2009, p. 5-7). A própria Cecília, na crônica “Oriente-Occidente” adverte que “se o viajante não pretender apenas comprar colares de esmeralda ou tapetes antigos, deve preparar sua alma para essa visita longínqua, sob pena de não entender nada, e assustar-se facilmente com os aspectos de pobreza e a diversidade de hábitos a que será exposta a sua sensibilidade” (1999b, p. 39).

1.2. Um louvor à Índia: o poema “Cântico à Índia pacífica”

Acreditamos que será ainda com esse humor de admiração e esperança, pelo esforço de reconstrução do país no período de independência do domínio britânico, que a poetisa escreverá o poema “Cântico à Índia pacífica”:

Os que nunca te viram,
de longe, por ti perguntam,
ó Índia remota,
como se houvessem desde sempre sonhado contigo!
Apenas de terem ouvido falar de tua pobreza, de teus sofrimentos
e de teus sucessivos sacrifícios para uma vitória difícil,
contemplam-te,
ó Índia,
com a esperança de quem vê em ti uma transcendente pátria.

Os que te conhecem
guardam para sempre o coração enternecido,
ó Índia paciente,
pois sabem dos vastos limites dos teus dramas,
e admiram os caminhos que procuras
para a conquista de uma felicidade sábia:
— aquela felicidade,
ó Índia,
que se constrói com a disciplina da alma,
e, por ser alta, é íngreme, e, para vencer o tempo,
é vigorosa e suave, alerta, firme e diligente.

Haverá um dia
em que a glória dos homens, dos povos e dos Estados,
ó Índia triunfante,
não se medirá por outro poderio senão o da sua virtude.
Nesse dia, os reinados do orgulho e da violência
parecerão selvagens,
ó Índia,
e seus galardões escurecerão, tristes e indignos.

Por isso, os que te amam,
embora não tenham nascido de ti,
ó Índia luminosa,
do horizonte de suas várias pátrias,
observam teu exemplo,
e por ele se rejubilam desde agora,
vendo antecipar-se em tua coragem, em teu trabalho,
ó Índia pacífica,
em tua força espiritual e em tua mansidão,
aquele retrato de um mundo que não envergonhará mais os homens futuros,
quando, sozinhos, refletirem
sobre seus compromissos, na terra, com os outros homens,
e, dentro de si, com as leis profundas do invariável Deus.

Janeiro, 1956

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1399)

Como anunciado no título do poema, trata-se de um cântico, ou seja, uma ode, um canto de caráter religioso em louvor a uma divindade. Neste caso, a Índia é antropomorfizada, por um lado, pelo emprego do vocativo (“ó Índia”), tornando-se o interlocutor, o destinatário da homenagem, e, por outro, pela atribuição de características que, sobretudo, a configuram como uma personalidade santa: detentora de pobreza (renúncia, desapego), de uma disciplina da alma (alta, vigorosa, suave, alerta, firme e diligente), de virtude, coragem, força espiritual e mansidão; tendo vivenciado sofrimentos (penitência, austeridade), sacrifícios; sendo transcendente, paciente, triunfante, luminosa, pacífica e paciente.

O poema em verso livre e variada estrofação pode ser dividido em duas seções. A primeira, que se constitui com as duas primeiras estrofes, retrata a Índia em duas instâncias, quais sejam: a Índia ideal, apenas vislumbrada em imaginação ou em sonho, ou de acordo com o que se ouviu dela; e a Índia visitada. A segunda seção é composta pela terceira estrofe, que tem feição de uma profecia sobre a Índia em relação às outras nações, e a quarta estrofe, a qual apresenta a visão daqueles que a amam no tempo presente, ao observá-la pacífica – motivo do cântico – em tempos tão difíceis de libertação e reconstrução do país em meados do século XX.

Assim, dentro desta estrutura proposta, na primeira seção, a primeira estrofe refere-se ao distanciamento geográfico, ao mesmo tempo em que alega estar a Índia presente nos pensamentos, quiçá, nos sonhos daqueles que, de longe, apenas ouviram sobre ela, e, sabendo de sua história, contemplam-na com a esperança de vê-la como uma pátria transcendental, ou espiritual. Trata-se, aqui, da Índia ideal, sonhada; talvez, em parte, conforme retratada em relatos, notícias e na literatura. De fato, a Índia sempre esteve no imaginário e nos sonhos (por esperança, curiosidade,²³ ou ganância) dos ocidentais. Afinal, por exemplo, Pedro Álvares Cabral, Cristóvão Colombo, Alexandre²⁴ (o Grande) tinham, como destino último de suas expedições, a Índia. Will Durant fala sucintamente sobre a busca pela Índia:

Desde o tempo do grego Megástenes, que a descreveu em 302 a.C., até o século XVIII, a Índia foi a maravilha e o mistério da Europa. Marco Pólo

²³ Como já citado anteriormente: “Sedas de turbantes, fumaças de *hukas*, palácios de marajás, ouro de sáris, incenso e especiarias, cobras encantadas, danças hieráticas, faquires deitados em pontas de pregos, ídolos faustosos, sacrifícios, astrólogos, fórmulas mágicas, tudo isso faz a Índia, à distância, um país diferente, onde a vida é uma espécie de levitação. Alguns virão por essa curiosidade” (MEIRELES, 1999b, p. 157).

²⁴ “Também Alexandre sonhara esse entrelaçamento na terra [do Ocidente com o Oriente]. Daquele lado, por onde foi a Macedônia, seus pensamentos se dirigiram para os campos do Pendjab. É belo pensar que não tenha sido apenas marfins lavrados, jazidas de mármore, joias e sedas a atração oriental do discípulo de Aristóteles. Mas, sob tantos séculos caídos neste seio da terra, na dispersão destes velhos Estados, cujos limites a visão da altura desfaz, – como é difícil adivinhar, entre a certeza da versatilidade humana e a incerteza da verdade histórica, a alma deste impetuoso jovem, que um dia partiu com seus trinta mil soldados pela Pérsia adentro, e, sempre invencível, um dia se debruçou, afinal na fronteira da Índia, pululante de Deuses, sábios, ascetas, – e onde cada coisa e criatura é, num invólucro mágico, um enigma divino?” (MEIRELES, 1999b, p. 155).

(1254-1323) pintou vagamente parte da Índia Ocidental; Colombo, ao tentar alcançá-la, foi bater na América; Vasco da Gama deu a volta à África para redescobri-la [ou melhor, invadi-la]; e os mercadores falavam gulosamente nas “riquezas das Índias” (1963, p. 263).

Para Cecília, a Índia, com sua “história fabulosa”, atraiu os mais diversos estrangeiros, tais como gregos, afgãos, persas, mongóis, italianos, portugueses, holandeses, ingleses e franceses, por dois atributos seus, um material e outro espiritual: todos “atraídos por esse poder indescritível, essa espécie de ímã que a Índia sempre foi, tanto pelas suas riquezas naturais [pedras preciosas e metais – dirá em outra crônica] como pela fascinante qualidade espiritual das suas tradições” (MEIRELES, 1999b, p. 275). Portanto, ideal ou materialmente, a Índia, de fato, sempre se mostrou atrativa àqueles que, à distância, se enamoravam por ela.

Em seguida, na próxima estrofe, a Índia deixa de ser um ideal: trata-se, agora, da Índia conhecida, que entenece os corações daqueles que a alcançam, com o testemunho “dos vastos limites dos teus dramas” frente aos meios que dispõe para “a conquista de uma felicidade sábia”. Aqui, não é a das coisas materiais, do progresso, mas a da “disciplina da alma”, a qual mesmo não sendo fácil, pois “íngreme”, é “alta”, ou elevada. Esta disciplina espiritual se destina a “vencer o tempo”, pedra filosofal da modernidade, que na Índia se alcança com filosofia, ritos, práticas ióguicas: cura-se o humano do atordoamento pela passagem do tempo ritualizando-a,²⁵ racionalizando-a,²⁶ ou anulando-a.²⁷

A segunda seção do poema, como mencionamos, inicia-se em tom profético: “Haverá um dia/ em que a glória dos homens, dos povos e dos Estados,/ ó Índia triunfante,/ não se medirá por outro poderio senão o da tua virtude”. Nesta perspectiva, pode-se apreender uma abordagem contingente, referente ao exemplo da libertação pacífica como aspecto histórico, e outra espiritual, quanto à elevação e à disciplina das práticas filosófico-religiosas.

Em diversos pontos de suas crônicas de viagem, Cecília se refere ao exemplo que a Índia oferece ao mundo neste momento dramático de ressurreição, uma vez que “essa conquista da

²⁵ Os ritos de passagem, ou *saṃskaras*, que significam “marcas”, conscientizam o indivíduo e o grupo social das diferentes etapas da vida, afetando-os psicologicamente e socialmente. (Em nossa dissertação de mestrado, tratamos extensivamente sobre os ritos de passagem na Índia, conforme a literatura sânscrita. Para mais detalhes, verificar *As faces da Devi. A mulher na Índia antiga em sacrifícios, ritos de passagem e ordem social na literatura sânscrita*, p. 95-157 – disponível em <http://www.teses.usp.br>).

²⁶ Compreendendo a mecânica do *karma* e dos sacrifícios – *yajña*, oferenda ou dom às divindades –, entende-se a do não enredamento nas reações das atividades materiais, sentindo-se livre, desprendido do mundo fenomenal (Para uma melhor compreensão sobre sacrifícios, verificar OLIVEIRA, 2010, p. 59-84).

²⁷ Pelo serviço devocional às divindades, ou *bhakti-yoga*, vivencia-se as atividades supostamente executadas no mundo sobre-humano e, assim, tem-se a impressão de que esteja situado na atemporalidade, pois, cá, assim como lá. (Sobre *bhakti-yoga*, também indicamos OLIVEIRA, Arilson. **Max Weber e a Índia: o Vaishnavismo e seu yoga social em formação**. São Paulo: Ed. Blucher, 2009.)

liberdade obriga-os [os povos que haviam conquistado há pouco sua liberdade] a um processo de reajustamento rápido, para vencer os atrasos, a miséria, o abandono que, invariavelmente, acompanham todos os cativeiros” (MEIRELES, 1999b, p. 39-40), e, ao mesmo tempo, a Índia é compelida a considerar e acionar o legado filosófico-religioso para respaldar essas mudanças, pois faz parte de sua identidade, de seu cotidiano; assim como o fizera para a libertação do jugo estrangeiro – como veremos na seção sobre Gandhi.

Para Cecília, há um valor na sacralidade e na humildade dessa cultura que é incomparável, e as quais seriam úteis a toda a humanidade – talvez estas seriam as responsáveis por sua virtude que (profeticamente) seria a medida para os outros países no futuro. Em relação à sacralidade, Cecília remete-a ao jeito de viver, de encarar os obstáculos diários, e a resume da seguinte forma: “o divino viver, em que as coisas materiais não merecem grande atenção; em que a pobreza é uma fatalidade que a alegria supera; em que a paisagem transforma qualquer desgosto em beleza, e emancipa [...] o sofrimento do sofrimento” (MEIRELES, 1999b, p. 65-66). Por outro lado, quanto à humildade, a poetisa dirá o seguinte:

[Aqui, na Índia,] a humildade da condição humana é um sentimento profundo, perenemente acordado nestes olhos que nos olham, nestes lábios que nos falam, neste gesto que ondula obediente, – e a doçura de ser humilde é tão adorável que se torna paradoxal, e é como um grande orgulho (Ibidem, p. 174).

É interessante pensar que a Índia, mesmo com a riqueza e poder militar de sua idade de ouro, conforme retratada nos épicos, nunca invadiu nenhum território, além das antigas fronteiras; ou seja, jamais conquistou reinos ou escravizou povos. Pelo contrário, sua história é de sucessivas invasões²⁸ e divisões territoriais, como a do Paquistão e de Bangladesh, no século

²⁸ Um pouco da história das invasões sofridas pela Índia: “Os primeiros invasores da Índia foram os persas em 600 a.C. e os gregos sob o comando de Alexandre em 300 a.C. Após o rei *Aśoka*, até o reinado da próxima dinastia *Gupta*, algumas comunidades do norte invadiram a Índia, o que uniu o país por séculos. No século VII, os árabes começaram a invadi-la e vários líderes islâmicos (como Babur) desenvolveram o que ficou conhecido no século XVI como Império Mogol, cujo governante principal foi Akbar. Entre 1199 e 1202 houve sucessivas invasões de árabes que culminaram na instauração de um reino de estirpe afegã, fundado por Mohamed Jalyi, em 1206, e mais tarde integrado ao sultanato de Delhi. A debilitação do império mogol transformou os *nababos*, ou governadores, em autênticos monarcas da Bengala. E foi justamente durante o reinado do filho de Akbar, Jahangir (1605-1627), que os britânicos puderam estabelecer a sua primeira célula invasora na Índia. Não obstante, os portugueses foram os primeiros europeus a chegarem, e, conseqüentemente, foram os primeiros a competirem com os holandeses, franceses e ingleses em relação ao controle comercial das cidades portuárias indianas. Através de acordos com governantes islâmicos indianos da Bengala, as Companhias comerciais inglesas tornaram-se mais poderosas do que o famoso Império Mogol. Recebendo monopólios oficiais de seus governos, passaram a organizar grandes exércitos de mercenários, sob a liderança do general Robert Clive; fato que culminou na derrota do exército indiano, liderado pelo islâmico Siray al-Bawla na Batalha de Plassey (*Polashi*, em bengali, às margens do rio *Bhāgīrathī*), em 1757. Com isso, a *East India Company* finalmente ganhou supremacia em relação aos portugueses e franceses e em pouco tempo tomou a frente dos islâmicos que ali governavam, tornando a Bengala a região mais pujante do império britânico, e sua capital, Kolkata, o grande centro comercial do Sul da Ásia. A partir de 1834, o governador da Bengala exercia o poder sobre toda a Índia. Contudo, em consequência da revolta dos Cipaios, em

passado. Neste sentido, poder-se-ia dizer que, de fato, “os reinados do orgulho e da violência”, que privilegiaram o domínio de outros povos e espaços, “parecerão selvagens” se comparados com a Índia em sua história de longuíssima duração.

Por fim, a última estrofe se refere à postura daqueles que amam a Índia, mesmo não tendo nascido nela, por seu exemplo: “aquele retrato de um mundo que não envergonhará mais os homens futuros/ quando, sozinhos, refletirem/ sobre seus compromissos na terra, com os outros homens/ e, dentro de si, com as leis profundas do invariável Deus”.

Cecília foi à Índia para participar do seminário sobre as ideias de Gandhi para um mundo melhor, o qual reunia intelectuais, políticos e educadores de diversas partes do mundo. Nas crônicas referentes ao evento, é notória a ênfase da poetisa à filosofia da não-violência de Gandhi em prol da força moral – ao invés da força bruta cuja aplicação parece-nos tão familiar na resolução dos conflitos no Ocidente. Dessa forma, essa noção de compromisso entre os homens, referida no final desse poema, parece estar relacionada com esse legado da Índia pacífica para o mundo; responsável, talvez, pela atração que exerce e pelo mistério que sua singularidade promove:

Há, na verdade um mistério neste país. Uma densa emanção de espírito, uma força que se impõe, diversa da força humana e irresistível. Como se isto fosse uma antecâmara da Eternidade. Atravesso a tarde, silenciosa, fria, translúcida como um vidro azul. (Oh, Índia sobrenatural!) (MEIRELES, 1999b, p. 279)

Somos cientes da postura de Cecília de um “ecletismo sábio”, como considerou Mário de Andrade (1972, p. 161): sua opção por adotar o que julgava melhor de diversas tradições, tanto para se constituir como indivíduo, como para produzir sua obra. Porém, fica notório que sua afeição e sua relação com a Índia – como tentamos demonstrar até aqui – sejam relevantes o suficiente para exigir um estudo mais detalhado, de maior fôlego.

Universalismo ceciliano: um traço oriental?

A referida postura universalista e inclusiva – semelhante à de Tagore –, como demonstra, por exemplo, sua formação, sua dedicação, tanto aos estudos sobre Folclore,²⁹ como

1858, o governo passou às mãos de um vice-rei e a Bengala voltou a ser como os demais Estados. A vitória dos ingleses em Plassey levou à invasão de todo o subcontinente, começando pelo chamado “Estupro da Bengala”, período durante o qual a Companhia tentou destruir a indústria têxtil e as estruturas agrárias da Índia (fator que no século XX motivará Gandhi a combater os ingleses). Na continuação, os ingleses usaram o ópio, cuja cultura fora por eles monopolizada na Índia, para avassalar a economia da China, drenando suas reservas de prata e avançando, através das duas Guerras do Ópio, no sentido de também invadi-la” (OLIVEIRA, 2011, p. 55).

²⁹ A autora de *Romanceiro da Inconfidência* demonstrou a importância que creditava à universalidade de conhecimentos e heranças culturais, por exemplo, com o seu trabalho sobre folclore. Ela realizou pesquisas sobre nosso folclore de modo apaixonado – as de cunho afro-brasileiras, reunidas no livro *Batuque, samba e macumba*.

ao trabalho com a educação,³⁰ nos dá indícios da sua tendência pessoal de abertura à diversidade, à pesquisa contínua, ao conhecimento gradual e constantemente apreendido de diferentes culturas e âmbitos.³¹

A Cecília crítica e reformista da educação, por exemplo, com sua tese *O Espírito Vitorioso*, nos diz que, na década de 30, durante a reformulação das ideias e concepções sobre educação no Brasil, ela se apegou ao exemplo de Tagore como educador com a publicação na mesma época em *Feuilles de l'Inde* de um “brilhante” artigo do pensador indiano, “Uma universidade oriental”:

Tudo quanto ele então aí dizia sobre métodos educacionais, erros na formação de estudantes, organização de ensino, orientação de professores, importância da arte e do folclore na Educação, etc., representava exatamente aquilo a que aspirávamos. E essas distantes palavras viviam em nós como se fossem as únicas que pudéssemos proferir sobre o assunto. No nosso caso particular, a construção de um mundo em que Oriente e Ocidente se conhecessem e amassem tinha sido sempre uma ideia fundamental. E até hoje [1961] pensamos em Santiniketan [escola fundada por Tagore] como um exemplo (MEIRELES, 1961, p. 03).

Sua asseveração de tamanha adesão aos preceitos educacionais de Tagore só ratifica seu afetuoso reconhecimento de valor e absorção de todo um imaginário, de princípios e da ética indianos.

A Cecília docente, especificamente a partir de 1935, lecionou Literatura Luso-Brasileira, Técnica e Crítica Literária, Literatura Comparada e Literatura Oriental (Cf. MEIRELES, 1994, p. 86), e, assim, demonstrou sua erudição sobre “o legado dos mitos, fábulas e lendas na origem das literaturas e seus reflexos nas culturas e na história das mentalidades assim como na formação de diferentes religiões” (GOUVÊA, 2008, p. 160), com aulas

Seu conhecimento sobre folclore a tornou autoridade no assunto permitindo sua colaboração com a Comissão Nacional de Folclore, a partir de 1948, vindo a ser secretária do Primeiro Congresso Nacional de Folclore, em 1951.

³⁰ Seu apreço pelo conhecimento e pela universalidade estendeu-se com afinco em sua dedicação à educação. A autora de *Festa das Letras* exerceu o magistério primário em escolas oficiais do antigo Distrito Federal. De 1930 a 1934, manteve no *Diário de Notícias* uma página diária sobre problemas de educação. Nesse último ano, a autora de *Problemas da Literatura Infantil* criou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro que funcionou durante quatro anos. Sua preocupação afluía também quanto à produção e ensino da literatura infantil, como o livro *Criança, meu amor*, escrito aos 21 anos e que revela ideias marcadamente solidárias e igualitárias. Além disso, Cecília escreveu uma tese, *O espírito vitorioso*, com a qual concorreu à cadeira de professora de literatura no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, em 1929, que reitera sua defesa de uma educação humanística. A autora de *Rute e Alberto* lutava contra a inclusão do ensino religioso e defendia as liberdades como a criação de escolas mistas, ou seja, escolas nas quais ambos os sexos pudessem dividir o mesmo espaço.

³¹ Seu encantamento pelas diversas culturas e literaturas do mundo é, ainda, ratificado pelo fato de sua biblioteca particular conter quase doze mil volumes em mais de dez idiomas que a autora de *O estudante empírico* reuniu em sua casa no bairro carioca do Cosme Velho. Este acervo poderia trazer algumas iluminações relevantes, mas jamais foi catalogada – e permanece fechada ao público, mesmo ao acadêmico (Ver GOUVÊA, 2001, p. 45).

dedicadas aos épicos indianos, como o *Rāmāyaṇa* e o *Mahābhārata*, por exemplo, no curso de Técnica e Crítica Literária,³² ministrado em 1937 na Universidade do Distrito Federal.³³

Sua dedicação aos assuntos e estudos dos mais diversos, sejam históricos, literários, filosófico-religiosos, entre outros, condizente com sua convicção de que como humanidade devemos compartilhar conhecimento, em uma solidariedade formativa para o bem maior – algo tão tagoreano, novamente, ou hinduísta³⁴ – evidencia-se também pelo seu trabalho com literaturas de outros países e em outras línguas: aulas, palestras e tradução.

Especialmente, podemos citar suas traduções de autores orientais, como de Rabindranath Tagore, da poetisa indiana Sarojini Naidu e dos chineses Li Po e Tu Fu, ou as inéditas de poetisas japonesas, além daquelas já publicadas – há também as traduções de poetisas persas, hebraicos, israelenses e árabes, como uma seleção de contos de *As Mil e uma Noites*, entre outros.³⁵

Além disso, fez inúmeras conferências e ensaios. Em relação ao Oriente, Leodegário de Azevedo nos dá notícia de que haveria um projeto de publicação de uma série de cinco volumes, intitulado *Ensaio e conferências*, que incluiria “Tagore e educação”, “Rabindranath Tagore e o Brasil”, “A imortalidade de Rabindranath Tagore”, “Índia de hoje e sempre”, “Discurso na Embaixada da Índia”, “Século e meio de independência da Índia”, “Gandhi”, “Memória de Gandhi”, “Sarojini Naidu: o “Rouxinol da Índia”, entre outros (2007, p. 273). Como pode-se inferir pelos títulos, Gandhi, Tagore e Sarojini Naidu são personalidades indianas pelas quais nutria grande admiração e afeição, elegendo, inclusive, Gandhi e Vinoba Bhave como depositários de admiração profunda do tipo que dedicou a São Francisco de Assis (Cf. MEIRELES, 1994, p. 88). Personalidades essas que eternizou em sua lírica dedicando-lhes poemas, tais como “Mahatma Gandhi”, “Elegia sobre a morte de Gandhi”, “O Diviníssimo Poeta”, “Cançãozinha para Tagore”, “Fala” (sobre Vinoba Bhave), “Canção para Sarojini”, ao mesmo tempo em que dedicou-lhes algumas crônicas.

³² In: “Curso de Técnica e Crítica Literária”, texto depositado na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

³³ Tendo na referência bibliográfica do curso obras como *Mahābhārata*, Pauthier sobre Confúcio, Legge sobre os clássicos chineses, além de *A energia espiritual*, de Bérghson, e obras de Platão e Plotino (Ver Gouvêa, L. 2001, p. 43).

³⁴ O hinduísmo é notoriamente inclusivo: não sendo uma religião proselitista ou conversionista, apreende ao invés de rejeitar, relativiza e se atualiza, ao invés de se estagnar ou se extinguir: “A religião hindu é um conglomerado de crenças e ritos; ainda que careça de missionários, são imensos seus poderes de assimilação. Não conhece conversão no sentido cristão e muçulmano, mas pratica com êxito a absorção. Como uma imensa jiboia metafísica, a religião hindu digere lenta e implacavelmente culturas, línguas e crenças estranhas” (PAZ, 1996, p. 57).

³⁵ Lembremos também suas traduções de autores consagrados da literatura universal, como Rainer Maria Rilke, Frederico García Lorca, Virgínia Woolf, Charles Dickens, entre outros.

Sua excursão por outros países também não se limitou às suas literaturas: a poetisa realizou inúmeras viagens que serviram de matéria para sua obra poética, assim como para suas crônicas. Quanto à produção lírica que se relaciona à viagem, têm-se os seguintes volumes: *Doze noturnos da Holanda* (escrito em 1952), *Poemas escritos na Índia* (de 1953, publicado em 1961), *Poemas italianos* (produzido entre 1953 e 1956) e *Poemas de viagem* (entre 1940 e 1964). Por outro lado, suas crônicas foram organizadas e publicadas em três tomos, intitulados *Crônicas de Viagem*, entre 1998 e 1999 – além de algumas crônicas também inspiradas em viagens e publicadas aleatoriamente em volumes como *Quadrante I* (1962) e *Quadrante II* (1963), *Escolha seu sonho* (1964), entre outros.³⁶

Principalmente, para nossa pesquisa, destaca-se que, em 1953, sua viagem à Índia – da qual falaremos mais adiante –,³⁷ que foi feita por um convite para participar de um seminário internacional sobre Mahatma Gandhi.³⁸

“Humanista que libou o mel das grandes culturas”, escreveu sobre ela, em 1949, o poeta e crítico lusitano Vitorino Nemésio. A opção preferencial pelos temas universais e “eternos” talvez se relacione com suas viagens; sejam as viagens reais ou as imaginárias, aquelas feitas através dos livros e das línguas que estudou. Ao mesmo tempo, este cosmopolitismo atraía e explicava o fato de sua lírica constar entre as brasileiras mais estudadas por estrangeiros e traduzidas para outros idiomas.³⁹

Num panorâmico percurso por sua biografia, portanto, dentre tantos elementos, viagens e estudos, a Índia se destaca como constante em sua vida e, dessa forma, possibilita a análise de aspectos filosófico-religiosos que estejam presentes em sua produção lírica.

[Retomar a pergunta inicial da seção: “Universalismo: um traço oriental?”]

³⁶ De acordo com Leodegário de Azevedo Filho, os jornais que publicaram a produção de Cecília inspirada por viagens foi: 1) no Rio, *A Manhã* (1941-1945 e 1948), *Folha Carioca* (1944-45), *Diário de Notícias* (1944 e 1953-1959), *A Cigarra* (1958), *A Noite* (1961); 2) em São Paulo, *Jornal de Notícias* (1947), *O Estado de S. Paulo* (1953 e 1956), *Diário de São Paulo* (1953), *Correio Paulistano* (1955), *Folha de S. Paulo* (1963-64); e 3) no Paraná, *O Estado do Paraná* (1957) (Cf. ROMANO, 2014, p. 17-18).

³⁷ Para maiores detalhes sobre esta viagem, pode-se consultar o texto do Dilip Loundo, “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética” (In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 129-178), e o livro publicado pela embaixada brasileira na Índia que se trata da versão em inglês desse, mais traduções tanto de *Poemas escritos na Índia* como de outros poemas associáveis à Índia, e anexos, como o itinerário da viagem de Cecília, uma tabela que relaciona os lugares visitados com crônicas e poemas, algumas fotos, sua assinatura no registro de títulos *Honoris Causa*, alguns artigos e a transcrição de uma entrevista (**Cecília Meireles**: Travelling and Meditating. *Poems written in India and other poems*. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003).

³⁸ Para maiores esclarecimentos sobre a viagem, Loundo em seu texto “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética” apresenta, por ter tido acesso às notas de Cecília sobre a viagem à Índia, uma detalhada descrição do seu itinerário durante os 67 dias que ali permaneceu.

³⁹ Valendo destacar os estudos e traduções de Margarida M. Gouveia, Darlene Sadler, Henry Keith, Raymond Sayers, Garcia Victor, dos franceses André Camlong e Gisèle Tygel, do belga Mélot dy Dy, do italiano Edoardo Bizzardi, dos alemães Wolf Bergman e Albert Theile, além de incontáveis hispano-americanos. Ver: Gouvêa, Leila V. B. “A capitania poética de Cecília Meireles” (2001).

CAPÍTULO 2

Cecília Meireles e personalidades indianas

Como demonstrado no primeiro capítulo, algo que se destaca no convívio, na interlocução da poetisa com a Índia são algumas personalidades contemporâneas a ela, sobre as quais ela estudou e dedicou poemas e crônicas. Confessa viciada em gostar de gente (Cf. BLOCK, 1964, p. 34), Cecília faz com que seja mais coerente dar sequência às análises dos poemas com aqueles dedicados às personalidades que ela admirava, afinal, ela confessa: “Tenho tal amor pela criatura humana, em profundidade, que deve ser doença. [...] Há quem pense que meu isolamento, meu modo de estar só, [...] é distância quando, na realidade, é a minha maneira de me deslumbrar com as pessoas, analisar seus veios, suas florestas” (Ibidem, idem).

Portanto, no capítulo 2, focamos nas relações mais relevantes para o viés indiano de Cecília e de sua obra, ou seja, aquela para com Rabindranath Tagore, o “Sol”,⁴⁰ e Gandhi, o “Mahatma”.

As inquietações que motivam este capítulo são: por que a eleição destas personalidades como dignas de homenagem e eternização em poesia? O que as aproxima entre si e de Cecília? Que aspectos formais reincidente nos poemas dedicados a elas? Que imagens se repetem? O que essas personalidades dizem a Cecília e sua poesia? Há identificação ou apenas veneração? Qual o lugar da realidade empírica, do contingente, delas na poesia ceciliana? E como suas ideias se relacionam com aspectos ideológicos gerais da lírica de Cecília?

⁴⁰ Rabindranath significa literalmente “o senhor do Sol”.

2.1. A “Pastora das Nuvens” e o “Sol”

[...] é o momento de reavaliarmos a influência hinduísta e, principalmente, de Tagore na obra ceciliana. Um bom começo para esse procedimento é ler Tagore paralelamente à leitura de nossa centenária Cecília Meireles.
Djalma Cavalcante (2001, p. 55)

A contemplação ativa dos destinos paralelos dos personagens que se multiplicam nas sagas épicas e filosóficas literárias e, principalmente, dos personagens “carne e osso” que pululam e representam a realidade contemporânea da Índia, como é o caso de Mahatma Gandhi (1869-1945) e Rabindranath Tagore (1861-1941), deu-lhe indicações seguras da pertinência e da correção de sua própria resolução filosófica.
Dilip Loundo (2007, p. 130-131)

Conforme ampliamos a leitura dos escritos de ambos Rabindranath Tagore e Cecília mais estes se configuram como *brother and sister in arms*, ou seja, pessoas que passaram por experiências intensas e semelhantes em âmbitos compartilhados (tragédias, alegrias, feitos e eventos quanto à família, à arte, educação, ao estilo de vida, etc.), ou como um *match* perfeito: uma parceria, uma combinação, uma dupla – que dupla! As coincidências e semelhanças são profundas e abarcam, dentre diversas, atividades ocupacionais e similitudes em visão de mundo. Aproximá-los, para nós, se tornou imprescindível para a compreensão dos vínculos entre a poetisa e a Índia.

Rabindranath Tagore (1861-1941) foi escritor (poeta, dramaturgo, romancista, contista, ensaísta, tradutor), compositor, pintor, ator, folclorista, educador, pensador. Entretanto, a tônica de sua produção vária é específica: “tudo converge para um fim superior, na obra de Tagore. É uma obra educativa, sem nenhuma aparência ou intenção didática” (MEIRELES, 1980, p. 165).

Essa educação singular remete majoritariamente ao universalismo. Por exemplo, Tagore, ao falar sobre a natureza da arte e do seu valor, apresenta sua visão da importância da universalidade:

Começamos perguntando a nós mesmos se as criações artísticas não deveriam ser julgadas conforme sua virtualidade de serem universalmente compreendidas, ou segundo sua interpretação filosófica da vida, ou por sua utilidade para a solução de problemas atuais, ou porque expressam alguma peculiaridade do gênio do povo ao qual pertence o artista. (2007, p. 25)

O poeta bengali elabora um pensamento acerca de arte pautado na ideia de necessidade e excedente, juntamente com o contraponto entre vida humana e vida animal: enquanto os animais e os homens têm necessidades de consumo para a sobrevivência, os primeiros se

satisfazem e pronto, e os homens, por sua vez, seja pela criatividade, pela maior complexidade emotiva que possuem, ou pela sede de conhecer as coisas a fundo, vão além da pura exigência de manter a vida e, assim, produzem e desfrutam da arte por meio do excedente de material que possuem à disposição.

Mais do que isso, em sua visão, ao investir em um objeto, a pessoa pode infundir ali maior sentimento daquele que o objeto comporta e a “ressaca” proveniente do movimento para com ele reflete no indivíduo, levando-o a aprofundar-se em si mesmo, em sua própria consciência: “apenas o homem tem a faculdade de conhecer a si mesmo, e isso pelo fato de que a ressaca daquilo que possui em excesso estimula seu afã de se conhecer a fundo. [...] Essa efusão da consciência de sua personalidade requer “algo mais” em que possa expressar-se” (Ibidem, p. 30). Portanto, a arte geraria um conhecer-se em contraposição ao ocultar-se que naturalmente ocorre, por exemplo, nas obras de informação e nos tratados científicos. À guisa de exemplificação Tagore dirá:

Repetir o fato de que o sol é redondo e a água é líquida, ou que o fogo queima, seria intolerável. Contudo, uma descrição da beleza do amanhecer tem para nós um interesse eterno, porque, nela, o que constitui o objeto de interesse perene não é o fato de que amanheça, e sim a emoção que experimentamos ao contemplá-lo. (Ibidem, p. 33)

Para nós, leitores de Cecília cronista e poetisa, ela não só reconhece a capacidade de Tagore de acionar essas emoções profundas que levariam ao autoconhecimento – valor último da arte –, como tentou afiliar-se a esse ideal artístico com sua obra. Darcy Damasceno, ao descrever a posição do livro *Viagem*, considerado por Cecília livro inaugural de sua carreira poética, como exemplar *sui generis* do modernismo brasileiro, nos dá o embasamento necessário para comparação da lírica tagoreana e a cecilianiana:

Viagem estava não só dentro das linhas tradicionais, como também aspirava a ser – e o foi – a primeira obra acima de fronteiras que haja aparecido no modernismo. Cumpria-se nela a preceptiva dos espiritualistas, quando reclamavam para a renovação de nossas letras encadeamento com a tradição, sustentáculo filosófico e intenção de universalidade. Mais do que a temática explorada ou a revalorização do sistema versificatório, influía nos equívocos de julgamento o tecido filosófico da autora, que lhe determinava a ascética disciplina e lhe propunha indagações essenciais, cujas respostas era forçoso buscar. (Apud MEIRELES, 1983a, p. 18)

Dentre essas questões filosóficas que se espraiam pela produção de Cecília, sua realização pessoal quanto à natureza das coisas e o tempo se destacam como um dos seus

principais postulados: “A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore” (1983a, p. 58).

Para Loundo, a sintonia entre o poeta e a poetisa fica explícita no tocante à conceituação e realização da beleza estética:

Ao descrever, com a sensibilidade que só os parceiros de destino possuem, os meandros da proposta estética de Tagore, Cecília revela uma consciência surpreendente com relação às implicações específicas que estruturam e potencializam teleologicamente a fruição estética do “universal” enquanto purificação ritual das emoções cotidianas. Em outras palavras, numa sintonia surpreendente com a herança sânscrita do poeta bengali, Cecília se afez, acuidadamente, à teleologia da *rasa* (LOUNDO, 2011, p. 53).

Rasa, termo sânscrito, é traduzido como “experiência estética”, ou seja, “o esforço do leitor qualificado de replicar em si mesmo essa experiência fundamental enquanto degustação prazerosa, purificação estético-ritual das emoções cotidianas e vivência do universal” (Ibidem, p. 48). Para Tagore, o mundo é o mundo das aparências, isto é, não apreendemos o mundo como ele é de forma objetiva, mas o degustamos de acordo com os “sucos gástricos” que possuímos, na medida em que encontramos alimentos próprios no mundo e compatíveis com os nossos sucos: *rasa* seria o encontro entre páthos inerentes ao mundo que, selecionados, filtrados pelas nossas emoções, se compactuariam com o páthos pessoal, e, nessa correspondência, um poema, por exemplo, se torna aquilo que estimula nossa emoção – “Ele [o poema] nos traz ideias vitalizadas por sentimentos e dispostas a se incorporarem à substância vital da nossa própria natureza. [...] Tudo o que suscita nossa emoção aprofunda o sentimento que temos de nós mesmos” (TAGORE, 2007, p. 32-33).

Cecília também considerava a arte (talvez especialmente a poesia) como instrumento de formação do indivíduo – formação no sentido mais amplo do termo, muito além da instrução formal, do alfabetizar: “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante” (MEIRELES, 1994, p. 80). Mello considera que Cecília poetisa seria, nesta perspectiva, alguém “dotado de maior sensibilidade que o comum das pessoas” e, por isso, “na função de intérprete da vida, capaz que é de explicitar as suas contradições e as dissociações entre as aspirações humanas mais profundas e as circunstâncias exteriores” (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 141). Para além da interpretação dos paradoxos e contrassensos da vida, com vistas a apreensão de idiossincrasias que permitam vivências menos dolorosas, a formação a que a poetisa de refere indica um

aprender sentir: “O escritor é a pessoa que diz o que muitos sentem e não sabem expressá-lo. Nossa responsabilidade é de dizer essas coisas com clareza. E há também, essas coisas que nem todas as pessoas sentem, mas que o escritor ensina a sentir” (Apud *ibidem*, p. 142). Para tarefa tão imprescindível em tempos tão obscuros como no pós-guerra, Cecília verá em Tagore um interlocutor que compactua com sua missão de poeta-educadora e que pode proporcionar uma melhor compreensão dos pressupostos filosófico-religiosos indianos que vê como aporte para sua incumbência de formação dos indivíduos.

Aquele a quem Cecília dedica a crônica “O *Gurudev*” (“o mestre divino”) foi, para ela “o grande intérprete da sua terra, naquele momento [início do século XX], e do que ela possui de mais alto e puro, em força delicada, poder espiritual, serenidade e inspiração” (Idem, p. 163-164). Nota-se que Tagore foi um intérprete do repertório indiano filosófico, espiritual e artístico para o mundo ocidental e, especialmente, para a Cecília:

[...] a Rabindranath Tagore se chamou o *Gurudev*, o ‘Professor’ – não no sentido mais ou menos aleatório de mero transmissor de conhecimentos, mas com o significado profundo de um formador de almas, de um Poeta atuante, capaz de abrir para os discípulos – ou simples leitores – caminhos largos e claros de pensamento, de sentimento, de compreensão da vida, de entendimento das nações, com o instrumento da Beleza, que também não é mais que o esplendor da Verdade [...] se recordarmos os poetas da Europa que se comoveram com sua pessoa e com seus poemas, sentimos que ele foi o grande intérprete de sua terra, naquele momento, e do que ela possui de mais alto e puro, em força delicada, poder espiritual, serenidade e inspiração (MEIRELES, 1980, p. 163-164).

Primeiro não-europeu a receber o prêmio Nobel, em 1913, tem suas obras traduzidas para o português e publicadas no Brasil a partir de 1915, de acordo com Cecília (1961, p. 01). Loundo resume a importância da voz de Tagore na literatura: “uma personalidade cuja importância no contexto continental da língua bengali (a Índia e Bangladesh, em especial) assume proporções semelhantes ao papel desempenhado por um Shakespeare, por um Goethe, por um Cervantes, ou por um Machado de Assis” (LOUNDO, 2011, p. 46). Para Cecília:

Por suas origens, por seu ambiente, por sua formação, por seu destino de artista, caberia a Tagore essa importante missão de fascinar o mundo: traduzidos nos mais diversos idiomas, seus versos animam leitores desconhecidos, servem de alimento espiritual a pessoas que nem o conheceram e, por mais que estejam vivendo de suas palavras, muitas vezes nem sabem muita coisa a respeito de sua vida, de sua pessoa, de seus desígnios artísticos (MEIRELES, 1980, p. 150-151).

Situação de desconhecimento acerca da obra tagoreana que ela não só não compartilhava como se esforçou para aplacar trabalhando em prol de sua divulgação: responsável pela organização do volume de homenagem ao laureado no Brasil pelo seu centenário, em 1961, apresenta uma breve biografia, um histórico da introdução e abrangência da obra tagoreana em português no Brasil, além de traduções de excertos de textos do poeta por diversos indivíduos.

No Brasil, Cecília, que “poderia ser apontada como uma excepcionalidade rara no continente da América Latina no que tange à profundidade de seu conhecimento da obra de Rabindranath Tagore” (LOUNDO, 2011, p. 50), nos diz que a leitura dos escritos de Tagore se intensificou na década de 1920, pelo menos entre aqueles escritores que “se interessavam pelo aspecto espiritual da poesia”, ou para “os que se preocupavam com a formação do “homem interior” (MEIRELES, 1961, p. 02).

Dentre as obras tagoreanas, Cecília traduzirá a peça “O carteiro do rei” (“The post office”), encenada no Rio,⁴¹ em 1949, o romance *Çaturanga* e uma série de poemas intitulada “Puravi”, dedicados à Madame Victoria Ocampo,⁴² publicada no volume em homenagem ao poeta pelo Ministério da Educação e Cultura, organizado por Cecília, em 1961.

Leitora assídua dos escritos de Tagore, primeiramente, dedicará ao poeta, aos 22 anos de idade, o poema – ausente de sua *Poesia Completa* (2001) – “O Diviníssimo Poeta”.⁴³ Décadas depois, escreverá “Cançãozinha para Tagore”, no livro *Poemas escritos na Índia*. Além disso, produzirá diversas crônicas em que o pensador indiano será tema, como “Rabindranath, pequeno estudante”, “Canções de Tagore”, “O *Gurudev*”, “Um dia em Calcutá”, entre outras.

Cecília nos revela que, se poetas como Tasso da Silveira, Murilo Araujo, Francisco Karam e Emílio Moura “apresentam em seus versos afinidades com a sensibilidade do grande poeta da Índia”, da sua parte, “ou pelo contato que desde cedo mantínhamos com estudos orientais, ou por qualquer disposição peculiar, frequentemente eliminamos algum rascunho em que porventura descobríssemos eco ou reminiscência de Tagore” (MEIRELES, 1961, p. 03). Por essa asseveração, nota-se o profundo e longo diálogo entre Cecília e Tagore, a ponto dessa voz oriental ressoar em seus próprios escritos: um doce eco do que a inspirou, a cativou de modo a fazer parte de seu pensamento e, então, trespassar em sua própria produção.

⁴¹ Encenação que contou com a filha de Cecília, Maria Fernanda, no elenco, no papel do protagonista, o menino Amal.

⁴² Victoria Ocampo hospedou Tagore em Buenos Aires, durante sua viagem à América do Sul, em novembro de 1924 (Cf. SILVA, 2012, p. 05).

⁴³ Poema publicado na revista *Para todos* (Rio de Janeiro, n. 262, p. 49, 22 dez. 1923).

Só podemos cogitar as emoções de Cecília ao se deparar com alguém que, primeiramente, teve uma infância em “silêncio e solidão” que serviu como vale encantado onde suas primeiras experiências líricas se manifestam. Essa infância mágica, iniciática, é aquela cantada, por exemplo, em verso na seção “Dias felizes”, de *Mar Absoluto e outros poemas*, em “Papéis”, de *Dispersos*, e, em prosa, no volume *Olhinhos de Gato*.

A infância em que o tapete oriental sobre o qual ouvia histórias de um tempo e local longínquos, as louças que lhe inspiravam anedotas, os livros que foram desde sempre lúdicos e exerceram fascínio sobre ela, os seres diminutos que lhe ensinaram a imensidão da vida dispersa, a transitoriedade e a compaixão – tudo que posteriormente fluiria dela em lírica, em recordação amorosa.

Semelhantemente, Tagore, em suas memórias, conta-nos, entre outras coisas, que ao aprender a ler a primeira frase, “A chuva crepita e a folha palpita”, teve seu primeiro encantamento poético: “Quando penso no prazer que essas palavras me causaram, compreendo o papel que a rima representa na poesia” (MEIRELES, 1961, p. 52). Ou que, ao ouvir histórias, “o que prendia o pequeno ouvinte, o que lhe sugeria imagens maravilhosas, era breve música das rimas e o sortilégio do ritmo embalador”.

Sua infância solitária e silenciosa foi aquela em que, limitado a um círculo de giz feito por um servo, em um cômodo da casa, passava os dias observando um lago e seus visitantes banhistas, as variações da luz, das estações, das plantas:

Fechado no meu círculo, junto à janela, eu passava horas inteiras a contemplar esse quadro pelas frestas das venezianas abaixadas, como se estivesse diante de um livro de figuras que nunca me cansava e ver. [...] Quando a solidão reinava no lago, minha atenção se desviava para as sombras movediças projetadas pela enorme figueira. Várias de suas raízes adventícias desciam-lhe pelo tronco e, entrelaçando-se, formavam em torno da árvore um esquisito emaranhado, que se me afigurava cheio de mistérios, como uma visão de sonho que fugisse às leis comuns – vestígio de um estranho mundo desaparecido (TAGORE apud MEIRELES, 1961, p. 56).

A poesia para ambos parece ter surgido da contínua contemplação do mundo combinada com a imaginação criativa aguçada nestes longos momentos de solidão silenciosa. Para Tagore, seu exercício criativo de configurou como a imaginação do mendigo que bate à porta do palácio enquanto sonha com os tesouros e prazeres ocultos pelos muros:

Das profundezas do céu resplandecente de sol, chega-me aos ouvidos, o grito de um milhafre. Eleva-se, da ruazinha contígua ao “busti” de Singhi, ao longo das coisas adormecidas à sesta, o pregão sonoro do vendedor de braceletes –

Chai, choori, chai!... – e todo o meu ser se evade para um mundo que desconheço (Ibidem, p. 58).

Vê-se como o ócio contemplativo permitiu que o pequeno Tagore acionasse sua imaginação e criasse mundos, personagens e eventos que mais tarde povoariam sua produção tão diversa.

Cecília, semelhantemente, em *Olhinhos de Gato*, observa, escuta, cria:

Na cadeirinha de vime continuava a menina a olhar para a rua e a ver o mundo. Diziam-lhe: “Entra, que já está muito mormaço!” Ela se levantava e arrastava a cadeira, as ciganas, o cego, o perna-de-pau. Andava com eles por dentro da casa. Conversava com eles. E fazia-os conversar uns com os outros (MEIRELES, 1983b, p. 133).

O mundo inventariado pela contemplação infantil será amorosamente recolhido para ressurgir posteriormente em sua lírica; aqui, em excerto de “Papéis”:

V

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

Todo os dias assim, de chuvinha fina,
penso em velhas cenas da infância:
a tarde em que comia um pedaço de maçã
e conheci o arco-íris; o livro em que estudava francês,
com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar:
“Brinquedos para os dias de chuva...”

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

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

Setembro, 1955
(MEIRELES, 2001, p. 1740)

Nesses versos, como em muitos outros poemas, Cecília apresenta uma lírica nos moldes teóricos de Staiger: sua poesia surge de uma inspiração subjetiva, senão biográfica; de uma recordação. A recordação emerge de um sentimento, uma emoção recorrente, a se dar

novamente e, então, “um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória [...]” (STAIGER, 1975, p. 56): “Todo os dias assim, de chuvinha fina,/ penso em velhas cenas da infância”.

Para ele, a criação lírica é íntima: “A lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (Idem, p. 57): “Tudo isso vem à minha memória, como visitantes inesperados”. Na recordação (e na lírica) não há distanciamento entre o eu e a coisa rememorada (“um-no-outro”), apenas o intervalo temporal entre o evento e o momento da inspiração. Porém, ao celebrar um momento novamente, nem mesmo o tempo existe: torna-se o evento aquele que retorna e é, assim, revivido; torna-se o sempre presente – “Mas por que sempre lembrar essas coisas longínquas?/ A verdade, porém, é que há uns dias inesquecíveis,/ uns fatos inesquecíveis, dentro de nós./ Tudo o mais, que vivemos, gira em redor deles”.

Isso não nos parece se reservar apenas a Cecília, mas a Tagore também. De forma semelhante, em ambas as produções podem-se puxar fios entre relatos (eventos) em textos em prosa (crônicas, memórias, cartas) e poemas: raptos afetivos em memória transfigurados em palavra; momentos consagrados pela recordação – “[...] o êxito de uma festa depende mais do que nos vem do coração, do que de fatores externos”, nos adverte Tagore em suas memórias (Apud MEIRELES, 1961, p. 59).

Mas para se tornar matéria de recordação em textos futuros, os momentos precisam ser apreendidos, recolhidos e, como temos visto até aqui, esse levantamento de instantes consagrados, às vezes, involuntário, inconsciente, pois espontâneo, como diz Octávio Paz, é realizado predominantemente pelo sentido da visão, pela contemplação. É relevante observar aqui novamente algo tipicamente oriental, já que base da prática meditativa, ou ióguica, e que parece ser comum em Cecília e Tagore: a contemplação irrestrita da vida, a neutra absorção dos eventos independente de sua natureza positiva ou negativa. Para Loundo:

De Tagore, em particular, ela [Cecília] herdou indicações precisas sobre a exequibilidade de um verdadeiro ascetismo enquanto contemplação lírica das “belezas e crueldades” do mundo. Se isso é correto, o lirismo filosófico de Cecília Meireles constitui uma expressão das mais significativas de uma presença orgânica – e porque não dizer antropofágica? – do pensamento indiano na América Latina. E, quanto mais orgânica, mais difícil é reconhecê-la a olhos nus. Suas manifestações mais explícitas estão longe de esgotar a narrativa de um diálogo que permeia toda a sua obra (2011, p. 51).

A poesia ceciliana, plural em termos de motivos, é aquela que abarca os opostos, os extremos, sem hierarquias ou preferências: tudo é passível de ser transposto em lírica – “a capacidade de perscrutar singularmente o mundo físico, captando neste o rasgo imperceptível,

a qualidade oculta” (DAMASCENO, 1983, p. 20). Dentre seu vasto repertório temático encontramos seres diminutos, flores, paisagens, objetos pessoais e domésticos ou banais e aleatórios, e, ao mesmo tempo, cadáveres, sombras, fantasmas, etc.⁴⁴

O aqui e agora, independentemente de sua intrínseca qualidade (confrontando a limitada noção maniqueísta das coisas), lhe são bem-vindos: nada é rejeitado e tudo se apresenta em relação a algo mais, em contínua conexão e mutação – excerto para parte da crítica de sua obra, a qual insiste em ver sua produção como “das alturas”.

Sua lírica é a das transformações, e não a dos finais, ou das extinções: há um ciclo em que as coisas estão inseridas; uma roda posta a girar, na qual tudo está inter-relacionado, e, conforme Drummond, “suas notações da natureza são esboços de quadros metafísicos, com objetos servindo de signos de uma organização espiritual onde se consuma a unidade do ser com o universo” (ANDRADE, 1964) – isso em imanência, ao rés do chão (como discutiremos posteriormente).

Exatamente essa noção de unidade universal parece-nos ser um dos temas de maior diálogo entre Cecília e o Oriente, entre ela e Tagore; assim como com outras vozes do Leste. (Iremos apenas pontuar este tema aqui, como algo comum entre os poetas, porque será tratado mais detidamente nas análises dos poemas da tese.)

Um dos princípios filosóficos básicos do pensamento indiano, em diversos textos sânscritos, é a concepção de que tudo se origina, é mantido e contém uma realidade sobre-humana, metafísica, que se centraliza na Pessoa Suprema e sua consorte; princípio dual e abrangente com diversas representações como casais divinos, Rādhā e Kṛṣṇa, Lakṣmī e Viṣṇu, Sītā e Rāma, Puruṣa e Prakṛti, Śiva e Shakti. Esta compreensão seria obtida ao se inquirir um mestre autorrealizado, servindo-o e rendendo-se a ele com humildade e, então, recebendo o conhecimento que proporcionaria a visão da unidade universal, como um dos protagonistas dessa supremacia divinal, Kṛṣṇa, assevera:

Tendo aprendido a Verdade, a ilusão vai ter um fim, então você vai saber que todos os seres vivos, fazendo parte de Mim, pertencem somente a Mim e vivem dentro de Mim (BG 4.35).

Ó conquistador de bens, além de Mim nada existe. Tudo se sustenta em Mim, como as contas de um colar estão presas por um fio (BG 7.7).

Sou a Superalma, Partha [Arjuna], que vive em todos os corações, e o princípio, o meio e fim de todos os seres vivos (BG 10.20).

Sou a morte que leva tudo e a gestação dos eventos ainda por acontecer

⁴⁴ “A pluralidade dos assuntos diz bem do interesse humano da autora e contraria juízos nem sempre decorrentes de acurado exame da obra poética; do mesmo modo, as mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão por parte de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida” (DAMASCENO, 1983, p. 16).

(BG 10.34).

Este princípio implica em todos os seres, toda manifestação material e toda partícula atômica serem divinos, e, ao mesmo tempo, pessoais, individuais, singulares: tudo é Um e ao mesmo tempo único.

Tagore explica isso apresentando uma analogia entre o conhecimento das ciências naturais e o filosófico oriental: para o primeiro, o importante é encontrar um princípio impessoal de unificação, ou seja, buscam-se generalizações simplificadoras, como as categorias e espécies, enquanto que, na filosofia oriental (e, por conseguinte, na arte por meio da visão de mundo), busca-se a particularidade, a personalidade, a alma das coisas. Mais especificamente, quanto ao pensamento:

O Ocidente talvez creia na alma do Homem, mas, na realidade, não crê que o universo tenha alma. Essa, porém, é a crença do Oriente, e sua contribuição mental para a humanidade está penetrada por essa ideia. É por isso que nós, no Oriente, não necessitamos descer aos pormenores e neles nos obstermos; porque o mais importante é essa alma universal que manteve os sábios orientais abstraídos em profunda meditação, ao passo que os artistas se lhes igualavam em criações (TAGORE, 2007, p. 40).

Dessa forma, se tudo é permeado por, ou melhor, se tudo é uma substância espiritual, a Beleza, o Poder e a Verdade podem ser apreendidas, intuídas ou despertadas nas coisas mais simples, em todos os seres, nos objetos do cotidiano, orquestrados conjuntamente pelo ritmo e harmonia universais numa dança cósmica: os Deuses dançam; cada passo é uma dança e cada palavra, uma canção – dito popular indiano que aponta para a sacralidade inerente a tudo.

Cecília apreendeu esta noção e lhe permitiu fluir em sua lírica:

O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, e, impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação – de amor, portanto (DAMASCENO, 1983, p. 17).

A noção de Vida horizontalmente abrangente, pois abarca toda manifestação do ser, se combinará, na lírica cecilianiana, como duas noções peculiarmente orientais de tempo: o efêmero e o eterno. Assim, veremos detidamente, nos próximos capítulos, tanto o inventário do ínfimo, dos seres diminutos, como simulacro da vida, como o tempo que tudo manifesta e, ao mesmo tempo, corrói sobre uma essência sobre-humana e eterna.

Aqui, foi selecionado, ainda, um breve corpus, focalizando as premissas sobre educação e sobre arte (literatura) que nos parece demonstrar o cruzamento de ideias entre a “Pastora das Nuvens” – epíteto que tomamos emprestado de seu poema “Destino”, de *Viagem* (MEIRELES, 2001, v.1, p. 292-294) – e o “Sol” (tradução literal de *rabindra*), fazendo jus à convivência profícua de Cecília com seus ‘Orientes’ ao longo da sua vida e a sua admiração em especial a um dos maiores pensadores indianos contemporâneos a ela.

Educação e arte para Cecília e Tagore

Além das semelhanças infantis de deslumbramento contemplativo, descritas anteriormente, Cecília teve, como Tagore, uma infância marcada por perdas profundas: seu pai e sua mãe morreram quando ela ainda era criança; morte prematura também tiveram seus irmãos Carlos, Vítor e Carmen, saudados na crônica “Carta a meus irmãos”. A própria poetisa comenta esta experiência com a morte:

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência (MEIRELES, 1994, p. 80).

Semelhantemente, Tagore, “quando criança, perdeu sua mãe [1875]; ainda jovem, perdeu a esposa a quem amava [1903]; meses depois morreu sua [segunda] filha [1905] e, pouco mais tarde, perdeu também o filho mais jovem [1907]... Essas perdas todas ecoam nos poemas desses livros [quais sejam, *A lua crescente* e *A fugitiva*]” (TAGORE, 2003, p. 11). Acrescenta-se à lista, a perda da cunhada por suicídio, em 1884. Perda lastimável, visto que por anos ela amenizou a solidão infantil do poeta, ampliando sua área de vivência para além do círculo de giz ao qual permanecia circunscrito por horas a fio.⁴⁵ Estas perdas provavelmente contribuem para Cecília reconhecer Tagore como *brother in arms*.

Além dessa lucidez perante a realidade dolorosa da experiência do estar no mundo, a autora de *O aeronauta* teve, assim como Tagore, uma formação permeada de influências culturais diversas – como mencionamos anteriormente.

⁴⁵ Tagore menciona em sua biografia que, durante sua infância, o servo que era responsável por seus cuidados delineava um círculo de giz ao seu redor e lhe instruía a não deixá-lo. Tagore, imbuído com as histórias épicas sânscritas, obedecia a instrução por receio de lhe ocorrer algo ruim. Isso devido ao episódio da rainha Sita que violou o círculo mágico, feito por seu cunhado para sua proteção, e foi raptada por um rei inimigo de seu esposo. Esta desobediência gerou a segunda maior guerra da literatura sânscrita.

A própria Cecília, em uma palestra intitulada “A aproximação Oriente-Occidente”,⁴⁶ da década de 1960 (centenário de Tagore), descreve a educação diversificada que Tagore também recebeu:

A casa dos Tagores em Bengala foi, como se sabe, um movimentado centro de vida cultural e artística. Os irmãos e primos do futuro poeta dedicavam-se intensamente à literatura, à música, ao teatro, à pintura, promoviam festas populares, estimulavam o artesanato e foram os pioneiros na independência do país. [...]

Assim o jovem “Sol” começava a sua carreira, com luminosa clarividência, amando o que havia de amável, na Inglaterra, mas não aceitando aquilo que ao seu espírito parecia inaceitável. Seus estudos no estrangeiro ampliaram-lhe a visão do mundo ocidental. Shakespeare, Milton, Byron foram seus primeiro ídolos. Estudou música europeia, tão diferente da indiana, e se não conseguiu formar-se em Direito, como a princípio tencionava, adquiriu a experiência da vida inglesa, tanto com os estudantes seus colegas como com os professores e com famílias cujas casas frequentou. Esse contato humano, no mundo ocidental, foi-lhe especialmente precioso (MEIRELES, 1961-1962, p. 5-6).

O convívio com livros desde tenra infância, o ouvir histórias e seu encantamento com todas as coisas contribuíram para a escrita de Cecília Meireles, resultando em uma celebração contemplativa da vida, e também se configurando como outra afinidade para com Tagore descrita por ela mesma:

Como se sabe, a vida literária de Rabindranath Tagore foi sempre muito intensa: aos oito anos escrevera o primeiro poema; aos doze, a primeira peça teatral. No seu longo exercício poético, abarcou todos os temas: no entanto, foram os poemas de amor, e os poemas místicos que lhe deram maior celebridade, formando estes últimos a famosa coleção do “Gitânjali”, coroada com o prêmio Nobel em 1913 (MEIRELES, 1961-1962, p. 6).

Cecília nos fala também da solidão em comum que, no caso do poeta bengali, se deu, por exemplo, quando se retirou durante a 1ª Grande Guerra para o ermo vilarejo de Bolpur, onde seu pai fundara o “Santiniketan”, o “asilo da paz” que ele transformou em escola:

Uma grande sombra se projeta, porém, sobre a vida do poeta, com a explosão da 1ª Grande Guerra. Seus amigos viram-no sofrer profundamente, diante do desastre mundial. No entanto, esse é um período rico de acontecimentos na sua vida. Retirado na solidão, escreve poemas sobre temas de guerra (MEIRELES, 1961-1962, p. 11).

⁴⁶ Conferência datilografada por Cecília Meireles e entregue à Isabel do Prado (tradutora e jornalista na BBC Londres) para tradução para o inglês, e, hoje, depositada no acervo da Fundação Casa Rui Barbosa.

Poderíamos continuar a citar as afinidades e coincidências que certamente justificariam a admiração a Tagore e afiliação a seus pensamentos, mas preferimos agora iniciar o cotejo desses dois grandes autores e pensadores quanto à sua visão de mundo, especificamente, quanto à educação.

Na tentativa de apreender a visão de mundo da poetisa, visto ser a partir desta que aflora sua afiliação às ideias tagoreanas, enfatizaremos a tendência constante de uma postura universalista e inclusiva, conforme sua formação acima descrita. Por exemplo, a autora de *Romanceiro da Inconfidência* demonstrou a importância que creditava à universalidade de conhecimentos e heranças culturais, como da cultura oriental e clássica ocidental, com o seu trabalho sobre folclore. Ela realizou pesquisas sobre nosso folclore de modo apaixonado – as de cunho afro-brasileiras, reunidas no livro *Batuque, samba e macumba*. Seu conhecimento sobre folclore a tornou autoridade no assunto permitindo sua colaboração com a Comissão Nacional de Folclore, a partir de 1948, vindo a ser secretária do Primeiro Congresso Nacional de Folclore, em 1951.

Além disso, seu apreço ao conhecimento e à universalidade se mostrou pelo afincamento com que se dedicava à educação. Cecília, autora de livros didáticos e sobre educação, como *A festa das Letras*, *Problemas da Literatura Infantil* e *Rute e Alberto*, exerceu o magistério primário em escolas oficiais do antigo Distrito Federal. De 1930 a 1934, manteve no *Diário de Notícias* uma página diária sobre problemas de educação. Nesse último ano, a autora de *O aeronauta* criou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro que funcionou durante quatro anos. De 1936 a 1938, ministrou cursos sobre literatura luso-brasileira, literatura comparada e literatura oriental na Universidade do Distrito Federal (hoje UERJ). Sua preocupação aflorava também no campo da literatura infantil, como no livro *Criança, meu amor*, escrito aos 21 anos e que revela ideias marcadamente solidárias e igualitárias. A autora militava contra a inclusão do ensino religioso e defendia as liberdades como, por exemplo, a criação de escolas mistas em que ambos os sexos pudessem dividir o mesmo espaço. Cecília também escreveu uma tese, *O espírito vitorioso*, com a qual concorreu à cadeira de professora de literatura no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, em 1929, em que reitera sua defesa de uma educação humanística. “Humanista que libou o mel das grandes culturas” – como já citado anteriormente – (NEMÉSIO, 1949, s/p) por sua opção preferencial pelos temas universais e “eternos”.

No que se refere ao diálogo entre Tagore e o ideário ceciliano quanto à educação, citamos Loundo:

No que tange à educação, de centralidade inequívoca na obra de Cecília Meireles, a contribuição subliminar dos ideais de Rabindranath Tagore, de um compromisso ético de transformação espiritual do ser e de solidariedade para com o próximo, foi imensa. A face mais tangível desses ideais está estampada no projeto da Universidade de Shantiniketan no estado de Bengala: um espaço universalista que abarca tradição e modernidade, Oriente e Ocidente, e que assimilou os princípios éticos de uma construção nacional liberta dos nacionalismos mesquinhos. O envolvimento ativo de Cecília Meireles no debate sobre as políticas educacionais no Brasil é altamente tributário da experiência singular de Shantiniketan, como o comprovam, entre outros, (i) a publicação do artigo de Tagore intitulado “Uma universidade oriental” no livro de homenagem ao escritor indiano de 1961; (ii) e as crônicas que escreveu, intituladas “Rabindranath, pequeno estudante” e “Professores e alunos.” (2011, p. 53)

Como já dito aqui, Tagore possuía suas próprias premissas pedagógicas, e se revelou como um reformador da educação, com seu projeto Shantiniketan, assim como com sua produção, conforme nos elucidava Cecília:

Ele não acreditava, aliás, em métodos de educação que não fossem inspirados em grandes sentimentos. Os pedagogos deixavam-no apreensivo. Queria educadores capazes de amar seu ofício e seus discípulos, de amar a vida em sua totalidade. E, sem desconhecer os sofrimentos deste mundo, gostava de mostrar caminhos de alegria, esses caminhos por onde os corações felizes e agradecidos vão sem medo ao encontro do seu Amor. Caminhos do fim do mundo, onde todos se reconhecerão (1980, p. 165).

Em relação à Shantiniketan,⁴⁷ Cecília a tinha como projeto ideal e resumidamente nos apresentou suas características, assim como seu apreço:

Ela [a Universidade de Shantiniketan] era – e continua a ser – como um símbolo, no meu coração. Fundada por um poeta – e um poeta que se chamou Tagore! – no princípio deste século – que havia de ser tão atordoante, – e sonhando realizar o “sítio de paz” (tradução literal de “Shantiniketan”) que o seu nome exprime, por meio de uma educação integral, intelectual, moral, artística e, ao mesmo tempo, ligada ao glorioso passado da Índia, à humildade contemporânea e a um futuro que se poderia sonhar fraternal, – tudo, nessa instituição, me chamava: origem, métodos, objetivos. [...] No entanto, aqui [em Calcutá, durante a viagem à Índia em 1953], a umas noventa milhas dessa universidade, por obediência a um plano de viagem que é preciso cumprir, não a poderei ver: continuarei a guardá-la na imaginação, com suas árvores, seu ensino ao ar livre, sua preocupação de dar aos estudantes uma correta formação interior, e meios de exprimi-la. Shantiniketan continuará a ser um lugar lírico, com música, dança, poesia, festas populares, tecelagem, pintura, – ciência, filosofia, num ambiente bucólico, com as aldeias em redor, as cestas de frutas, os jarros de leite, – a vida antiga enriquecendo a atual, e a vida atual enriquecendo a antiga... Não verei Shantiniketan. Assim é o nosso destino:

⁴⁷ Hoje a escola se chama *Patha Bhavana* e comemorou seu centenário em 2001.

recebemos o que jamais esperamos; não conseguimos o que às vezes pretendemos (1999c, p. 211).

O projeto pedagógico de Tagore em Shantiniketan se revelou uma tentativa de síntese entre a tradição e a modernidade. Suas características principais seriam o convívio com a natureza e a conseqüente distância do caos urbano, a convivência com o mestre (*guru*) ao longo do dia, cujo objetivo seria o aprendizado, por exemplo, de conduta em um modelo de vivência que se constituía em uma grande família, ao invés da impessoal transmissão árida de conhecimento, e a combinação entre conhecimento prático (ensino técnico e artes) e a busca por alcançar uma verdade superior, nos moldes das *Upaniṣads* (Cf. TAGORE, 2010, p. 13). Além disso, o ensino se concentrava em três conceitos que se apresentam como três estágios: 1. *karma*, “ação” – a convivência com o ambiente e a subsistência; 2. *jñāna*, “conhecimento” – só após se apreender a diversidade e a unidade entre o ser e o ambiente, é apresentado o conhecimento teórico; 3. *prema*, “amor devocional” – a última lição é a do sentimento ideal entre o eu, a natureza e o mundo humano, ou seja, aquele que anula as distinções, o apaziguamento da identidade, do ego, e culmina na unicidade de todas as coisas (Cf. *ibidem*, p. 16).

Para o poeta, estes eram os pilares essenciais para a formação dos alunos. Por fim, semelhantemente à poetisa, ele se opunha ao ensino religioso (sectário) na escola: era necessário, sim, “um sentido de infinidade” nas mentes infantis e que somos todos parte de uma maravilhosa manifestação criativa, meritória de respeito e admiração (Cf. *ibidem*, p. 19).

Vistas as afinidades, coincidências e o convívio afetoso de Cecília com Tagore, nos é notória a inter-relação entre pensamentos e preceitos especialmente quanto à educação e à arte (à literatura, mais especificamente) entre o “Sol” e a “Pastora das Nuvens”.

Uma homenagem em tenra idade: o poema “O Diviníssimo Poeta” (1923)

Cecília publicou seu primeiro livro de poemas, *Espectros*, em 1919, aos dezoito anos de idade. Seu segundo livro, *Nunca mais... e Poema dos poemas*, em 1923. Poetisa precoce, não se sabe quando exatamente começou a escrever poemas, mas sabemos que, quando decidiu publicá-los, o terceiro poema do volume de sonetos de estreia é relacionado com a Índia: intitulado “Brâmane”, tem como motivo um asceta em árdua prática ióguica na floresta, às margens do sagrado rio Ganges. Representando “o êxtase estoico de um místico hindu”

(GOUVÊA, 2008, p. 29), esse soneto em versos decassílabos poderia ser uma passagem extraída de um épico sânscrito.

Plena mata. Silêncio. Nem um pio
De ave ou bulir de folha. Unicamente
Ao longe, em suspiroso murmúrio,
Do Ganges rola a fúlgida serpente.

Sem ter no pétreo corpo um arrepio,
Nu, braços no ar, de joelhos, fartamente,
Esparsa a barba ao peito, na silente
Mata, o Brâmane sonha. Pelo estio,

Ao sol, que os céus abrasa e o chão calcina,
Impassível, a sílaba divina
Murmura... E a cólera hibernal ao vento

Não ousa à barba estremecer um fio
Do esquelético hindu, rígido e frio,
Que contempla, extasiado, o firmamento.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 16)

Cecília apresenta um homem da camada social sacerdotal e intelectual indiana, cujas atividades costumam incluir o estudo detido da literatura filosófico-religiosa, seu ensino, a prática ritual, aconselhamento, meditação e ascetismo – essas atividades não são praticadas simultaneamente (sendo de uma a três praticadas por cada indivíduo). Instruídos pelas injunções que regulam seu ofício a praticarem a caridade e a renúncia ascética, a não acumular bens e a purificar os desejos e controlar os sentidos sensoriais, os *brāhmaṇas* eram, na literatura, geralmente pobres, mesmo que fossem conselheiros dos governantes mais poderosos e ricos.

Neste soneto, além do ascetismo típico aos *brāhmaṇas*, nota-se a austeridade, o controle dos sentidos, a paz imperturbável – mesmo sob sol escaldante –, semelhantemente à descrição das qualidades naturais (vocacionais) desta camada social como descritas na *Bhagavad-gītā* – “serenidade, firmeza, austeridade, pureza, tolerância, honestidade, compreensão, sabedoria e inquebrantável fé são qualidades inatas com as quais agem os *brāhmaṇas*” (BG 18.41) –, como se Cecília estivesse, de fato, exortando a literatura sânscrita, as práticas ióguicas e a renúncia, conforme essa tradição.

Nitidamente, trata-se de uma pessoa que alcançou a autorrealização, suplantando todos os tipos de sofrimentos e desconfortos físicos e psíquicos, já que o asceta se encontra extasiado, em estado sobre-humano, fora do mundo, divinizado. Sua única expressão é um som, “a sílaba divina/Murmura...”. O poema se refere à sílaba *Om*, também referida como *Om̐kāra*, seria a

manifestação sonora da divindade, o primeiro som emitido no universo, a síntese de tudo o que é sagrado: a vibração divina que reverbera em todas as direções, análoga à energia divina onipresente, onipenetrante, onisciente, onipessoal.

Esta mesma caracterização de *status* de sacralidade será atribuída a Tagore em poema escrito com a ciência e sobre a vinda dele para a América do Sul. Sua poesia, quanto à sua origem, seria comparada à sílaba divina que ressoa continuamente...

A própria Cecília contextualiza a visita ilustre:

Convidado pela República do Peru para assistir às festividades do centenário da independência peruana, Rabindranath embarcou para a América do Sul no dia 19 de setembro de 1924. Visitou o Brasil e a Argentina. No entanto, caiu doente durante a viagem e teve de desembarcar em Buenos Aires onde ficou como hóspede de Madame Victoria Ocampo. Compôs então os poemas *Puvari*, que dedicou à sua anfitriã, descrita por ele como “Vijaya” (MEIRELES, 1961, p. 10).

Não se tem notícia se Cecília viu o poeta em sua breve passagem pelo Brasil,⁴⁸ mas escreveu “O Diviníssimo Poeta” no qual expressa seus sentimentos em relação à pessoa de Tagore e sua vinda.

Rabindranath! Rabindranath! Rabindranath!
Por que deixas a luz mística do Oriente,
Que é o corpo de ouro dos ídolos de lá
Onde os ídolos são a luz do Sol de toda a gente!

Há tão profundo e tão vasto e tão lânguido encanto
Nos teus poemas sagrados, pairando como luas
Sobre o Mundo, que eu nunca soube, do teu canto,
Se as palavras eram de Deus ou se eram tuas...

E tu estavas perdido no prestígio glorioso da ausência...
Penso que vais aparecer... Meus olhos andam tristes...
Os tempos não têm clemência! Os homens não têm clemências!
E todos vão saber que vives, que és, que existes!...

Sofro porque eras o Todo-Longe, o Todo-Altura,
O Creador, que ninguém sabe como será...
É muito, é enormemente doloroso ser criatura...
Rabindranath! Rabindranath! Rabindranath!

(MEIRELES, 1923, p. 49)

⁴⁸ Tagore passou duas vezes pelo Rio de Janeiro: em 4 de novembro de 1924, em seu trajeto rumo à Argentina, e em 5 e 6 de janeiro de 1925 (Cf. LOUNDON, 2011, p. 51).

O poema inicia-se e é encerrado com o chamado do interlocutor repetidamente através do seu primeiro nome, como se a voz lírica desejasse que o eco viajasse as distâncias e alcançasse seu destinatário que ainda se encontrava na Índia. O que poderia indicar certa intimidade, parece mais uma referência ao significado do nome se considerarmos os versos seguintes.

Há, então, o questionamento/exclamação acerca da razão pela qual o poeta deixa o Oriente, mais especificamente, “a luz mística do Oriente”. Essa luz, em seguida, é identificada como “o corpo de ouro dos ídolos de lá”. Agora, aos ídolos é atribuída a condição de ser “a luz do Sol de toda a gente”. Estas relações parecem estabelecer um círculo fechado entre a luz mística do Oriente, metáfora possível do conhecimento oriental, com a luz que reflete dos ícones sagrados constituídos de metal que, por sua vez, se apresenta como metáfora da luz solar que acalenta (aquece e ilumina) “toda a gente”. Parece-nos que este círculo remete ao sagrado extensivo como característica implícita a tudo, em oposição ao domínio do profano em tantas outras sociedades, nas quais o sagrado é legado a uma circunstância litúrgica por frações de tempo do cotidiano apenas.

A luz solar é toda-abrangente, pois não faz distinção ao que ou quem atinge. Nesse sentido, podemos remeter esta referência ao sol com o nome do poeta que tem esse significado: assim como a luz do sol é abrangente, Tagore, com sua produção literária e suas canções, na Índia, também tem larga abrangência.

A segunda estrofe confirmaria o elã do sagrado uma vez que a voz lírica refere-se ao encanto (profundo, vasto e lânguido) dos poemas de Tagore que são considerados “sagrados” a ponto de se questionar se são diretamente de uma origem divina ou apenas da pessoa de Tagore.

Destaca-se nesta estrofe o léxico que remeteria à palavra ritualística por analogia: encanto, encantamento – aspecto mágico da palavra empregada ritualmente; poemas sagrados como luas que pairam – inferência ao noturno como período do dia preterido para certas práticas místicas.

E esse “Sol” reconhecidamente místico, sagrado, cujas palavras poderiam ser uma transmissão ou revelação divina, na terceira estrofe é relacionado com aquelas personalidades que já foram legados à mitologia, à história, ao panteão daqueles cujos nomes ecoam ao longo da história humana: santos, heróis, bardos, gênios, filósofos.

Inferimos isso do verso “E tu estavas perdido no prestígio glorioso da ausência...” por um episódio que Cecília descreve no volume de homenagem ao poeta:

Tagore e Gandhi estavam sempre em transição da condição humana para a Mitologia. Lembro-me que, celebrando certa vez a poesia de Tagore na presença de um senhor bastante ilustre, ouvi-o afirmar tranquilamente: “Mas

Tagore não vive mais... foi um poeta muito antigo... De outrora...”. A timidez de minha extrema juventude deixou-se inibida diante do meu interlocutor. Mas intimamente perguntava-me: “Quem sabe ele está confundindo Tagore com Kabir ou Háfiz ou Omar Khayyam...? E essa confusão tinha a virtude de reforçar no meu espírito – já naquele tempo – a noção da necessidade de um conhecimento mais profundo entre o Ocidente e o Oriente (MEIRELES, 1961, p. 1).

Na esteira dessas considerações, vemos os seguintes versos do poema que expressam a tristeza da poetisa em intuir que Tagore e sua produção não seriam compreendidos em toda sua dimensão: “Penso que vais aparecer... Meus olhos andam tristes.../ Os tempos não têm clemência! Os homens não têm clemências!/ E todos vão saber que vives, que és, que existes!...”.

Em outras palavras, a presença física do poeta tirar-lhe-ia a aura de uma figura pertencente aos cânones, ao plinto, às datas comemorativas dos calendários ou aos verbetes das enciclopédias, trazendo-o à vida comum dos seus semelhantes. Com isso, sua voz seria subestimada, pouco ponderada, mal compreendida, fosse no primeiro pós-guerra, ou no segundo – data desses dizeres:

A poesia tagoreana conduz a uma visão de santidade, de serenidade, na contemplação geral – visão que as gerações atuais mal podem compreender. No entanto, talvez toda esta trepidação seja momentânea e superficial. Não será impossível um renascimento de Tagore, quando esta onda turbulenta e caótica se acalmar, quando os jovens acreditarem na supremacia do Espírito sobre todas as coisas e a sabedoria do Oriente não for ignorada no Ocidente tão técnico (MEIRELES, 1961, p. 4).

Perante a descrença de que, fosse durante sua visita à América do Sul na década de 1920, ou nas celebrações de seu centenário, em 1961, Tagore não poderia ser apreciado e vir a ser conhecido com mais profundidade, Cecília exprime sua apreensão pela mudança de *status* pela qual Tagore passaria ao ser visto como alguém de carne e osso: “Sofro porque eras o Todo-Longe, o Todo-Altura,/ O Credor, que ninguém sabe como será...”. A desmistificação da personalidade destinatária de sua admiração, e cuja produção foi longamente foco de seus estudos e diálogos, toma forma de presságio, como se Cecília intuisse os males pelos quais Tagore passaria em sua viagem à América do Sul – lembrando-nos que ele adoeceu e não chegou ao seu destino final que era o Peru: “É muito, é enormemente doloroso ser criatura...”.

Encerramos esta seção sobre o poeta e pensador bengali com este poema dedicado a ele aos meros 22 anos de Cecília, corroborando sua precoce aproximação da obra de Tagore, sua admiração e opinião da possível contribuição que ele poderia oferecer com suas ideias e arte.

Agora, trataremos de outra personalidade cujo diálogo com Cecília é fundamental para compreender as ideias filosófico-religiosas indianas que permeiam sua lírica: Gandhi, o Mahatma.

2.2. A “morena pena de amor”⁴⁹ e o “apóstolo pacifista”: Cecília e Gandhi

... Purna Swaraj – “Purna” completa, porque se destina tanto ao príncipe quanto ao aldeão, na mesma medida ao rico proprietário de terra e ao lavrador da terra sem propriedade, da mesma forma aos hindus, muçulmanos, e igualmente aos parses e cristãos e aos jainistas, judeus e sikhes, independentemente de qualquer distinção de casta ou crença ou condição de vida. A própria conotação da palavra e o meio de realização com o qual estamos comprometidos – verdade e não-violência – se opõem a toda possibilidade de swaraj ser mais para alguns do que para outros, ser parcial para alguém e prejudicial para o outro. A verdade e a não-violência não deixam espaço para a fraude ou falsidade.
Mahatma Gandhi (2008, p. 16)

*Sentimos agora que a Europa vai ficando longe.
Que o Brasil já está quase do lado oposto.
Que ninguém mais entenderá quem somos, nem de onde procedemos.
E, nessa repentina mudança, apenas o que há de universal, em nós, se conserva intocável em seu equilíbrio, pois de tudo estamos despojados:
de família, de amigos, de pátria, de língua, de repercussão.
Enquanto os companheiros dormem, sob a primeira claridade do Oriente,
entretenho-me com o pensamento de que, depois da morte,
deve ser assim que os homens comparecem à presença de Deus.*
Cecília Meireles (1999b, p. 153)

Em *flash* dado a João Condé, em 1955, para *O Cruzeiro*, Cecília Meireles faz duas referências a Mahatma Gandhi: uma personalidade que admira profundamente, paralelamente a Francisco de Assis e Vinoba Bhave,⁵⁰ e sua grande emoção ao ver sua “Elegia sobre a morte de Gandhi” traduzida e publicada em diversos idiomas da Índia, em 1948 (apud MEIRELES, 1983a, p. 67) – tanto quanto visitar os Açores (terra de sua avó).

Sua admiração e conhecimento acerca do pensamento e história de Gandhi estão expressos pelos dois poemas sobre ele (a elegia e “Mahatma Gandhi”), pela biografia “Gandhi, um herói desarmado”,⁵¹ a crônica “O aniversário de Gandhi” (MEIRELES, 1980), a sequência de crônicas sobre o evento “Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques

⁴⁹ *Morena, pena de amor* é um volume produzido, de acordo com Darcy Damasceno, em 1939, mas que será publicado apenas postumamente, em 1973. São 129 poematos em primeira pessoa que remetem diretamente à poetisa, com referências aos seus olhos verdes, sua data de nascimento, seu ofício como poetisa e sua cor da pele: “(1) Me chamam Morena/ por ser minha cor./ Mas meu nome é Pena,/ Pena de amor” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 172).

⁵⁰ Associado de Mahatma Gandhi, Vinoba Bhave (1895-1982) é considerado precursor do movimento em seu viés espiritual e, diferenciando-se de Gandhi pelo maior e extenso conhecimento das escrituras, simultaneamente, promove as atividades de reforma social propostas pelo pacifista. Cecília dedicou-lhe um poema que será abordado no capítulo sobre o livro *Poemas escritos na Índia*.

⁵¹ In: **Grandes Vocações**. São Paulo: Donato Ed., 1960, p. 245-327 (vol. 4, “Apóstolos Modernos”).

to the Solution of Tensions between and within Nations” (Cf. MEIRELES, 1999b),⁵² na Índia, em 1953, além de referências dispersas na vasta coleção de crônicas (como nas de educação) e palestras e conferências sobre o pacifista.

Mohandas K. Gandhi (1869-1948) é geralmente conhecido por sua atividade política e social que contribuíram relevantemente para o processo da independência da Índia do domínio britânico, que se deu em 1947. Entretanto, seu carisma, sua militância e ideologia se originaram da tradição espiritual milenar da Índia, adotada como prática religiosa do pacifista: “A práxis sociopolítica de Gandhi da não-violência (*ahimsa*) – a não-ação ativa – foi a forma histórica assumida por uma disciplina imemorial de *renúncia*, em conformidade com os ensinamentos dos *Upanishads* entre outros” (LOUNDO, 2007, p. 150).

Para Cecília, dentre as pessoas mais envolvidas com a transição para o primeiro momento da Índia independente, em Jawaharlal Nehru (1889-1964)⁵³ se via o artista, em Sarvepalli Radhakrishnan (1888-1975),⁵⁴ o sábio, e em Gandhi, o apóstolo – ao qual ela também referir-se-ia como a um santo:

As grandes e merecidas comemorações do centenário de Tagore [1961], este ano, não obscurecem a data natalícia de Gandhi, quase centenário também, pois nasceu a 2 de outubro de 1869. Ao contrário: sob essa luz altíssima que ilumina a figura do Poeta, alcança relevo maior a figura do Santo, esse curioso, moderno Santo das multidões, que viveu e morreu pela independência de seu povo e pode ser considerado o Pai da Pátria (MEIRELES, 1980, p. 150).

Entretanto, o conceito de santo na Índia se difere daquele comum aos ocidentais (a partir da religião católica,⁵⁵ sobretudo): uma pessoa santa seria um renunciante (*sadhu*) que vive da mendicância e, assim, à mercê da vontade divina para sua subsistência, sem a filiação a ou o controle de uma instituição, geralmente dedicada à peregrinação aos lugares sagrados, ou fixação a um deles, à meditação e ao estudo e recitação de textos sagrados; ou o *yogī* que opta pela reclusão e pela prática da meditação em combinação com posturas (*āsanas*) do *yoga* e

⁵² Há também volume contendo as palestras e discussões que aconteceram durante o congresso: AZAD, Maulana A. K. **Gandhian Outlook and Techniques**: A Verbatim Report of the Proceedings of Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques to the Solution of Tensions between and within Nations (Held in New Delhi from the 5th to the 17th January, 1953). New Delhi: Ministry of Education, Government of India, 1953.

⁵³ Estadista indiano, foi o primeiro-ministro inaugural da Índia autônoma, sendo reeleito e, até hoje, o de mais longo mandato. É considerado o herdeiro das ideias de Gandhi e era conhecido como *Pandit* Nehru (“professor”, “sábio”). Cecília escreveu uma elegia por sua morte.

⁵⁴ Filósofo estadista indiano, foi o primeiro vice-presidente da Índia liberta e o segundo presidente. Cecília o ouviu palestrar no Congresso sobre Gandhi e seu apreço pelo discurso e pela pessoa estão registrados na crônica “Um grande discurso” (MEIRELES, 1999b, p. 203-206).

⁵⁵ Apesar de existir na tradição religiosa indiana histórias de santos que demonstraram poderes místicos e efetuaram milagres, estes não são prerrogativas para o *status* de santidade, como o é na tradição cristã largamente difundida no Ocidente.

controle da circulação do ar no corpo (*prāṇāyāma*); ou, ainda, aquele que se dedica aos estudos das escrituras e seu ensinamento (*paṇḍita*), muitas vezes aceitando discípulos e combinando esta atividade com práticas espirituais, como a meditação, a recitação dos textos e de *mantras*. Mas, pode-se dizer que, sobretudo, um santo nesta cultura é aquele que ensina com seu exemplo, que coloca as prescrições das escrituras sagradas em prática e, assim, inspira as pessoas a seguirem-no em sua senda espiritual; este é o *guru*, “mestre”: “Exercia, desse modo [ao empoderar o povo e chamar os injustos ao exame de consciência], uma dupla atividade de educador e mestre e guia: ensinando a uns a vencerem sua capacidade de sofrimento, e a outros a se livrarem do peso de suas culpas” (MEIRELES, 1980, p. 152).

Em que medida Gandhi se encaixa nos perfis de santos descritos acima? Para Cecília, ele ensinou um preceito religioso básico, mas se diferenciou pela regularidade, intensidade e abrangência com que o disseminou e praticou: “um homem que disse: “Deus é verdade e amor.” Coisa que já não era inédita. O inédito é a sua aplicação na vida diária, – à política e à economia” (MEIRELES, 1999b, p. 189).

Ele possuía uma agenda moral e uma conduta comprometida com a verdade, que visava transmitir ao povo através de seu próprio exemplo, pautadas tanto em seus estudos dos textos sagrados⁵⁶ como por sua experiência praticando-as. Sua convicção essencial era de que todas as suas atividades tinham como meta última a busca da Verdade, ou seja, da Verdade Absoluta, ou Deus, e, desta forma, levava uma vida religiosa, santificada, conforme nos diz em sua autobiografia:

O que almejo alcançar – ao que tenho me esforçado e me fixado por trinta anos – é autorrealização, ver Deus face a face, obter *mokṣa*.⁵⁷ Eu vivo e me movo e tenho meu ser em busca desta meta. Tudo que eu faço pelo meio da fala e da escrita, e todos meus empreendimentos no campo político são direcionados a este fim (GANDHI, 2011, p. xii).⁵⁸

Corroborando a visão da poetisa da santidade de Gandhi, pode-se considerá-lo um renunciante: desde sua estadia e atuação como advogado na África do Sul, renunciou

⁵⁶ Além das escrituras hindus e diversos comentários sobre elas, Gandhi aponta como principais leituras *The Kingdom of God Within you*, *The gospels in brief* e *What to do?*, de Leon Tolstói, *Unto this last*, de John Ruskin (GANDHI, 2011, p. 95 e p. 170), *The light of Asia*, de Edwin Arnold, *India: what can it teach us?*, de Max Müller, o Alcorão na tradução de George Sale (*The Koran interpreted – a translation*), *Life of Mohamed and his successors*, de Thomas Carlyle, *The sayings of Zarathustra* – sem menção do autor (Ibidem, p. 170-171), alguns livros cristãos, como *The perfect way*, de Edward Maitland, e *The new interpretation of the Bible* – sem menção do autor (Ibidem, p. 147), *Many infallible proofs*, de Arthur T. Pearson, *Analogy of Religion, Natural and Revealed*, de Joseph Butler (Ibidem, p. 131).

⁵⁷ *Mokṣa* significa na tradição hindu a libertação do ciclo de nascimentos e mortes, ou seja, o fim da reencarnação.

⁵⁸ Todas as citações deste volume são traduções para o português feitas por nós.

gradualmente aos bens materiais, aceitando apenas doações que lhe permitissem prestar serviço público, ao qual decide se dedicar como atividade principal vitalícia, como ele diz em sua autobiografia.

E, para oferecer este serviço público, ele precisava conhecer o povo. Portanto, passou extensa parte da vida viajando para os mais variados locais, às mais remotas vilas e regiões da Índia, a pé ou de trem – em terceira classe, juntamente com os mais humildes:

Num país de grande riqueza imaginativa, onde os Deuses facilmente se podem multiplicar, o Mahatma não pretendeu subir jamais além da sua condição de homem e de cidadão; ao contrário, vemo-lo constantemente procurando descer ao que nessa condição pode existir de mais humilde precário, desditoso, para aprender todas as misérias, e dar-lhes adequada solução. Vemo-lo utilizar transportes de ínfima classe, caminhar a pé com os peregrinos, interessar-se por assuntos domésticos de limpeza, higiene, alimentação, sem que esse constante pousar em níveis tão obscuros perturbe o ímpeto e a extensão de seus voos (MEIRELES, 1980, p. 153).

Paralelamente, assim, constituiu diferentes *āśramas* (comunidades em que se vive de acordo com regras e práticas estabelecidas por um líder, uma ideologia ou uma norma hinduísta ou budista), nos quais convivia direta e diariamente com seus seguidores – que eram das mais diversas origens, e camadas sociais (castas), incluso os intocáveis –, fazendo experimentos com dietas, agricultura, padrões de higiene e limpeza, em busca de sustentabilidade, de autossuficiência. Aliás, será nestes *āśramas* em que fará o empreendimento da roca para a produção autônoma de roupas – prática que se tornou icônica em relação a ele e às suas atividades, principalmente, em oposição ao império britânico.

Gandhi, que vivia só com o mínimo para a subsistência, defendia que, provavelmente de acordo com a *Bhagavad-gītā*, nossa relação com este mundo é de *trustees*, ou seja, de “curadores, “tutores”, “guardiões”: bens são-nos delegados e, apesar de usufruir destes para as necessidades de subsistência e prazer, temos deveres para com eles, e devemos sim usá-los, entretanto, com a consciência de e no escopo do que levaria ao fim último, qual seja, a autorrealização e, então, *mokṣa*.

Sua religião, hindu (*vaiṣṇava*⁵⁹), foi uma escolha, pois, apesar de nascido em família dessa tradição, suas idas à Inglaterra (1888-1891), para curso superior, e à África do Sul (1893-

⁵⁹ O termo religião *vaiṣṇava* “é utilizado pelos indólogos modernos para indicar a manifestação histórica do sistema filosófico-religioso dos adoradores de Viṣṇu” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Sua prática se concentra no serviço devocional (amoroso), ou *bhakti yoga*, ao casal divino, especialmente, a Rādhā e Kṛṣṇa (Cf. ibidem, p. 34-35). É interessante observar que de acordo com os preceitos de Caitanya (XV-XVI d.C.), líder e reformador *vaiṣṇava*, rejeita-se da condição social regulada pelo nascimento; o que se compactua com os ideais de Gandhi.

1914), lhe proporcionaram estudos (ver nota de rodapé 56) e contato extenso com adeptos do cristianismo e da religião islâmica, de forma que pôde decidir seguir a herança espiritual familiar ou aderir a outro segmento religioso. Entretanto, “Gandhi acreditava no ensinamento básico de todas as religiões, e que o conhecimento não é monopólio de nenhuma religião ou seita particular”⁶⁰ (MEIRELES, 1998, p. 334). Dessa forma, sem atitude proselitista, mas acreditando que promulgava conceitos básicos e universais, juntamente a práticas e hábitos que promovessem uma melhor condição de vida às pessoas, Gandhi constituiu seu programa com alguns preceitos que apresentaremos a seguir.

Dentro dos parâmetros da religião *vaiṣṇava*, e de sua experiência pessoal, além da dieta vegetariana, adotou a *Bhagavad-gītā* como manual de conduta e guia espiritual, compreendendo e agindo de tal forma que não houvesse diferença entre religião e moral (Cf. *ibidem*, *idem*). Mesmo publicamente citando a *Gītā* como referência principal, ao falar sobre as diversas religiões, preconizava a moral subjacente a todas, e sua prática como prerrogativa. Sua prescrição de uma moral, para Cecília, era a lembrança necessária para tempos difíceis, do pós-guerra, do legado precioso dos antepassados:

Ora, este chefe [espiritual] – todos o sabemos – não inventou nada – provou, apenas que se pode viver, praticar o código moral de todos os povos, – código que jaz esquecido, abandonado, desprezado sob a desordem do século, feita de paixões desencadeadas irresistíveis seduções (MEIRELES, 1999b, p. 195).

Para se compreender sumariamente a ideologia e movimento proposto por Gandhi, apresentaremos alguns conceitos fundamentais, primeiramente, pela voz da própria Cecília: “Não ter medo. Não fazer o mal. Amar a verdade. Vivê-la. Dispensar o supérfluo. Prezar a castidade. Não pactuar com a violência... – relembro pontos esparsos na obra imensa de Gandhi” (*Ibidem*, *idem*).

Caitanya dirá: “uma pessoa nascida em família baixa não está desqualificada para desempenhar serviço devocional [*bhakti*] ao Senhor Kṛṣṇa, nem pelo simples fato de nascer em aristocrática família de *brāhmana* fica alguém apto para o serviço devocional” (Apud *ibidem*, p. 306).

⁶⁰ Gandhi nem mesmo aprovava o termo tolerância entre religiões, como explica a seguir: “Eu não gosto da palavra tolerância, mas não consegui pensar num melhor termo. Tolerância pode implicar a suposição da inferioridade de outras crenças em relação a nossa, enquanto Ahimsa nos ensina a oferecer o mesmo respeito às crenças religiosas dos outros conforme consentimos para com a nossa própria, admitindo a imperfeição dessa. Essa posição será prontamente aceita pelo verdadeiro buscador da Verdade que siga a lei do amor. Se atingirmos a plena visão da verdade, não mais seríamos meros buscadores, mas teríamos nos tornado um com Deus, pois a Verdade é Deus. Mas por sermos apenas buscadores, continuamos nossa busca e somos conscientes da nossa imperfeição. E se somos nós mesmos imperfeitos, a religião como concebida por nós deve ser imperfeita [...] sempre sujeita à evolução e reinterpretação. [...] Se todas as fés concebidas pelo homem são imperfeitas, a questão do mérito comparativo não pode surgir” (GANDHI, 2008, p. 23-24 – tradução nossa).

O primeiro e, talvez, o mais importante conceito gandhiano seria *ahimsā*, ou “não-violência”:

Minha experiência uniforme me convenceu de que não há outro Deus que não seja a Verdade. E se todas as páginas desses capítulos [da minha autobiografia] não proclamam ao leitor que o único meio de realizar a Verdade é Ahimsa, deverei considerar todo meu trabalho em escrever estes capítulos como tendo sido em vão. [...] Mas isso eu posso dizer com certeza, como resultado de meus experimentos, que uma visão perfeita da Verdade só pode ser resultado de uma completa realização de Ahimsa.

Para ver o Espírito da Verdade universal e todo-penetrante, deve-se estar apto a amar o mais ínfimo da criação como a si próprio. E uma pessoa que aspira por isso não pode permitir que nenhuma área da vida escape (GANDHI, 2011, p. 540).

Gandhi, como adepto dos preceitos da *Bhagavad-gītā*, apreendia toda e qualquer entidade viva como parte da divindade suprema – dirá que somos todos “farinha do mesmo saco e filhos de um e o mesmo Criador” (“we are all tarred with the same brush, and are children of one and the same Creator” – GANDHI, 2011, p. 293). Nesta perspectiva, ferir, ofender, prejudicar um ser equivale a fazer o mesmo a si e a Deus. Para ele, os seres são merecedores apenas de respeito, amor e serviço; o que colocou em prática rechaçando a intocabilidade, as diferenças e a oposição entre as religiões e qualquer expressão ódio ou violência contra outrem, inclusive contra algozes: “Odeie o pecado e não o pecador”, era o seu lema.

Dessa forma, preconizou e agiu de forma pacífica, não-violenta, o que nos leva a outro conceito fundamental: *Satyagraha*. De acordo com o Mahatma, o termo já havia sido idealizado e praticado como “resistência passiva”, “não-cooperação”, ou “desobediência civil” quando decidiu promover um concurso no jornal *Indian Opinion* para eleger um termo numa língua indiana. O termo escolhido foi *Sadagraha* (*sat*, “verdade”; *agraha*, “firmeza”), mas adaptou para *Satyagraha*, em sua língua materna, o gujarati (GANDHI, 2011, p. 338-339). Para o pacifista, *Satyagraha* como movimento se define e se alinha com os ideais de *ahimsā* e com a busca pela Verdade, na medida em que um *satiagrahi* se rebela contra uma lei ou uma prática imposta por instâncias superiores ou antagonistas, que sejam injustas, imorais e, assim, irreligiosas, por meio da não-ação, da desobediência: “*Satyagraha* é essencialmente uma arma da veracidade. Um(a) *Satyagrahi* é comprometido com a não-violência, e, a menos que as pessoas a observem em pensamento, palavra e ação, não posso oferecer *Satyagraha* às massas” (GANDHI, 2011, p. 499). Esta prática além de evitar o confronto violento, deveria impelir o algoz à autocrítica e, esperar-se-ia, à compaixão, à conscientização e, então, à correção dos erros.

A prerrogativa para ser um praticante de *Satyagraha* seria, além do supracitado, a compreensão e uma conduta condizente com o fato de que se trata de um processo de autopurificação, de autocontrole, de serviço a si e à sociedade e que culminaria em resultados concretos, materiais, mas, sobretudo, em uma reforma pessoal e coletiva:

A identificação com tudo vivente é impossível sem autopurificação; sem autopurificação a observação da lei de Ahimsa deverá permanecer como um sonho vazio; Deus não pode nunca ser realizado por alguém que não seja puro de coração [...]

Mas o caminho da autopurificação é duro e íngreme. Para atingir a pureza perfeita tem-se que se tornar absolutamente livre de paixões em pensamento, fala e ação; se erguer acima das correntes contrárias do amor e do ódio, apego e repulsa. [...] Enquanto um homem, de sua própria vontade, não se colocar como o último dentre seus semelhantes, não há salvação para ele. Ahimsa é o limite último da humildade (GANDHI, 2011, p. 540).

A identificação de todos, especialmente dos intocáveis, como *Harījan*, ou “filhos de Hari (Deus)”, implicaria numa noção de parentesco divino irrestrito para com todas as formas de vida, e este laço afetivo e abrangente deveria propiciar o *ahimsā*, ou seja, a não-violência, e, também, a convicção de uma unidade universal, que uma vez efetivada seria a cura para todos os males; seria a autorrealização como a apreensão ou a visão da Verdade.

A ideia de que *Satyagraha* seja justo, reivindica direitos, e que envolveria uma reforma, nos leva ao terceiro conceito fundamental, aqui: *Swaraj*, ou o processo de autoconsciência e identidade em que a ideologia e prática do movimento pacífico e reformista de Gandhi implicava.

Como dito anteriormente, o conceito de não-violência inclui a noção de parentesco e origem ontológica a partir da divindade dual suprema, o que compreende a ideia de que os seres compartilham características e qualidades divinas, como eternidade, conhecimento, justiça, bem-aventurança, etc. Dessa forma, para se mobilizar multidões rendidas à prática da não-violência, e da resistência pacífica, elas precisariam ter a convicção de seu poder de ação conjunta, da pureza do processo independente dos seus resultados, e de sua capacidade inerente de autocontrole e persistência para se chegar ao fim sem pestanejar. *Swaraj* seria, assim, a autogovernança a partir do empoderamento advindo do conhecimento de sua identidade e aptidões naturais, pois espirituais. Além disso, no movimento de *Satyagraha*, o termo foi adotado referindo-se ao processo de aquisição da autogovernança do próprio país, ou seja, a libertação do domínio britânico com vista ao soberano controle do povo indiano sobre seu território, economia, cultura, etc. (Cf. GANDHI, 2008, p. 7-8).

Um dos principais efeitos de *Swaraj* seria a perda do medo como prerrogativa para uma atitude positiva perante uma situação injusta; como parte do processo de empoderamento. Gandhi afirma que *Satyagraha* pode ser considerado válido, produtivo, quando leva os *Satyagrahis* a serem mais fortes e com ânimo, cientes de que a solução, a salvação das pessoas, depende de si mesmas; a partir da capacidade de enfrentar o sofrimento e fazer autossacrifício (Cf. GANDHI, 2011, p. 472). Cecília comenta a noção de medo gandhiana e sua comparação com a violência:

Para ele [Gandhi], o maior mal não era a violência, mas o medo. Por medo, pode-se suportar humilhação e tirania. Pode-se ser até criminoso, por medo. A violência, ao menos, é positiva; o medo é negativo. A violência é vitalidade mal orientada. Pode ser orientada convenientemente (MEIRELES, 1999b, p. 190).

Em outras palavras, para o pacifista, enquanto a violência, que é um mau, pode ser transformada uma vez que haja conhecimento e direção, o medo deve ser eliminado, pois é passivo, improdutivo.

Essa apresentação sucinta dos principais conceitos gandhianos vem aqui a pretexto de tentar compreender a admiração de Cecília por esta personalidade. Para tanto, é preciso, tendo estas ideias em vista, voltarmos-nos a algumas crônicas e a um dos poemas cecilianos dedicados a Gandhi.

Uma das premissas reivindicadas por ele para a realização de *Swaraj* e recorrente, não só em referência a ele na obra de Cecília, mas frequentemente quanto à viagem à Índia (talvez meditando em sua participação no congresso gandhiano) e, às vezes, em relação à humanidade, seria a união humana, universal; a igualdade entre as pessoas, independentemente de sua circunstância imediata, superficial, externa. Vejamos isso conforme seu relato da palestra que apresentou no congresso gandhiano:

Sinto, – não penso – esta palpitação unânime de terra, esta angústia dos problemas humanos, esta necessidade de estarmos todos próximos, de sermos todos amigos, de nos compreendermos, de nos construirmos, de nos amarmos. Essa unidade do planeta. Este minuto da vida nossa no universo. Raça, religiões, idiomas... Oriente, Ocidente, História. A solidão da Terra, pequenina, e o eterno combate do Bem e do Mal... (MEIRELES, 1999b, p. 46)

Seja pela experiência cosmopolita que teve no decorrer de sua vida, desde a infância – com a avó açoriana, na então capital do país fervilhando com estrangeiros –, mais as leituras variadas e precoces, seja pela experiência de observar (de longe) as duas grandes guerras e,

assim, a falência das expectativas da modernidade a partir do gênio humano e seus produtos, Cecília, em seu pensamento e arte, busca, reflete sobre, pede por uma urgência pelo universal. Ela aspira por uma consciência da existência como multifacetada, múltipla, porém, una. Sua meta parece ser, na/pela arte e educação, abarcar todas as possibilidades, formas e expressões de vida, em prol de uma compreensão e efetivação de uma comunhão afetiva; de um parentesco inerente que abrigue e salve a humanidade de si mesma.

Seria talvez um equívoco afirmar que toda essa sede pela união humana, essa visão e anseio por uma família planetária, se originaram exclusivamente de seus estudos gandhianos, mas podemos dizer que houve a aproximação e admiração certamente por reconhecimento de uma afinidade em sonhos e em perspectivas. Para ela, este momento da fomentação da independência da Índia, com seus idealizadores, combatentes pacíficos, filósofos, políticos e artistas modernos, que efetivaram o renascimento do país em diversas frentes, é um momento que contribui para se repensar o humano:

Logo depois [de Tagore], surgia a figura de Gandhi: tempos da “Jovem Índia”, com famosos artigos que remotamente iriam preparando a independência do povo na campanha da não-violência e da não-cooperação com o mal; esse discurso de buscar a verdade e caminhar para ela com a fé e respeito, exatamente como quem busca Deus. Tempos em que se voltava a confiar na espécie humana, na sua possibilidade de ser, com algum esforço, alguma coisa mais do que ela se deixa ser pela simples facilidade da inércia, pela convivência com o transitório, pela transigência com o mal (MEIRELES, 1999c, p. 210).

Nota-se, aqui, uma possível referência ao ideário gandhiano que pressupunha uma reforma pessoal, uma autopurificação – como dito anteriormente. Além disso, Cecília se referiu, em outro momento, a esta inércia das pessoas, este deixar-se levar pelas circunstâncias, como um sonambulismo, para cuja solução, que seria lhes mostrar “a vida em profundidade”, através de “uma contemplação poética afetiva e participante”,⁶¹ tentava contribuir com tudo que fez em literatura, jornalismo, educação e folclore.

Esse reconforto em encontrar as pessoas – Gandhi, Tagore, Sarojíni Naidu, Vinoba Bhave –, nesse povo, nessa cultura que reverberam os mesmos desejos pelo Bem, pelo Belo e pela paz para o mundo é considerado pela poetisa como dívida:⁶² “Ao lembrar essas coisas [vivenciadas na Índia], tão longínquas, sinto a minha dívida para com a Índia” (Idem). Sua expressão em relação ao legado dessa cultura milenar é sempre de respeito, admiração e

⁶¹ Em entrevista à revista *Manchete*, apud MEIRELES, 1983a, p. 58.

⁶² Há a referência de Loundo a um manuscrito inédito da poetisa intitulado “O que devemos à Índia” (Cf. LOUND, 2003, p. 23 – nota de rodapé).

gratidão, como diz, aqui, enquanto descreve sua experiência ouvindo as palestras do congresso gandhiano:

Nós, os do Ocidente, devíamos estar aqui para aprender. (Esta é a minha opinião.) Mas estamos também aqui para contribuir. (O que parece gentileza oriental.) Às vezes, nem ouço o que estão dizendo em redor da mesa. Vou fugindo, fugindo... Vou achando todos os pensamentos ocidentais rasteiros e incolores, diante da experiência humana deste lado do mundo, tão alta, tão viva, tão copiosa (MEIRELES, 1999b, p. 188).

Vê-se, assim, não apenas uma reverência ao saber e à experiência orientais, mas uma crítica ao Ocidente, atreladas a uma humildade pessoal; que é outra face da gratidão. Ao refletir sobre a contribuição desse congresso para o Ocidente – um dos objetivos desse seria um debate e sistematização do pensamento e práticas gandhianos para o mundo –, Cecília se volta para a Educação como meio possível para a difusão desses ideais:

Ponho-me a pensar no que deve ser a sabedoria. E como praticá-la. E tudo é longe, terrivelmente longe: não há convênios, conferências, congressos que transformem o homem de egoísta em generoso, de violento em pacífico, de cruel em manso, de cego em lúcido... O processo de edificação humana é lento, devia ser unânime, constante... Esse processo chama-se Educação (MEIRELES, 1999b, p. 197).

Cecília, conhecida mais como poetisa, entretanto, diz, “a minha vocação profunda foi sempre uma: educar” (MEIRELES, 1999c, p. 211), e isso nos dá mais indício de afinidade para com as ideias de Gandhi, pois, não sendo poeta, foi sobretudo reformador, ou seja, educador. Assim como Tagore, Gandhi refletiu sobre a educação e fez experimentos nesta área em seus *āśramas*, ao mesmo tempo em que promoveu a fundação de escolas durante e em locais onde praticou *Satyagraha* em prol de uma comunidade ou classe de pessoas.

Todas essas características e atividades do “santo moderno” estão sintetizadas no poema ceciliano “Mahatma Gandhi”, de *Poemas escritos na Índia*, que analisamos a seguir. Leiamos o poema:

Nas grandes paredes solenes, olhando,
o Mahatma.

Longe no bosque, adorado entre incensos,
o Mahatma.

Nas escolas, entre os meninos que brincam,
o Mahatma.

Em frente do céu, coberto de flores,
o Mahatma.

Na vaca, na praia, no sal, na oração,
o Mahatma.

De alto a baixo, de mar a mar, em mil idiomas,
o Mahatma.

Construtor da esperança, mestre da liberdade,
o Mahatma.

Noite e dia, nos poços, nos campos, no sol e na lua,
o Mahatma.

No trabalho, no sonho, falando lúcido,
o Mahatma.

De dentro da morte falando vivo,
o Mahatma.

Na bandeira aberta a um vento de música,
o Mahatma.

Cidades e aldeias escutam atentas:
é o Mahatma.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 986-987)

Como cantar o “herói desarmado” – título da biografia de Gandhi por Cecília – senão por uma ode?

Consideramos o poema como uma ode por apresentar sucintamente as glórias desse herói, asseverando seu legado e sua permanência *post mortem* devido aos feitos narrados, por um lado. Por outro lado, pode-se considerá-lo uma ode pela escolha de versos longos (clássicos), seguidos por um refrão que nos remete ao esquema dialógico das tragédias greco-romanas.

O poema se estrutura em doze estrofes dísticas constituídas por um verso longo, variando de 10 a 14 sílabas, seguido por um trissílabo iâmbico; este que é o estribilho, pois se repete em todas as estrofes. Apesar da variação métrica dos primeiros versos, eles se apresentam em anapesto, mantendo um ritmo constante e um tom solene, como o de uma marcha, o que é corroborado pelo verso refrão. Esta combinação evoca o esquema da tragédia clássica uma vez que parece ser um narrador cujo enunciado é respondido por um coro que anuncia o homenageado: “o Mahatma”.

A história de Gandhi exige o tom solene, a homenagem póstuma, pois é, de fato, trágica: um santo, um ancião, “um homem que o Ocidente conheceu de fotografia, e quase achou

ridículo, porque calçava apenas sandálias, enrolava o corpo num pano branco, e falava da ressurreição de seu povo, e de uma independência feliz, sem armas e ódio” (MEIRELES, 1999b, p. 158), “e quando o preparava para o seu destino, como um pai, a conversar com seus filhos, dispararam sobre ele um revólver, e tiraram-lhe a vida” (Idem). Foi assassinado enquanto caminhava para uma oração ecumênica em que se lia a *Bhagavad-gītā* e o Alcorão, entre os seus; morto por um deles.

Ele estava ali, – como de costume – para uma reunião mística. Daquele lado, veio o assassino, um místico exaltado (ah! quem sabe por que se mata e por que se morre, e quem, realmente está matando ou está morrendo?) e prostrou-o a tiros. Ali caiu. Exclamou apenas “Ó Deus!” (MEIRELES, 1999b, p. 173).

O questionamento de Cecília sobre os ditames do destino nos evoca alguns temas do pensamento indiano. De acordo com cânone filosófico-religioso hindu, vivemos no mundo fenomenal manifesto por demiurgos e participamos vida após vida de enredos tecidos por *Devas* (“Semideuses”) dramaturgos, ao mesmo tempo em que pré-concebidos pelos resultados das nossas ações passadas (*karma*). Dessa forma, não temos controle imediato sobre a trama, nem sobre as personagens; porém, temos a possibilidade de improvisação limitada, por meio das nossas escolhas, ou decisões – o livre arbítrio –, que geram mudanças mínimas neste enredo, mas, sobretudo, contribui para o próximo. Nessa perspectiva, quem age, de fato? Quem se permite ser dirigido na trama que lhe envolve?

Por outro lado, o enredo, o palco, as personagens, a trilha sonora, o cenário, etc. são meros arranjos para o espetáculo, pois o essencial são as sensações (Catarse? Êxtase? Angústia? Dor?), as morais da história, as conscientizações ou realizações que são apreendidas através do que se vivencia.

Esse elaborado esquema performático que se faz experimentar como algo real, concreto – como a vida em si –, não passa, na verdade, de algo provisório, recreacional, didático e justo em seu acerto de contas; um faz-de-conta, uma ilusão (*māyā*): um pretexto para elevar a consciência, proporcionar a sabedoria, levar à paz, à equanimidade, à renúncia, à iluminação – estas sim reais, eternas, concretas. Assim, a morte não é um fim, mas pode ser um convite a assumir um novo papel, nascendo-se novamente, ou a liberação do ciclo de renascimentos – a licença prêmio após se ter alcançado os objetivos e cumprido com os deveres; sobretudo, por se ter recordado, por se ter se (re)conhecido como ontologicamente se é: seres parte e parcela da Pessoa Suprema, plenos de eternidade, conhecimento/consciência e bem-aventurança (*sat-cit-ānanda*).

Cecília aciona este imaginário em seu questionamento acerca da (não) autonomia daquele que mata: ele o faz por opção, por real decisão, ou levado pelas circunstâncias, como marionete, a fazer algo que já está previsto? E, caso o assassino tomasse a decisão improvisada de não fazê-lo, a morte não aconteceria, ou apenas se postergaria o episódio? Transferir-se-ia o ato para a outra personagem? E quem morre deixa de existir absolutamente ou apenas passa para outra instância de existência?

Lembremos uma passagem do poema ceciliano “Explicação”, que condiziria com essa lógica: “(Alguém conta a minha história/ alguém mata os personagens.)”. Em outras palavras, não haveria controle nosso sobre fatos fundamentais em nossa existência, como se houvesse um *script* aquém de nosso domínio e o que vemos acontecer não seria uma realidade absoluta, pois, o mundo apreendido pelos sentidos sensoriais é provisório, limitado, aparente e ilusório. Somos, assim, levados pelo desenrolar da trama e pouco entendemos da realidade em si; aquela subjacente, fugidia aos sentidos e apreendida apenas pela consciência de mesma substância –, chamemo-la espiritual, metafísica, transcendente, sobre-humana, etc.

Retomando o poema, esse pode ser dividido em três seções, baseadas na métrica dos primeiros versos (decassílabos, hendecassílabos, alexandrinos ou bárbaros) e no seu tema. O motivo central do poema seria a presença de Gandhi, ou como ele permanece vivo de outras formas, e podemos resumir estes segmentos tematicamente em: 1) sua presença (quase) tangível; 2) sua presença metonímica; e 3) sua presença acessível em legado.

A primeira seção seria da estrofe inicial até a quarta, cujos primeiros versos são hendecassílabos. Esta seção apresenta em que instâncias a presença do herói perdura em imagem; isso, graças a sua militância e em homenagens oferecidas diariamente.

A primeira estrofe se refere ao costume de se ter um retrato do pacifista nos gabinetes governamentais, nos escritórios de diretos de escolas, e outras instituições públicas, como uma presença tangível, visível, que se impõe olhando, cuidando de seus filhos, os observando. Isso é descrito na crônica “Podemos dizer adeus?”, de Cecília:

E, no meio disso tudo [o amalgamado de imagens da Índia em lembrança], o rosto de Gandhi nos palácios, no Parlamento, nas escolas, nas grandes salas públicas, nas pequenas salas particulares, – a figura de Gandhi já em marfim, como os Deuses da mitologia, nas lojas, nos bazares, nos mostruários dos hotéis, nas mãos dos escultores de rua... Gandhi, que palmilhou todos esses caminhos, falou por toda parte, procurou unir toda essa gente, fossem quais fossem as suas crenças, as suas castas, a sua língua, a sua raça... Gandhi, – mensageiro da união, da unidade, mensageiro de Deus (MEIRELES, 1999c, p. 62).

Neste momento, como o título da crônica indica, Cecília está deixando a Índia após dois meses ali. Trata-se de uma recapitulação da miríade de imagens, sons e sensações das quais diz, “Não podemos, nem queremos, arrancar do nosso coração nada disso” (Ibidem, idem). Nessa rememoração afetiva, a imagem de Gandhi lhe surge com sua presença em imagem, foto ou ícone, nos ambientes da vida cotidiana, pública ou privada, eternizada em moldura ou pedra, semelhante às divindades mitológicas. Talvez pela peregrinação a qual Cecília mencione e pelo contato pessoal e irrestrito com toda a gente, ele tenha alçado a tal condição de fazer parte do dia-a-dia dessas pessoas.

A segunda estrofe, por sua vez, refere-se à presença do pacifista fora das cidades e das salas oficiais, e sim, “longe no bosque”. Se a presença nos centros urbanos é contida, oficializada – um quadro na parede do qual Gandhi apenas observa –, na instância campesina ela é interativa e religiosa, pois, “adorado entre incensos”: seja pela presença tangível na forma de escultura, ou ícone (*murti*), seja também como quadro, ao lado dos ícones das divindades e quadros dos antepassados e *gurus*, Gandhi poderia receber homenagem na forma de guirlanda de flores, incenso e/ou lamparinas,⁶³ no ato ritual chamado *pūjā*, que se destina a hóspedes, às visitas, pessoas ilustres, antepassados e divindades, podendo ser diário ou em ocasiões festivas. Sua presença neste aspecto, no imaginário indiano, não é diferente da física: assim como a divindade na forma de deidade é considerada presente fisicamente, aqueles homenageados, por meio de sua imagem em fotografia, também estão ali; como se a imagem fosse um canal direto de comunicação não diferente da interação física e, assim, o gesto ou a potência das oferendas alcançam a pessoa ou divindade diretamente.

Conforme se progride no poema, sua presença se dilui, se rarefaz, deixando de ser imagem para ser metonímia. Aqui, o resultado de sua missão, algo que se tornou possível com sua contribuição, um efeito de sua militância: “Nas escolas entre os meninos que brincam”. Parece-nos que este verso se refere ao que se realiza graças à militância, à revolução pacífica de Gandhi: a alegria da brincadeira e a própria brincadeira no âmbito escolar, entre aqueles da próxima geração, acontecem porque houve a libertação da Índia; porque houve Gandhi o povo é livre, há escolas, e há brincadeira.

Lembra-nos também da reformulação educacional do santo peregrino, em seus experimentos didáticos em seus *āśramas*. Ao mesmo tempo em que isso remete a seus relatos sobre os vilarejos onde organizou *Satyagraha*, nos quais não havia escolas para as crianças e como tentou mudar, mesmo que minimamente, essa realidade – o que ficou registrado em sua

⁶³ Essas lamparinas, ou *dīpas*, são mechas confeccionadas de algodão embebido em manteiga clarificada (*ghee*).

autobiografia como advertência para o futuro, mais do que uma realização sua (Cf. GANDHI, 2011, p. 448-453).

Nessa progressão de sua presença mais e mais diluída, caminha-se para o âmbito da lembrança por meio do símbolo: sua morte é simbolizada por um monumento público que retém a imagem de sua morte e a cerimônia de cremação (“Em frente do céu, coberto de flores”). Hoje, esse mesmo local é decorado com flores em céu aberto como comemoração diária de sua partida, de seu sacrifício; perpetua-se a homenagem à sua memória num simbólico ritual em flores:

Fomos colocar uma coroa de flores no lugar em que foi cremado o corpo de Gandhi. A paisagem é tão bela que se tem vontade de ficar ali para sempre, sem nenhuma dependência do mundo, pensando, sentindo elevar-se, deste efêmero corpo que nos conduz, esta espécie de chama em que nos reconhecemos. [...] E, com os discípulos e seguidores tirávamos os sapatos para nos aproximar respeitosamente daquele venerável sítio onde o fogo consumira seus ossos, e onde mãos devotas estão perpetuamente desenhando, com brilhantes coroas, na borda da pedra, o nome de Deus, com que se encerrou a vida. Deus, Deus, sempre Deus (MEIRELES, 1999b, p. 174).

Cecília se refere à cerimônia que se deu na véspera da abertura do seminário do qual participou. Enfatiza a beleza e a sensação positiva que o monumento a Gandhi inspira: um conforto, um bálsamo espiritual, pois, para ela, eleva, transcendente do corpo material. Ainda, na crônica, Cecília descreve a presença de Gandhi e seu poder de atrair as pessoas, de inspirar a boa vontade, de fazer-nos intuir a pertença a uma família maior – essas foram as impressões da poetisa durante a cerimônia supracitada entre os palestrantes do seminário que vieram de diversos países, como Japão, Estados Unidos, Itália, França, Alemanha, entre outros, por causa de e pelo Mahatma.

Agora, seguimos para a segunda instância do poema; aquela em que sua presença se dá por metonímia. Esta seção é constituída pelos versos centrais do poema, tanto por localização, como por importância – a nosso ver. São dois versos iniciais alexandrinos e dois bárbaros, com treze e quatorze sílabas respectivamente. Sua importância no conjunto de primeiros versos se dá por tratarem da abrangência universal de Gandhi, ou seja, sua maior glória como herói cantado nesta ode.

A quinta estrofe, em seu primeiro verso, apresenta palavras que poderiam ser consideradas sinédoques das atividades fundamentais na missão de Gandhi; evocação de imagens e instantes vividos por ele e seus seguidores e que são agora emblemáticos em sua história e na história do país: “Na vaca, na praia, no sal, na oração”. Este verso apresenta

metonimicamente as principais práticas gandhianas através de conceitos básicos de sua ideologia: a vaca se referiria ao *ahimsā* (não-violência); a praia, ao *Satyagraha* (não-cooperação e desobediência civil); o sal, à autogovernança; e a oração, à busca da Verdade (ao mesmo tempo em que poderia se referir à equanimidade entre as religiões, pois havia as orações ecumênicas de sua última fase).

Gandhi, como mencionado aqui anteriormente, era adepto de uma dieta vegetariana, que progrediu até a frutífera. Paralelamente à propaganda em prol do vegetarianismo, fez diversas declarações sobre a importância da proteção às vacas, como base sustentadora do sistema agrícola da Índia,⁶⁴ e lamentou a matança dos bovinos pelos irmãos muçulmanos. Para ele, a proteção às vacas é parte imprescindível do hinduísmo e contribui para a conscientização da unidade planetária e ao amor ao semelhante, abrangente a todas as espécies: “O hinduísmo acredita na unicidade não meramente de toda vida humana, mas na unicidade de tudo vivente. Sua sacralidade das vacas é, na minha opinião, sua contribuição singular para a evolução do humanitarismo. É a aplicação do conceito de unicidade e, portanto, da sacralidade de toda a vida” (GANDHI, 2008, p. 22 – tradução nossa). Mais uma vez, o tema da equanimidade entre os seres, da família planetária, surge no discurso gandhiano, o qual parece ser o tema mais querido à poetisa: “Esse ar de grande família irmanada no seu destino humano, esperando passarem estes tempos terrenos, em que apenas descansam, como num *sarai*,⁶⁵ nessa viagem que todos estamos fazendo para Deus” (MEIRELES, 1999c, p. 62).

Os itens seguintes do verso, “na praia, no sal”, são referências metonímicas à Marcha do Sal, ou o *Satyagraha* do Sal: o maior evento de desobediência civil liderado pelo santo. Em 1930, o governo britânico proibiu a extração de sal na colônia indiana. A regra seria que muitas matérias primas extraídas na Índia fossem enviadas à Inglaterra, manufaturadas e, então, comercializadas para os indianos. Por outro lado, caso fosse uma produção local, pagar-se-iam altos impostos para consumir o produto final; por exemplo, o sal. Como *Satyagraha*, Gandhi iniciou uma caminhada rumo às minas de sal, ao norte de Mumbai, para adquiri-lo diretamente daí. Conforme avançava, numa trajetória que cobriria quatrocentos quilômetros em vinte e cinco dias, mais e mais pessoas se juntavam a ele, culminando em uma multidão. Ao chegar ao litoral, antes do destino final, extraiu sal da praia e o gesto foi seguido pelos que o acompanhavam. Isso foi considerado uma violação da lei e cinquenta mil pessoas foram presas,

⁶⁴ Uma esclarecedora e desmistificadora referência sobre a sacralidade e proteção aos bovinos, e sobre o sistema agrícola indiano, seria o livro do antropólogo americano Marvin Harris, intitulado *Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura* (RJ: Civilização Brasileira, 1978).

⁶⁵ *Sarai*, ou *caravanserai*, do urdu, se refere aos locais de descanso dos viajantes em caravanas.

juntamente com Gandhi. A marcha continuou até as salinas de Mumbai onde foi defrontada por quatrocentos policiais que agrediram toda a multidão pacífica – esta não revidou nem se defendeu do ataque.⁶⁶

Por fim, esta estrofe parece referir-se às orações diárias que estavam sendo feitas pelo pacifista na época de seu assassinato. Durante sua prisão, entre 1946-7, contra seu aconselhamento, houve a partição do país com a criação do Domínio do Paquistão – hoje Paquistão e Bangladesh. Isso gerou uma onda de conflitos violentos entre muçulmanos e hindus, entre refugiados e residentes em diversas regiões de trânsito entre os países, e milhares de pessoas foram mortas. Além de jejuns para apaziguar os dois lados, Gandhi organizou orações noturnas ecumênicas que ocorreram em diversos locais e duraram aproximadamente um ano. Ele foi morto a caminho de uma delas, em Délhi.

Na sequência, a sexta estrofe apresentaria a abrangência dos feitos do herói em termos de âmbito social (a todas as camadas sociais) e geograficamente (quanto ao espaço e às culturas alcançadas).

Primeiramente, faz-se referência ao contato, às reivindicações em prol de, ao abrigo que ofereceu a toda e qualquer pessoa indiscriminadamente; ao mesmo tempo em que poderia se relacionar à equanimidade proposta pelo pacifista contida no conceito de *ahimsā*. Por meio de “de alto a baixo”, infere-se sua aproximação de e sua proposta de união entre as pessoas, independente da casta, ou da condição socioeconômica.

Em seguida, pode-se deduzir que “de mar a mar” diz respeito à sua missão indiana ao se expandir desde o Mar Árábico, costa ocidental, até o outro extremo, no Oceano Índico, costa oriental. Além disso, poder-se-ia dizer que há uma relação aqui com a repercussão que suas ideias tiveram ao redor do globo, percorrendo, assim, todos os mares. Ainda nesta estrofe, a noção de abrangência mundial das ideias de Mahatma é indicada por sua disseminação através de traduções de seus livros, artigos e palestras, seja para os idiomas indianos, seja aos idiomas estrangeiros, pois “em mil idiomas”.

O herói, então, é referido a seguir por epítetos que sintetizam seus feitos, e como é conhecido: “construtor da esperança”, “mestre da liberdade”.

Esta seção se encerra com a estrofe cujo primeiro verso seria o mais longo do poema e representa o “eterno retorno” do herói, ou seja, sua permanência contínua resultante de seus feitos: “Noite e dia, nos poços, nos campos, no sol e na lua”. A abertura do verso e seu

⁶⁶ Conforme a Enciclopédia Britânica, in: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/885370/Salt-March>, acessado em 01/07/2014.

encerramento com ideias sinônimas, isto é, o passar dos dias, indicaria essa presença ininterrupta de seu legado histórico, de sua imagem, de seus ensinamentos: “noite e dia” se equivale a “no sol e na lua”. Paralelamente, a referência à uma localidade, “nos poços, nos campos”, se relaciona, talvez, à maior atuação do Mahatma nos vilarejos, nas aldeias, de forma que o verso referir-se-ia não só ao cotidiano, mas à rotineira presença metonímica do pacifista pelos espaços mais visitados por ele; indicação da abrangência geográfica localizada dessa presença: no campo, entre os simples, motivando a subsistência e a cultura tradicional.

Contiguamente à extensão temporal e espacial dessa permanência gandhiana, pode-se inferir, na estrofe seguinte, que ela permeie as atividades diárias, como uma ética, uma moral prática (“No trabalho”); uma meta, uma persistência, ou uma missão (“no sonho”); e uma determinação para com a veracidade (“falando lúcido”): três prerrogativas gandhianas.

A última seção do poema, composta por primeiros versos mais breves como a primeira (11, 10 e 11 sílabas), e cuja temática também se assemelha àquela: o Mahatma no aqui e agora. Se na primeira seção sua presença se dá pela imagem em fotos, em ícone homenageado e no legado de seus feitos, aqui, é sua voz que permanece (“Dentro da morte falando vivo”); sua herança máxima, ou seja, a liberdade do país, referida por meio da bandeira celebrada e, novamente, à sua abrangência, pois, “cidades e aldeias escutam atentas: é o Mahatma”. Nesta perspectiva, Gandhi é o herói vivo, o representante de uma nação, de uma cultura: ele se eternizou como um ícone da Índia.

Para Cecília, ao lado do Buda, Gandhi é aquele cujos valores espirituais se universalizaram e, mesmo ausentes, “os sentimos e vemos na face e na alma deste povo” (Ibidem, p. 62).

[...] um chefe espiritual, embora morto, continua presente, e seus conselhos e palavras são estudados, aprendidos, discutidos, como um outro evangelho. Não é que ele nos reúne em torno desta mesa, par que também pensemos em voz alta, e juntemos ao seu o nosso depoimento para a felicidade do mundo? (MEIRELES, 1999b, p. 194).

[Os fotógrafos do congresso] Fixam todas essas figuras [os palestrantes] no papel. Mas a que não aparece é a que mais se vê: irradia, cheia de enigmas e sugestões, fala, exemplifica, insiste: é Gandhi, o Mahatma, cujos ensinamentos atravessaram as fronteiras da Índia imensa, e chegaram a todos os povos... (Por amor aos seus ensinamentos, de tão longe, e alheios uns aos outros, viemos todos ter aqui.) (MEIRELES, 1999b, p. 177)

Como se vê nesses excertos, Cecília sente, observa, admira a presença desse herói que perdura em seu povo, como ideal, como emblema de uma bem-sucedida campanha de liberdade

baseada na força moral; ao invés da bruta. E é essa presença que parece ter sido gravada em verso pela poetisa.

Cecília expressa sua dúvida quanto à capacidade ocidental de apreender os fundamentos humanísticos da herança gandhiana.

Como vai o Ocidente compreender essa grandeza do despojamento indiano, da sua não-violência, da sua moderação – quando a máquina inventou uma velocidade humana, e já ninguém pode parar para refletir, para estudar, para penetrar séculos, idiomas, filosofias, – se todos querem viver imediatamente, confortavelmente, a serviço do corpo e da hora? (MEIRELES, 1999b, p. 197)

E mesmo com essa angústia, escreve um poema que materializa em palavra, em expressão a organização do caos proposta pelo santo pacifista.

A ordenação detida do poema – métrica, estrófica, rítmica – mimetiza a ordenação do caos, conforme proposta pelo Mahatma e condizente com a paz que suas propostas inspiram ou a tranquilidade que se sente ao meditar sobre ele. A ode canta um herói pacífico, cuja vida seguiu um caminho reto, em meio ao caos, em direção à Verdade, praticando-a.

A estrutura do poema se apresenta com “atenuação clássica” (Cf. BOSI, 1996, p. 16): para amenizar ou sublimar uma violência – aqui, um assassinato –, ou uma tragédia, adota-se um tom e uma forma que remetem a “uma vontade-de-estilo clássica chamada a mediar a matéria trágica” (Ibidem, p. 17). Neste poema, a opção pela aproximação à forma de ode e o esquema que remete ao uso do coro trágico seriam indícios dessa “atenuação clássica”.

A organização estrófica, por sua vez, com um verso clássico seguido pelo trissílabo iâmbico poderia ser uma representação gráfica entre os grandes feitos de um singelo homem: de um lado, a grandiosidade da missão e o resultado imensurável para milhões de pessoas; do outro, um homem cuja vida se pautou na simplicidade, no mínimo necessário para a subsistência, e cuja aparência física e vestimenta se apresentavam em contrapartida àquelas esperadas para um grande líder, um representante político, uma pessoa venerada como ele foi (é).

Podemos dizer, assim, que o disparate entre a extensão dos primeiros versos e os segundos representam a oposição entre a imensidão de seu legado e sua forma franzina, esculpida pelas austeridades da dieta, dos jejuns-protestos, da peregrinação, da pobreza opcional, de sentir na pele a vida dura do seu irmão mais desprivilegiado numa sociedade de exploração imperialista e de tratamento eurocêntrico.

Entretanto, essa pequenez é apenas aparente, é apenas involucral, pois havia uma força de resistência moral (e, inclusive, física, por exemplo, por seus jejuns) imensurável que está no

segundo verso das estrofes pela força do acento, da abertura pela aliteração da vogal ‘a’ e pela significação que o título encerra: o *Mahātma*, ou seja “a grande alma”. A alma heroica, incomum, extraordinária, destinada a grandes feitos; independente do ínfimo invólucro corporal, provisório e findo.

O último verso seria o clímax do poema. Há uma tensão subjacente, apesar da atenuação clássica, devido à implícita ciência da morte do pacifista. Essa tensão, subliminarmente instaurada desde o início, devido à ausência física de Gandhi, é neutralizada gradativamente pelas sugestões de presença por analogia ou metonímia, pela presença suplente, apoiada pelo imaginário indiano, por meio de fotos, legado filosófico e de exemplo de conduta. E essa presença através de outras formas, por circunstâncias diversas, se acumula, dissipando e tensão, até a última estrofe, clímax do poema, que, retumbantemente, anuncia a permanência do santo em voz, em expressão, e sua recepção através de sua fala: “Cidades e aldeias escutam atentas:/ é o Mahatma.”

O poema é, portanto, encerrado com a asseveração da presença de Gandhi, a continuidade da esperança, a herança da convicção da capacidade de reforma, de autorrealização, de superação humana, se nos permitirmos: “é o Mahatma”.

Cecília, assim, aciona sua maneira de reter na poesia o que é elegido como digno de perenidade, de legado à posteridade: ao transformar a memória de algo em palavra, impede-se a fluência do tempo (Cf. DAMASCENO, 1983, p. 37). O poema em questão dá vida às ações, às áreas de atuação, aos frutos da dedicação de Gandhi ao seu próximo, ao seu povo, a todos, pois, acessível por seu legado ideológico e de conduta exemplar.

Nesta perspectiva, a de eternizar personalidades e seus feitos, suas ideias e sua arte, analisamos a relação entre a poetisa e Rabindranath Tagore e Mahatma Gandhi, assim como poemas dedicados a cada um deles. Do pensamento indiano que, a partir desse diálogo com ambos, parece ressoar na obra ceciliana, destacamos a noção da universalidade, da família planetária, do Um, que abrange o divino e o fenomenal num contínuo invisível, como algo que permeia a escrita de Cecília, e repercute na noção de tempo cíclico – devido ao qual tudo transforma e nada se finda –, no olhar para os seres diminutos e aos animais e na contemplação da natureza como via de conhecimento, a partir do paralelismo entre o micro e o macro, nas sincronias que aproximam os seres, revelam-nos aparentados, contíguos. Seguiremos com as análises da lírica dessa poetisa-educadora palmilhando seus caminhos pelo Oriente em prol de uma produção que contribua para a formação do humano, como ela diz almejar.

No próximo capítulo, ainda voltamo-nos à poetisa e a Índia geográfica, ou seja, analisamos o livro *Poemas escritos na Índia*, com seu viés de literatura de viagem, e buscamos,

dentre os diversos temas e imagens apreendidos em sua poesia, compreender algo que nos chamou a atenção na leitura deste volume: o olhar de Cecília sobre o feminino oriental (em contraponto ao ocidental, num segundo momento).

CAPÍTULO 3

A poetisa-viajante e seu *Poemas escritos na Índia*: viagem, poesia e a mulher indiana

Cecília é reconhecidamente uma viajante que abrangeu largas distâncias, diversas culturas e suas impressões e reflexões sobre suas travessias, seus encontros, e o que contemplou, preencheram diversos volumes em prosa e poesia. O intuito desse capítulo é, em primeiro lugar, discorrer sobre o ato de viajar em si para a poetisa, com vistas a considerar sua atitude perante a alteridade, o diverso, o singular, principalmente considerando o risco que todo viajante corre de se deixar levar pelo exotismo e, nesse caso, se tornar um orientalista, nos termos de Said. Em segundo lugar, lemos dois poemas do livro *Poemas escritos na Índia*, “Humildade” e “Mulheres de Puri”, com o objetivo de pensar esse país em sua intrincada organização social, pelo viés do sagrado e do profano, conforme apresentada na literatura clássica indiana. Mais especificamente, analisamos dois poemas que se voltam à mulher indiana em seu ofício, de acordo com sua posição no corpo social e a sacralidade do trabalho. Achamos interessante comparar o segundo poema com “Balada das dez bailarinas no cassino” na tentativa de melhor esclarecer o que compreendemos como o sagrado e o profano quanto ao trabalho, tanto contrapondo a Índia e o Ocidente, como focando na mulher e trabalho.

3.1. A poetisa-viajante e sua “pátria do espírito”: encantamento e matéria poética

A presença da Índia na obra de Cecília Meireles constitui, na minha opinião, uma expressão existencial e lógica de um imperativo do destino.

[...] Viajar, tanto no sentido concreto quanto simbólico foi “metodologia” intencional empregada pela poeta para localizar e identificar “almas gêmeas”. E, dentre os lugares que visitou, a Índia despontou, desde muito cedo, como um destino privilegiado, uma geografia cultural de profundas afinidades espirituais.

Dilip Loundo

O caminhante devaneia sobre a estrada e a travessia, o que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe, a aparência e a essência, o ser e o devir. Pode descobrir que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo universal.

Octavio Ianni

Viajante, e não turista – como adverte a própria poetisa –, Cecília via o ato de viajar, sobretudo, como uma oportunidade de aprendizado, de vivência humana e de encontro com amigos futuros:

Cada lugar onde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver homens e coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano. [...] Tenho, nos lugares mais diferentes, amigos à minha espera. Você já reparou que, entre centenas, em cada país, nós temos sempre **aquela pessoa** que, sem mesmo saber, espera por nós e, quando nos encontra, é para sempre? Por isso é que eu gosto tanto de viajar, visitar terras que ainda não vi e conhecer aquele amigo desconhecido que nem sabe que eu existo, mas que é meu irmão antes de o ser [grifo do autor] (BLOCH, 1964, p. 36).

De acordo com o excerto, pode-se deduzir que a poetisa-viajante possuía uma postura, ou uma metodologia, de olhar o outro, de conhecê-lo, em sua circunstância, com o desejo de expandir seus conhecimentos e compreensão acerca do humano, da cultura, etc.

Em relação ao ato de viajar como meio de apreender as diferentes facetas da experiência humana, Bosi dirá que Cecília “viu como poucos em nosso corpus poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de outras culturas” (2007, p. 20). Atesta-se, aqui, a capacidade da intelectual brasileira de interagir com o outro com a sábia relativização capaz de apreender o novo, o diverso, sem pressupostos, ou preconceitos, mas com a intenção sincera do aprendizado.

Por conseguinte, para Luís Romano, se considerarmos a tipologia proposta por Fernando Cristóvão, em sua definição de Literatura de Viagens, Cecília seria a “viajante de erudição”,

por um lado, como aquela que busca expandir sua formação, seu conhecimento sobre culturas estrangeiras e que, além disso, presta serviços, por exemplo, ministrando aulas ou palestras.⁶⁷ Paralelamente, ela pode ser considerada como “viajante peregrina” se virmos suas viagens como ensejo para “introspecções a partir de paisagens contempladas e de pessoas que conhecia em seus percursos” (ROMANO, 2014, p. 21).

Sumariamente, Romano, remetendo-se à leitura de Walter Benjamin (“A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica”), define o ato de viajar de Cecília como um cultuar do local visitado, ou a captação de sua aura, em oposição ao viajar dos turistas, que visam apenas o fugaz desfile perante seus olhos de uma miríade de imagens, cujos sentidos e contextos não lhe interessam: “Enquanto o viajante tenta, diante da obra de arte ou do lugar contemplado, recriar imaginariamente o mundo da tradição em que o objeto está inserido e por isso pode evocar uma infinidade de referências intertextuais, o turista provoca o deslocamento para o seu próprio mundo” (Ibidem, p. 22). Dessa forma, vê-se a profícua produção ceciliana de crônicas de viagem que, longe de roubar aos lugares visitados sua áurea identitária, visam ao cultivo de ideias, de permuta de saberes, de compreensão humana.

Por um lado, três volumes intitulados *Crônicas de Viagem* (1999⁶⁸), por outro, *Viagem* (1939), *Doze Noturnos da Holanda* (1952), *Poemas escritos na Índia* (1961), *Poemas Italianos* (1968), *Poemas de Viagens* (1974): seja em prosa ou poesia, seja concreta ou metaforicamente, *viajar* se configura como algo axial na vida e, paralelamente, na escrita de Cecília: “Há as viagens que se sonham e as viagens que se fazem – o que é muito diferente. O sonho do viajante está lá longe, no fim da viagem, onde habitam as coisas imaginadas” (MEIRELES, 1999a, p. 243).

Coincidente com os termos de Octavio Ianni, Cecília define o ato de viajar como meio pelo qual se possa expandir a visão de mundo, obter aprofundamento de conhecimento e enfrentar a própria condição humana:

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu” (IANNI, 2000, p. 13).

Viajar se define, assim, como autoconhecimento por meio da contemplação do outro, que, por sua vez, reverbera no eu observador que se questiona, se emociona, se (re)conhece:

⁶⁷ Cecília ministrou cursos nos Estados Unidos em 1940 e a própria viagem à Índia se deu para palestrar em um seminário.

⁶⁸ Ano da primeira publicação em livro.

A viagem pode ser uma faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia (IANNI, 2000, p. 26).

Como exposto aqui anteriormente, a relação de Cecília com a Índia é um dos elementos que constituem sua colcha de retalhos de vivência cultural, humana, de sua postura universalista, guiada por um princípio abrangente e inclusivo das mais diversas expressões humanas, com vistas ao engrandecimento do ser, de minimizar as misérias (principalmente no pós-guerra), como meta última de suas atividades, seja na educação ou na arte (em sentido amplo).

Para ela, a experiência parece prescindir o saber, ou seja, a vivência ampla da condição humana observada e sentida pela travessia (real ou metafórica) seria talvez mais efetiva, ou uma forma alternativa, para o desenvolvimento pleno (sensível e intelectual) dos indivíduos, em contraponto ao conhecimento teórico, abstrato, de uma sala de aula, por exemplo – uma das coincidências para com o projeto pedagógico de Tagore.

Assim como a atividade educativa, o ato de viajar sempre contém algo coletivo, como defende Ianni. Supõe-se, assim, que as inquietações, os anseios por descoberta, sensações novas, outros ares, sejam algo inerente a todos nós, tanto que muitas rotas de travessia são compartilhadas, como o caminho de Santiago de Compostela ou o dos Himalaias. E, paralelamente às pessoas que partem em sua caminhada, há aquelas que preferem vislumbrar trajetórias apenas imaginadas ou transcritas em livros. Entretanto, o objetivo subjacente consciente, ou não, parece ser majoritariamente o de conhecer-se; apreender a substância latente comum a todos os seres, encontrar a identidade em comum, sentir a união à qual Cecília se refere e que subjaz ao amalgamado de uma aparente diversidade:

E, entre idiomas que se vão diversificando, a presença constante dos mesmos sonhos, do mesmo esforço, de uma ansiedade comum de realizar suas inquietações tão grandes, nesse pequeno prazo que vai do nascimento à morte de um homem, ou do começo ao fim de um ciclo histórico. E tudo isso entrelaçado, nas dimensões do espaço, do tempo e do pensamento, por estas terras que vamos vendo e as outras, que não vimos, e as que não veremos, afogadas em pó (MEIRELES, 1999b, p. 88).

E será essa poetisa, com seu olhar lírico, cuja capacidade de inventariar o mundo em recolhimento de material poético, que visitará sua Índia, sua pátria do espírito. E, ao invés da atitude de exotismo perante o diverso, do passageiro deleite da descoberta, da coleção de souvenirs desprovidos de significado relevante, ela opta por uma postura “antiturstica”: ela reconhece como uma viajante que se movimenta vagorosamente no destino de travessia, que se apresenta “todo enredado em afetos, [e no qual se vê] querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro” (Ibidem, p. 101). E Cecília viajante e, portanto, antiturstica, teve sua oportunidade de visitar a “Índia luminosa”, a “Índia pacífica”.

Sua preparação para este momento, todavia, foi aquela da vida inteira; aquela que ela prescreve na crônica “Oriente-Occidente”: “deve[-se] preparar a alma para essa visita longínqua, sob a pena de não entender nada, e assustar-se facilmente com os aspectos de pobreza e a diversidade de hábitos a que será exposta a sua sensibilidade” (MEIRELES, 1999b, p. 39).

Sua reverência e respeito pela Índia anula o interesse pelo exótico e nos previne da caracterização dela como uma orientalista, nos termos de Edward Said.⁶⁹ Em seus escritos sobre a Índia, “o que encontramos é uma falta impressionante daquele exotismo falso e explorador que Said comentou” (SADLIER, 2007, p. 253). Além disso, Sadlier defende que Cecília é atraída, ao escrever *Poemas escritos na Índia*, pelas mesmas coisas que a atraem ao escrever sobre o Brasil, como a natureza, os animais, a infância, a musicalidade, o cotidiano. Cecília teria, nesta perspectiva, encontrado na arquitetura indiana de arcos e escadas um sucedâneo da arquitetura de música e amor de sua cidade natal – o Rio de Janeiro (Cf. idem).

Aliás, sua prescrição para uma viagem aos países orientais é a de que se deve evitar a atitude orientalista: “O viajante ocidental precisa de uma iniciação antes de partir para o Oriente” (MEIRELES, 1999b, p. 39). Essa “iniciação” exige o conhecimento da história desses povos antigos, uma noção de seus pressupostos filosófico-religiosos, o familiarizar-se com seus costumes e tradições e a compreensão de sua circunstância atual, de sua dinâmica sócio-política e cultural perante as configurações mundiais correntes. Especialmente quanto à Índia, há a advertência de que se trata de uma estrutura social de contrastes e paradoxos, por um lado, e de fluidez, em oposição à densidade ocidental:

A Índia é toda fluida [...] a multidão passa, com as roupas despregadas ao ritmo do andar, com a lua atravessando panos de mil cores [...] A Índia é como

⁶⁹ A tese básica de Said é que o Oriente é apresentado ao Occidente por meio de uma elaboração, uma invenção ideológica cuja imagem cabal serve aos interesses de dominação, e parte desta imagem é permeada pelo exótico (Cf. SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Occidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).

um pássaro: como um pássaro muito musical e muito fugitivo, sempre mais longe da terra [...] as mulheres estavam todas envoltas em seus finos véus, de onde surgiam rostos como flores, e mãos tão delicadas, que não se compreendia como podiam carregar jarros d'água, crianças, – às vezes até pedras da estrada em construção. O corpo desaparecia sob esses planejamentos (Ibidem, p. 40-41).

Nota-se, assim, como o apelo cromático e sinestésico do constante fluir das multidões indianas cativa a poetisa e seu resultado será o livro *Poemas escritos na Índia* – juntamente com as diversas crônicas sobre sua viagem.

Viagem essa que se deu em 1953, a convite do Ministro da Índia, Nehru, para participar de uma conferência sobre Mahatma Gandhi, e, portanto, “foi a encenação natural de um grande concerto intertextual entre tudo o que a poeta conheceu através de fontes indiretas e o “texto direto” de suas percepções sensoriais *in loco*” (LOUNDO, 2007, p. 161).

Nesta ocasião, Cecília foi condecorada pelo presidente indiano com o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Delhi e tornou-se sócia honorária do Instituto Vasco da Gama,⁷⁰ em Goa. Houve, então, a publicação de diversos artigos na imprensa indiana sobre sua passagem. Em especial, publicou-se um artigo sobre seu discurso no seminário sobre Gandhi no *Times of India*, paralelamente a artigos sobre sua pessoa, sua produção e entrevistas com ela na imprensa de Goa.⁷¹ Além da publicação de *Poemas escritos na Índia* e diversas crônicas de viagem nos jornais brasileiros, entre 60 e 63, Cecília escreve uma biografia de Gandhi sob o título de “Gandhi, um herói desarmado”.

Assim sendo, e como dito anteriormente, a presença da Índia se dará, principalmente, por meio de temas e posturas recorrentes em sua lírica, que parecem se relacionar com suas experiências pessoais. Especialmente neste capítulo, enfocamos o livro *Poemas escritos na Índia*, e faremos a análise de alguns poemas, perscrutando o olhar de Cecília sobre a Índia; aquela apenas desejada e estudada até então e aquela que vivenciou ali.

Poemas escritos na Índia tem essa nuance de “prova dos nove”, isto é, possui um aspecto de averiguação empírica: Cecília finalmente está na Índia e tem a oportunidade de

⁷⁰ Empreendemos um estágio de pesquisa entre maio e julho de 2014, na Universidade Vishva-Bharati (fundada por Rabindranath Tagore) e com supervisão do especialista e tradutor de Tagore, o Prof. Udaya Narayana Singh, Ph.D. Nesse período, visitamos Goa e buscamos os documentos referentes à sua associação a este instituto. Entretanto, foi-nos informado que, durante a transição do domínio português para a retomada governamental de Goa pela Índia, em 1961, todos os documentos do instituto foram destruídos. Somente o acervo da revista *Boletim do Instituto Vasco da Gama* foi preservado, tendo sido doado à Central Library de Goa.

⁷¹ Estes artigos foram encontrados por nós durante nosso estágio de pesquisa na Índia – mencionado na nota anterior. Disponibilizamos estes em cópias fac-símile no acervo dedicado a Cecília Meireles sediado na UNICAMP.

aproximar-se da cultura e do pensamento indianos na realidade vivida ali – que até então eram apenas matéria de livros e reflexão –, generosamente descortinada à sua contemplação.

Leitora assídua das escrituras e épicos indianos, Cecília produz, então, um conjunto de poemas que tematizam, dentre outros elementos: a noção de quase atemporalidade dos costumes e da sacralidade; a convicção do tempo como cíclico; a sacralidade de todas as formas de vida; a simplicidade como antessala da realização espiritual; a paz e a alegria como uma dádiva alcançada interiormente, como um estado de espírito, e não exclusivamente um reflexo do exterior; e os olhares de uma gente que vive e vê o sagrado, que o enxerga em todos os detalhes, em todos os atos, em todas as coisas. Na crônica “Podemos dizer adeus?”, Cecília fala-nos dos olhares indianos e sua capacidade de captar o espiritual como se tudo se revelasse claramente, em transparência – o fenomenológico e o essencial concomitantes:

O olhar dos passantes. Este olhar que não quero esquecer: profundo, infinito, onde a realidade está presente para sempre, na sua essência inviolável, apesar de toda a fenomenologia... Este olhar a que as cores, as formas, os volumes, os movimentos dizem outras coisas, transformando-se incessantemente, desintegrando-se, traduzindo-se em sua definição secreta, única e imortal. Este olhar que fita o Centro, a Origem, mesmo quando as sedas ondulam e passam, e as joias brilham, e os palácios abrem e fecham as suas janelas, e a música e a dança e as festas e as mortes fazem deslizar seus cortejos tão perto de nós como se passassem entre as nossas pestanas... (MEIRELES, 1999c, p. 59)

Aqui, a prosa se assemelha à poesia do livro em questão: são os passantes e o que veem; é a vida em movimento, do aqui e agora, por vezes ao rés do chão. Além da paisagem capturada (cores, animais, espaços, objetos, divindades em pedra, madeira, tecidos), a paisagem humana protagoniza sua contemplação; e, assim, mulheres, crianças e homens povoam seus versos.

Nessa visão de pessoas em trânsito, não há distanciamento entre o concreto e o espiritual – mais uma vez o exercício epistemológico upanishádico. Há a visão de uma harmonia entre o que, no Ocidente, se diferencia pela dicotomia sagrado e profano, ou seja, uma noção de equanimidade entre e para com todas as coisas e seres, vendo-as como oriundas de uma só fonte de Vida, ontologicamente aparentadas; essa unidade fundamental talvez seja a maior apreensão de Cecília do pensamento indiano.

Ao continuar a discorrer sobre o olhar indiano e o sagrado, ela ratifica o conceito de unidade e fala sobre a diferença básica quanto ao sagrado para o Ocidente e o Oriente:

De um modo geral, no Ocidente, Deus é um compromisso que se tem para certos momentos solenes, assinalados pelos próprios sacramentos. Nos intervalos, o olhar perde altura e entretém-se (às vezes, um pouco demais) com as infinitas coisas transitórias deste mundo. No Oriente, o compromisso é

ininterrupto. Inesquecível. O que passa não o perturba. O que passa é interpretado e eternizado. Tudo é sagrado. Mas também o sagrado se desfigura: Deus assume formas várias. Deus dança. Deus cria e destrói. Criação e destruição, mais o ritmo e as fantasias que as cercam são como arabescos em redor de uma letra. A letra é o símbolo, o sinal, o ponto de referência; o alvo. O olhar atravessa todas as tentações do caminho, como a flecha obediente ao seu destino. O olhar guarda fidelidade ao seu compromisso, a todas as horas. Nesse sentido de união, há também um sentido de unidade, que se torna evidente, quando se caminha sem preconceito entre mil seitas, mil imagens, mil cerimônias, na vasta selva mágica do panteão indiano (Ibidem, p. 60).

Poder-se-ia, a nosso ver, comparar esta noção do sagrado com o fazer poético para Cecília: o que é contemplado e/ou sentido é eternizado em verso; a palavra poética não faz restrições seletivas, pois tudo é passível de apreensão lírica; e há subjacente a toda sua canção um alvo último, uma meta, para além do amalgamado de motivos, imagens, seres que bailam ao som dos versos, que talvez seja uma missão pedagógica – como se referiu à tudo que escreveu – ou talvez seja a maneira de seguir com a vida, concentrada em algo, visando um destino para além desse enredo:⁷² pois se “a canção é tudo”, por outro lado, “(Isto são coisas que digo,/que invento,/para achar a vida boa../A canção que vai comigo/é a forma de esquecimento/do sonho sonhado à toa...)”.⁷³ De qualquer forma, permanece a noção de apreensão do todo circundante na contemplação que inventaria o mundo para o fazer poético: teoria e prática, concreto e abstrato, imanente e transcendente – a noção de unidade é o que se mostra mais perene, constante.

Dentre a miríade de itens apreendidos pelo olhar da viajante poetisa, sigamos agora com considerações sobre seu olhar voltado à mulher indiana e seu trabalho, seu ofício, nos versos de *Poemas escritos na Índia*.

⁷² “Até que de algum lado venha/a anunciação do meu segredo/desentranhar-me deste enredo” (“Mulher adormecida” in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 478-9)

⁷³ Respectivamente dos poemas “Motivo” (Ibidem, p. 227-8) e “Canção do caminho” (Ibidem, p. 342-3).

3.2. O olhar ceciliano sobre a mulher indiana e seu ofício: a organização social e a sua sacralidade

Dois aspectos foram pouco estudados na obra de Cecília Meireles: o feminino e o Oriente.⁷⁴ Por um lado, a crítica não se dedica com frequência à análise da presença e a representação do feminino na poesia ou na prosa ceciliana; mesmo que existam diversos poemas que tratem de mulheres,⁷⁵ que sejam dedicados a uma, ou que tenham como tema o feminino na sociedade, na arte, na vida.⁷⁶ Por outro lado, a Índia, marcadamente presente na produção literária (e na vida) de Cecília – como temos defendido até aqui –, ao mesmo tempo, é quase ausente em estudos sobre sua obra. Dessa forma, temos como objetivo, nesta seção, pensar *Poemas escritos na Índia* em suas relações com a mulher, o trabalho e a sacralidade da organização social indiana.

Em relação ao feminino na obra ceciliana, “ao contrário do que afirma a crítica mais tradicional acerca da autora”, como nos alerta Ana Maria D. de Oliveira, é tão recorrente, claro e pungente como diversos outros motivos no universo múltiplo de Cecília; diferentemente do que é preconcebido pela “leitura que, grosso modo, se tem feito da obra de Cecília Meireles [que] está já condicionada a encontrar, em seus textos, um modelo de feminino que se considera inerente à obra da poetisa, ou seja, etéreo, espiritual, alienado, assexuado, incorpóreo” (OLIVEIRA, 2010, s/p).

Ao levar este equívoco aparentemente generalizado em consideração e “tentar ler a obra de Cecília com o desconforto e os olhos de quem procura as evidências contrárias a crenças tão firmemente estabelecidas pela crítica” (Idem), nos deparamos com um universo marcadamente feminino.

Para Maria Lúcia Dal Farra, o aspecto feminino da produção de Cecília pode ser inferido sutilmente, ou seja, se considerarmos “a mítica universal” quanto à “âncora primordial”, representada por um útero, no qual o todo se encontrava unido e em ideal coalizão e harmonia,

⁷⁴ Algumas produções que tematizam a mulher e a obra de Cecília e problematizam a escassez do tratamento deste assunto na crítica da obra ceciliana são: 1) OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf>, acessado em 31/08/2010; 2) DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 27, Dec. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32147.pdf>. Acessado em 07/03/2013; 3) SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas na poesia latino-americana**. Cecília e as poetisas uruguaias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009; 4) (em elaboração) SILVA, Roberta Donega. **As representações femininas na obra poética de Cecília Meireles**. Início: 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Assis) – UNESP/Assis.

⁷⁵ Um breve levantamento temático nos principais livros de Cecília, ou seja, excluindo os poemas dispersos e publicados postumamente, encontram-se por volta de cinquenta poemas que tratam de mulheres.

⁷⁶ Alguns exemplos de poemas que tematizam mulheres ou o feminino são “O tempo de Gisèle”, “Diana”, “Edite”, “Alvura”, “Gargalhada”, “Balada das dez bailarinas do cassino”, “Mulher ao espelho”, “Mulher adormecida”, “Prisão”, “Lamento da noiva do soldado”, “Sereia”, “Suave morta”, “Lua adversa”, “O lamento da mãe órfã”, etc.

poder-se-ia relacionar este arquétipo feminino com a tópica da poesia ceciliana: “É a força maternal que empreende a reunificação e que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno. Se essa é a característica principal da poesia de Cecília, então pode-se dizer que a sua poesia é de mulher” (DAL FARRA, 2006, p. 350).

Por outro lado, nos termos propostos por Jacicarla Silva (2009), de diversas formas, uma vez que por diferentes gêneros textuais (poesia, crônica, ensaio e tradução), Cecília não apenas apresenta mulheres explicitamente como também suscita discussões acerca da condição feminina.

Visitando cada gênero textual e citando exemplos, Silva torna inquestionável o enfrentamento de Cecília com a questão feminina conforme apresentaremos sumariamente a seguir. Primeiramente, na poesia, Silva se refere aos poemas “Uma pequena aldeia” (1961), “Mulher de leque” (1962) e “Prisões” (1956), demonstrando a inquietação de Cecília quanto à opressão às mulheres, à sua (i)mobilidade social, à sua (não-)voz, à sua (não-)necessidade de pertencimento.

Em seguida, no tocante às crônicas cecilianas, Silva enfoca “Toda América unida para vitória” (1943) e “Precursoras brasileiras” (1945) para discutir a atenção de Cecília em relação à abrangência de alcance e atuação feminina na sociedade, respectivamente, no âmbito dos estudos e como pioneiras em diversas esferas da sociedade brasileira.

Ao voltar-se às traduções de Cecília, Silva faz referência a duas, quais sejam, *Yerma*, de Federico García Lorca, e *Orlando*, de Virginia Woolf, no ensejo de demonstrar que as escolhas de Cecília dos títulos que seriam rendidos em língua portuguesa são explicitamente associadas com questões da condição feminina. Em *Yerma*, enfrenta-se a problemática da coerção social quanto aos papéis impostos à mulher, como a maternidade, enquanto *Orlando* aborda a temática da escrita da mulher e os estereótipos que lhe eram atribuídos.

Por fim, ao referir-se à produção ceciliana de ensaios, Silva trata extensivamente de “Expressão feminina da poesia na América”, por defender que Cecília usufruiu do estilo “descompromissado” do gênero para se colocar de forma contestadora, “propondo uma série de reflexões sobre a escrita de autoria feminina latino-americana” (SILVA, 2009, p. 95). Ao mesmo tempo, Cecília inaugura a crítica feminista (de literatura) brasileira ao discutir “a maneira como essas mulheres [da América hispânica] se manifestam dentro do âmbito literário, em especial, na poesia” (Ibidem, p. 94).

O levantamento temático de Silva corroborou nossa inquietação e motivou analisar o olhar ceciliano sobre a mulher indiana, pela ciência da preocupação de Cecília e pela reiterada

abordagem do tema da condição feminina em sua produção. Além disso, nos levou a pensar a relação de Cecília com sua escolha de tradução da obra de Rabindranath Tagore.

Apesar de tratarmos mais detidamente de Tagore no próximo capítulo, parece-nos imprescindível comentar, aqui, pelo menos o romance dele traduzido por Cecília, ou seja, *Çaturanga* (1962). Isso, por considerarmos que sua escolha se deve ao tratamento que a questão do feminino tem neste. Nos comentários que Cecília tece na apresentação do volume em português, discorre sobre a relação de Tagore com o tema da mulher:

[...] Tagore sempre foi grande defensor das mulheres, e sem que elas mesmas, em geral, o saibam: pois essa defesa se apresenta mais claramente em sua obra de romancista e o Poeta, entre nós, é menos conhecido sob esse aspecto, sendo, realmente, este, o seu primeiro romance traduzido no Brasil. Em verso, Tagore canta frequentemente a Mulher; mas, em prosa, explica-a, ilumina seus sentimentos e pensamentos, torna-a compreensível em suas delicadezas e obscuridades, glorifica-a entusiástica e ternamente; e, a essa generosa e penetrante luz, seus defeitos e culpas se diluem e apagam. É a maneira tagoreana de encarnar o espírito da Índia, com sua adoração pela Forma Feminina da criação universal (TAGORE, 1962, p. 81).

Cecília, em confesso empreendimento de tornar Tagore mais conhecido no Brasil, justifica e explica a escolha do título para tradução. Além disso, acreditamos estar aqui a pista para codificar sua visão da mulher na Índia: conhecendo a produção tagoreana, apreendeu a sacralidade legada às mulheres devido ao imaginário acerca de seu papel na cosmogonia védica, na equiparação que se estabelece entre os polos masculino e feminino no ato primordial da manifestação do mundo fenomenal e a repetição deste ato primeiro, seu eterno retorno, nos atos corriqueiros, na vida cotidiana, na maneira de ver e valorar os indivíduos.

Apenas cogitemos um instante na existência de um legado literário que dá conta das questões arquetípicas, ontológicas, humanas e que as responde estabelecendo que haja eternamente, não um pai divino – conforme os moldes da tradição judaico-cristã –, mas um casal, e que tudo o que vemos e somos é oriundo, não de um ser sozinho, mas fruto maduro de um amor conjugal eterno e, sim, somos manifestações reflexivas desta imagem, dupla, amorosa e perpétua. Que repercussões isso teria em nosso imaginário? Como consideraríamos o masculino e o feminino sem hierarquia autoritária ou valorativa? Sem o jugo de Eva e de Pandora sobre as mulheres? Sem o *status* sagrado da maternidade, pela figura de Maria, por meio da qual se privilegia (a virgindade como ideal e) a reprodução em comparação a todas as outras possíveis ocupações, vocações, ou potencialidades na vida de uma mulher? Partimos da premissa de que Cecília, conhecendo esta tradição matri-patriarcal, pôde fazer a relativização necessária entre o imaginário referente à mulher na Índia e no Ocidente (seja no âmbito

brasileiro, a partir do qual escreve o poema que analisaremos; seja por seu conhecimento das configurações sócias para as mulheres na Europa e nos Estados Unidos de sua época).

Portanto, em *Çaturanga*, em seu contexto social tipicamente indiano (com a sua multiplicidade: ateus, muçulmanos, ascetas, entrelaçados por problemáticas sociais diversas), vê-se a protagonista, Damini, caracterizada com as virtudes de renúncia, amor e dedicação, cuja força moral e espiritual se desenvolvem na vida cotidiana pela devoção, “com seus recursos materiais e humanos” (TAGORE, 1962, p. 82). Dirá Cecília, que Damini é caracterizada em oposição ao personagem coadjuvante, Satish, que transita do ateísmo à prática mística, enfrentando testes, se submetendo a austeridades, executando ritos, etc., cuja reserva em relação à Damini, por sua espontaneidade, leveza e liberdade, será minada no decorrer da narrativa. Contudo, Cecília advertirá o(a) leitor(a) que, apesar da ambientação indiana, “é importante observar como alcançam de repente dimensões maiores, perdendo seus horizontes particulares e projetando-se na vida universal” (Ibidem, idem) – característica da produção tagoreana que justificaria sua genialidade –; universalidade que inclui a representação do feminino inclusive.

Considerando, portanto, a relevância que Cecília Meireles atribui ao feminino, seja em seus poemas, crônicas, conferências, seja em suas escolhas por obras a traduzir, abordaremos, agora, a visão da mulher indiana em relação ao seu ofício e sua sacralidade por Cecília Meireles, por meio da análise do poema “Humildade”, de *Poemas escritos na Índia*.

3.3. A faisã silenciosa: uma leitura do poema “Humildade”

O livro *Poemas escritos na Índia* se dá como um relato de viagem em poesia: um devaneio descritivo de lugares, objetos, pessoas contempladas plasticamente. Sinestésias e sobreposições cromáticas ensejam as experiências e sensações vivenciadas pelos caminhos percorridos. Os instantes são eleitos e erigidos em palavra poética, ou uma quase prosa lírica, criando uma miríade de impressões – luzes e sombras; sons e silêncios –, na qual as imagens se associam e se harmonizam resultando em uma sinfonia imagética indiana: gonzos, sinos, címbalos, tablas, harmônios, flautas, cítaras e vozes sussurradas... e quem passa sente o aroma do cardamomo, da canela, do cravo, do açafão, da pimenta, do jasmim, dos incensos ardentes... e vê o azul safira, o vermelho encarnado, a alvura do branco, o amarelo sol, o verde esmeralda... “A casa cheirava a especiarias/e o copeiro deslizava descalço,/ levitava em silêncio/ – anjo da aurora entre paredes brancas./ Crepitava na mesa a manga verde/ e a esbraseada pimenta” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1014).

A Índia exerce sobre o/a viajante um assalto aos sentidos: imediata e, então, continuamente se é acometido(a) por diversas e intensas sensações que desafiam a entender o aspecto humano a partir de outras perspectivas, as quais põem na berlinda noções mais básicas sobre a vida (contemporânea, ocidental, de influência judaico-cristã), assim como o binarismo senso-comum (masculino/feminino, pobre/rico, erudito/ignorante, sagrado/profano, bem/mal, aparência/essência). Como nos diz Jean-Claude Carrière, roteirista que acumula mais de trinta viagens à Índia:

É difícil amar a Índia. O amor pode ser aniquilado ao primeiro contato, que é capaz de fazer com que as malas sejam refeitas e seja retomado o caminho de volta. Pode ser confundido com o exotismo e com o pitoresco. Exige muitas viagens e uma atitude bastante estranha, feita de candura, que é propícia à surpresa, e de um ceticismo crítico que constantemente questiona o objeto do amor, o denigre, o detesta. [...]

Outra atitude, mais delicada, consiste em esquecer por alguns dias, ou algumas semanas, nossa crença, profundamente estabelecida, na racionalidade do mundo. Se nos falta ingenuidade, se esquecemos de ver e ouvir, se quisermos tudo explicar e compreender, trazer todo o espetáculo para a nossa lógica, compará-lo, avalia-lo, ficaremos rapidamente desgarrados, decepcionados, até exasperados (CARRIÈRE, 2009, p. 05).⁷⁷

⁷⁷ Para nós, que acumulamos três viagens à Índia, que juntas somam onze meses de estadia, ela nos expõe, nos despe, isto é, aflora nossas convicções mais profundas, nossos pré-conceitos e preconceitos, aguça nossas estruturas intelectivas com as quais conhecemos e reconhecemos o mundo.

Nesta perspectiva, viajar pela Índia é, sem dúvida, a possibilidade de reavaliação, desconstrução e reformulação do ser, do pensar, do sentir (se assim se permitir). Dessa forma, Cecília, sábia, alerta o leitor da necessidade de preparo para visitar a Índia – como citado anteriormente.

Considerando o comum despreparo frente a esta cultura tão diversa da europeia ou americana e múltipla em si, sentimos a necessidade de pontuar dois aspectos que se avultam ao ler *Poemas escritos...* e, em especial, se impõem como prerrogativas para melhor compreender o tema da mulher como aquele que escolhemos analisar a partir deste volume: o ofício, em relação ao sistema de “camada sociais” (*varṇas*), conforme a literatura clássica indiana (os épicos, sobretudo), e a definição de silêncio da mulher (considerando sumariamente os termos de uma abordagem da crítica feminista).

O ofício pessoal se configura, na Índia, majoritariamente como profissão vitalícia de uma camada social, independentemente de gênero. Para facilitar a relativização e evitar pressupostos capitalistas, modernos e ocidentais (europeus e americanos), elucidaremos a seguir a base ideológica do sistema de social indiano desde sua origem conforme a literatura sânscrita.

No conjunto de literatura sânscrita, os *Vedas*,⁷⁸ dá-se conta da cosmogonia na forma de um sacrifício primordial, conforme narrado no hino *Puruṣa-sukta*, da seção mais antiga desta compilação, intitulada *Ṛg-veda*. Neste sacrifício cosmogônico, não só o espaço, os elementos, o mundo e os seres são manifestos, mas também a ordem social. A relação entre o sacrifício e a organização social se baseia na divisão do corpo do *Puruṣa* (“Homem Primordial”), a vítima sacrificial original e demiurgo simultaneamente. Da partição de seu corpo divino surgem as quatro camadas sociais, ou *varṇas*.

Essas narrativas cosmogônicas são aquelas que, em diferentes culturas, inauguram uma vasta tradição de descrever fundamentos sociais e culturais da realidade para uma sociedade. As questões essenciais humanas, tais como, “quem somos nós?”, “por que estamos aqui?”, “como e de onde viemos?”, “para onde vamos?”, “qual nossa relação com o tempo e espaço?”, “por que da morte e o que/como é o pós-morte?”, são respondidas por essas narrativas e delas surgem o imaginário, a identidade, a maneira como nos organizamos em sociedade.

Neste caso, as narrativas estabelecem a intrínseca e indissolúvel relação entre o indivíduo, sua localização na sociedade (hereditária ou, de preferência, vocacionalmente

⁷⁸ Sobre o cânone filosófico-religioso da Índia antiga, os *Vedas*, ver a segunda nota de rodapé deste trabalho.

determinada) e o correlativo papel sociorritual que terá por toda a vida, ou seja, seu *dharma* ou “dever ritualístico” – conforme tradução sugerida por Weber (1958, p. 24) – nós preferimos o termo “dever sociorritual”.

Confirma-se, aqui, a asseveração de Malamoud sobre a relação entre ritual e a teoria ritualística: “no pensamento da Índia bramânica, o sacrifício é em si um esquema explicativo (por causalidade ou por analogia) para a ordem mundial, as atividades e projetos humanos” (MALAMOUD, 1989, p. 6). Nesta perspectiva, a ordem social indiana, que se desenvolveu até o sistema de castas e na qual “as atividade e projetos humanos” se efetivam, chama-se *varṇāśrama* ou a organização social fomentada, por um lado, com camadas sociais (*varṇas*) – ortodoxamente hereditárias/idealmente vocacionais – determinantes de “deveres ritualísticos” (*dharma*) e, por outro lado, com estágios da vida (*āśramas*), grosso modo, por faixa etária.

Os *varṇas* originários das castas, oriundo do corpo sacrificial do *Puruṣa* e que, assim, compõem o corpo social, seriam: 1) os *brāhmaṇas* (intelectuais, professores, filósofos e sacerdotes – idealmente mendicantes!), seriam a cabeça da sociedade, e se dedicam apenas ao ócio contemplativo, à recitação diária dos *Vedas*, à ritualística, ao aconselhamento ao rei e à educação; 2) os *kṣatriyas* (guerreiros, governantes reais e administradores), representariam os braços do corpo social, e se envolvem exclusivamente com proteção de todas as entidades vivas do seu domínio, ao cumprimento da lei, ao exercício da guerra e à administração governamental; 3) os *vaiśyas* (agricultores, produtores e comerciantes), representariam o estômago da sociedade, a quem cabe toda a produção necessária para a subsistência de todas as camadas da sociedade, assim como a maior carga tributária e o financiamento dos rituais; e 4) os *śūdras* (trabalhadores manuais), cuja parte do corpo social seriam as pernas, seriam responsáveis pelos mais diversos serviços para com os *varṇas* acima, seja na agricultura, na manufatura, em limpeza, etc. O conceito do corpo (social) é importante neste imaginário, contribuindo para a noção de interdependência uma vez que na ausência de qualquer uma das partes todo o corpo sofreria.

Por outro lado, os *āśramas* seriam: 1) *brahmacārī*, “jovem estudantes”; 2) *gṛhastha*, “chefe de família”, “cônjuge”; 3) *vānaprastha*, “aposentado”, “peregrino” e “estudante dos *Vedas*”; 4) *sannyāsī*, “renunciante”, “mendicante”.

Este sistema óctuplo (de quatro categorias sociais e quatro ordens ou estágios da vida) determina diferenciações, orientações e uma regulação para cada camada social quanto à busca de quatro metas ou sentidos da vida, chamados *puruṣārthas* (os quatro princípios que o homem

tende a observar em relação à sua posição no *varṇāśrama*): 1) *mokṣa*, “libertação” (do ciclo de reencarnações, ou *saṃsāra*); 2) *dharma*, “dever sociorritual”; 3) *artha*, “desenvolvimento econômico”; e 4) *kāma*, “prazer”. O intuito dos *puruṣārthas* é conscientizar o indivíduo de que toda e qualquer atividade sua são interpretadas e designadas para esses sentidos; sejam tomados isoladamente ou combinados entre si.

Assim, a cada momento da vida, o indivíduo é impulsionado por cada um ou mais sentidos em graus variados de acordo com o *varṇa* ao qual pertence e ao *āśrama* que está vivenciando. Entretanto, cada categoria social tende a enfatizar um sentido em relação ao seu dever sociorritual. Ideal e especificamente, todas as camadas se guiariam pelo *dharma*, que define e motiva seu ofício, sua relação com os indivíduos, etc. Diz-se que os *brāhmaṇas* seriam mais inclinados a visarem *mokṣa*, enquanto os *kṣatriyas*, se ocupariam majoritariamente com *dharma*. Os *vaiśyas* se voltariam a *artha* e os *śūdras* buscariam, sobretudo, *kāma*.

Deve-se, entretanto, considerar que os *puruṣārthas* são naturais para e buscadas por todas as camadas; o que variaria, então, seria o grau de importância e dedicação que cada camada tenderia a dedicar a um sentido da vida durante a juventude e a maturidade. Conforme a idade avança, a ideia geral seria uma maior dedicação ao *puruṣārtha* para o além-mundo, ou seja, *mokṣa*.

Acredita-se ser a ênfase por um ou outro sentido da vida uma tendência psicológica, se vocacional, ou seja, conforme o *varṇa*; conforme as aptidões e psique inatas – fruto, no pensamento hindu e budista, de outras vidas.⁷⁹ Assim, levariam ao prazer, à satisfação, com o papel individual exercido em sociedade; mas podem ser apenas construídas socialmente e impostas por coerção social, ou por hereditariedade.

Conforme Smith (1991), o hinduísmo como um todo tende a um fim último: alcançar aquilo que se deseja. Desejar é algo inato, ininterrupto, imperativo. E os mais diferentes desejos apontam para um fim: o prazer. Dessa forma, o hinduísmo como um todo (literatura, ritos, cultura) aponta para a premissa básica de que a pessoa deve conhecer-se, primeiramente, e, então, satisfazer seus desejos de forma correta, com conhecimento; o que não acumularia ônus (*karma*).

Entretanto, deve-se saber o que de fato dá prazer a si mesmo(a), ou seja, que tipo de desejo são realmente seus, condizentes com sua personalidade, psique, fisiologia, etc., e, ao

⁷⁹ “As entidades viventes do mundo material são Meus fragmentos eternos e estão lutando arduamente na vida condicionada devido aos seus seis sentidos, entre os quais se inclui a mente. As entidades viventes no mundo material levam de um corpo a outro suas várias concepções, como o ar conduz os aromas” (BG 14.7-8).

mesmo tempo, compreender a lei da efemeridade perante a qual nossa compreensão percebe o prazer e a dor diferentemente no decorrer da vida. Sobretudo, deve-se estar ciente de que tudo tem um lado reverso, que este é o mundo da impermanência, e os lados opostos das moedas se manifestam ou não meritoriamente: prazer/dor, doçura/amargura, alegria/tristeza, saúde/doença, amparo/desamparo são pares bailantes ao ritmo da transitoriedade,⁸⁰ cujo destaque depende da maneira pela qual uma pessoa percebe a realidade; mais precisamente, com ou sem conhecimento.

O fim último é conhecer-se, conhecer este mundo, satisfazer os desejos, mas jamais perdendo de vista a imortalidade: deixando ao canto do olho a renúncia, o desapego, a certeza de que tudo é passageiro, que nosso engano é acreditar que não o seja, e que se preparar para a eternidade, aquém do mundo fenomenal, é imprescindível. Uma religiosidade que engloba um estilo de vida, uma filosofia, manuais de conduta, práticas psicofísicas, arte, o hinduísmo é realista. Conforme Smith:

Na verdade, a Índia não fez do prazer o seu maior bem, mas isso é diferente de condenar o desfrute do prazer. Para a pessoa que quer prazer, a Índia diz: Vá procura-lo – não há nada errado com o prazer; ele é um dos quatro objetivos legítimos da vida. O mundo está cheio de beleza, cheio de deleites sensuais. [...] Como tudo mais, o hedonismo requer bom senso. Nem todo impulso pode ser seguido impunemente. Pequenas metas imediatas precisam ser sacrificadas por ganhos de longo prazo, e impulsos que feriram os outros dever ser reprimidos para evitar antagonismos e remorsos. [...] Mas, enquanto as regras básicas da moralidade forem obedecidas, você é livre para buscar todo o prazer que desejar. Longe de condenar o prazer, os textos hindus apontam maneiras de ampliar seu raio de ação. Para as pessoas simples que buscam exclusivamente o prazer, o hinduísmo se apresenta mais como um regime que assegura riqueza e prosperidade; na outra ponta do espectro, para os sofisticados, o hinduísmo elabora uma estética sensual que choca pelo seu caráter explícito. Se prazer é o que você quer, não reprima o desejo. Procure-o inteligentemente (SMITH, 1991, p. 30-31).

Nesta perspectiva, nos deparamos com uma cultura inclusiva, pois todos os indivíduos têm idealmente a liberdade de ser como desejam, de acordo com o que são temporariamente, o que se inclinam a desejar, devido ao acúmulo de atividades e, delas, suas tendências psicológicas – um processo de condicionamento que, aqui, é visto num *spam* de tempo de longíssima duração ou contínuo. Esta inclusão gera uma sociedade diversa, múltipla. Uma vez que as camadas sociais possuem sua própria legislação, conselho e tabus, em suma, suas

⁸⁰ “Ó vencedor de inimigos [Arjuna], todos os seres vivos vêm ao mundo na ilusão, presos à dualidade do desejo e da aversão”, diz a *Bhagavad-gītā* (7.27).

próprias regras e regulações, são autarquias, pois se autocontrolam, se autorregem e autopunem.⁸¹

Grosso modo, esse seria uma das explicações para a expansão gradual das quatro *varṇas* em milhares de “castas” – termo problemático, pois oriundo, na verdade, da cultura portuguesa –: já que uma família não poderia apenas migrar para outra camada social, pois seu ofício, sua comensalidade, sua vestimenta, suas práticas rituais, etc. seriam totalmente diferentes, fundava-se uma nova camada com a adição da prática de algo que era tabu em sua camada original ou com a abdicação de uma lei seguida lá e não mais por esse novo grupo.

Sobretudo, deve-se compreender o *status* que a casta goza no imaginário indiano. Uma das explicações mais claras que já encontramos seria a de Octávio Paz. Para ele, considerando os termos de Tocqueville, se no Ocidente a unidade é a família:

Na Índia a unidade é a casta. Essa é a realidade primeira e a última. Pois bem, o que é que distingue uma casta da outra? Em primeiro lugar, diferentemente de nossas classes, o sinal distintivo da casta é uma noção religiosa, não-econômica nem política. [...] Para nós, a classe está associada ao poder e à riqueza. [...]

As castas também são elementos do sistema hierárquico hindu, porém o fundamento dessa ordem não é o poder nem o dinheiro, mas sim uma noção religiosa: a pureza e a impureza. [...]

Além de sua função religiosa, as castas são grupos governados por um conselho que cumpre a função política de autogoverno. A autonomia política para os assuntos internos é preciso acrescentar a função econômica. As castas são associações de ajuda mútua. Não são apenas sociedades cooperativas, como as nossas, mas também grupos solidários, verdadeiras fraternidades. [...]

Por outro lado, os laços entre os membros de uma casta não só são políticos e econômicos como também consanguíneos. As regras de parentesco de cada casta são muito estritas e complexas (PAZ, 1996, p. 60-61).

À luz dessa explanação, podemos pensar a casta como uma comunidade unida através de alguns elementos fundamentais para a identidade e vida social, quais sejam: o ofício, o que já fora abrangentemente determinado desde a narrativa cosmogônica; o território, uma vez que os membros de uma casta ocupam espaços comunitários, seja porque compartilham gostos, hábitos e tabus, seja porque herdaram a terra; a língua, a qual, pode-se dizer, tem mantido o sistema de castas, bloqueando a influência externa; e a religião, que amalgama as esferas política, econômica e linguística, além de ser determinante no limite de convivência com as outras castas por meio do critério de pureza e impureza.

⁸¹ Dessa forma, durante a história de longuíssima duração da Índia, quando um indivíduo se opunha a uma lei ou praticava algo considerado um tabu, o grupo decidia puni-lo com o ostracismo extensivo à sua família, ou clã.

Oriundos da sociedade ocidental que privilegia basicamente a família como núcleo de origem, formação e identidade, nos é, muitas vezes, árduo trabalho reflexivo tentar compreender este sistema comunitário que se constitui como um ventre materno: “Renunciar à casta é como sair do ventre materno, que nos acalenta e defende do exterior” (PAZ, 1996, p. 62). Se se pudesse supor que o primeiro trauma humano seja o parto, a consequente experiência do desamparo e a realização da fragilidade individual e da desconexão para com os outros seres, ao longo da vida, buscar-se-ia reviver este abrigo, criando relações com outras pessoas, conectando-se, buscando amparo. Nesse sentido, a camada social indiana, em princípio, ou idealmente, seria a prevenção desta experiência de solidão na multidão. De acordo com Paz:

A casta é o contrário de nossas classes e associações formadas por indivíduos. Nela a realidade primordial é coletiva. Não é um conglomerado de indivíduos, mas sim um círculo de famílias. Um círculo que encerra o indivíduo: se nasce, vive e se morre numa casta (Ibidem, idem).

Idealmente isenta do individualismo e da competição acirrada por lucro e ascensão social egoístas, a camada social indiana se configuraria como um agrupamento compacto que se move em conjunto; ou seja, se houvesse mobilidade social, ascendente ou descendente, toda a camada se beneficiaria ou seria prejudicada, compartilhando os altos e baixos, as vitórias ou derrotas, a honra ou a desonra coletivamente.

A Índia se apresenta como uma unidade, por vezes, ou aparentemente, caótica, mas uníssona. Há um elemento aglutinador que subjaz à multiplicidade visível. E Cecília comenta isso da seguinte forma:

[...] a arte, deste lado do mundo, é encarada, realizada e apreciada, governada, enfim, por outras leis. Leis tão fundamentais no espírito desta gente que relacionam o mais suntuoso templo, recoberto de inverossímeis esculturas, como o mais modesto objeto de arte popular. Pode a Índia possuir muitos idiomas, muitas religiões, muitos estilos, – mas há uma coisa que une tudo isso, uma unidade que paira acima dessa multiplicidade e que nitidamente a preside: um pensamento profundo e concentrado que está nos movimentos de Shiva dançante, como nas flores que correm pelos marfins, pelo sândalo, pelos tecidos de ouro e prata, como no drapeado das roupas de homens e mulheres, como a expressão de seus olhos e no ritmo jamais vulgar de suas mãos (MEIRELES, 1999c, p. 234).

Esse “pensamento profundo e concentrado” a que Cecília se refere, que une a multiplicidade, seria *a cultura*, fomentadora e mantenedora das tradições. Em relação às camadas sociais, sua cultura proporcionaria a estabilização, a serenização do estar no mundo, a partir do saber quem se é, ou quem se deveria ser, desde o nascimento, evitando crises

existenciais pela busca de um lugar na vida, de uma vocação; lançados à aventura desorientada de descobrir-se apenas por tentativa de erro e acerto. Esta cultura estabiliza o todo uma vez que “como cada indivíduo *é* a casta, cada casta *é* o sistema: a rede de relações que simultaneamente as une e as distingue uma das outras” (PAZ, 1996, p. 63 – grifo do autor).

Em outras palavras, as camadas sociais se mantêm como nosso equilibrado sistema solar: “o que une as castas e as constitui como um verdadeiro sistema solar em perpétuo e lento movimento circular é a relação de umas com as outras” (Ibidem, idem). A alteridade mantém o sistema já que cada camada é única e diversa e com sua própria religiosidade, língua, dieta, ofício e regras de parentesco, e dependem da explicação das origens como elemento aglutinador – afinal, foi assim no início e assim será perpetuamente, pois, para o budismo e para o hinduísmo, a percepção errônea impermanência é um sintoma de imperfeição: a mudança é força motora para o desequilíbrio e sofrimento.

No caso de não aceitação do pertencimento hereditário à camada social, há a abertura (árdua, mas possível) para buscar outra vida, experimentando o individualismo – que bem conhecemos no Ocidente. Entretanto, talvez, o sistema em espiral das camadas que conecta o indivíduo ao coletivo por elos particulares, abrigando, amparando, protegendo cada um, ao mesmo tempo em que forma uma corrente quase inquebrantável, é único na história humana e sua longa duração talvez seja a prova de sua eficiência.

Nossa inquietação ao ler *Poemas escritos...* volta-se ao olhar da viajante Cecília, sobre esta cultura única; especialmente, ao mirar, por entre as multidões, as mulheres indianas em seu ofício, e como as transfigura em imagens e sensações, entre silêncios e sons.

Para tanto, elegemos dois poemas que nos oferecem este percurso, quais sejam, “Humildade” e “Mulheres de Puri”, além de outros poemas significativos do mesmo volume – manteremos em vista “Adolescente”, “Estudantes”, “Canção para Sarojíni” e “Deusa”.

Como veremos no decorrer das análises nesta seção, Cecília costuma relacionar a mulher indiana à beleza, sacralidade e silêncio. Por um lado, vemos que, para ela, pessoalmente, o silêncio é algo positivo. Em relação à mulher na Índia, por conseguinte, também nos parece assim. Ao invés de denotar um silenciamento da mulher, ou seja, a falta de voz, subjetividade, ou espaço para expressar-se, nos poemas do volume em questão parece prevalecer que se trate: 1) do silêncio aconchegante, da intimidade sem constrangimento; 2) da comunicação por outras vias, quando a palavra seria vã; ou, ainda, 3) do silêncio meditativo, da contemplação.

Ao comentar a recepção de uma família indiana, na crônica “Visão de Coimbatore”, Cecília se refere à dona da casa como “uma destas encantadoras senhoras que se tem vontade de ficar amiga para sempre” e que exhibe “este saber conversar, e este saber estar calado”

(MEIRELES, 1999c, p. 7) denotando, dessa forma, o silêncio como expressão de intimidade confortável; de momentos que se valem por si, sem necessidade de expressão verbal.

Em verso, no poema “Adeuses”, também de *Poemas escritos...* (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1040), diz-se “Mulheres com olhos de Deusas/ transbordando um majestoso silêncio”. Neste caso, não só se aponta um aspecto sagrado da mulher por sinédoque, como sugere-se a comunicação por meio dos olhos, enquanto o silêncio atribuiria majestade, nobreza à mulher. Outrossim, os olhos serão novamente expressivos em “Parada”, do mesmo livro (Ibidem, p. 1016), figurados como pássaros em voo: “As mulheres ostentarão cascatas de joias,/ vestidas das mais finas sedas,/ deixando voar daqui para ali/as andorinhas negras e brancas de seus olhos”. Semelhantemente, no poema “Família hindu” (Ibidem, p. 1032), o silêncio se faz presente porque a fala seria nula perante a comunicação que se concretiza, desta vez, através do gesto: “(Mas quase não se fala nada,/ porque falar não é preciso.)/ Tudo está coberto de aroma,/ em cada gesto existe um rito”. Neste caso, o acionamento de outros sentidos (olfato, tato e visão) parece corroborar a noção de que tudo se faz completo, prazeroso, mesmo abdicando-se da palavra.

Por fim, será na crônica “Domingo em Puri” que Cecília se referirá ao silêncio como contemplação: “[...] e as belas mulheres maternais, com os filhinhos escarranchados na cintura, silenciosas e suaves, mergulhadas numa profunda conversação interior” (MEIRELES, 1999c, p. 221).

Em diversos momentos, todavia, Cecília apresenta a mulher indiana dotada de voz. O primeiro e segundo se referem a mulheres contadoras de histórias:

E, à estrada [em Coimbatore], à sombra de uma destas velhas árvores que imprimem à Índia seu ar maternal e bucólico, muitas crianças reunidas em torno de uma mulher que lhes conta qualquer coisa de extremamente interessante, dada a atenção com que a escutam. (Quem pudesse parar, e ficar sentado, também, e acompanhar a narrativa!...) (MEIRELES, 1999c, p. 4)
[e] Apenas, numa plataforma [do Taj Mahal], um grupo nos detém o passo: uma mulher, sentada no chão, conta histórias a umas seis ou sete crianças extasiadas. [...] Muito antigas devem ser também as histórias – quem as entendesse! – mais antigas que o túmulo que vamos deixando para trás, na silenciosa noite (Ibidem, p. 7).

Em ambos os excertos, Cecília se demonstra inclinada a quedar-se, a tentar sorver, assim como as crianças, as palavras, as narrativas, compartilhadas por essas sábias mulheres.

Igualmente detentora de acervo tradicional, a senhora, citada anteriormente, de quem Cecília almeja ser amiga para sempre, agora, em verso, no poema “Aparecimento”, retém cantigas de amor e histórias: “Sua mulher ainda usava um diamante na narina/e em sua cabeça

pousavam muitas coroas/de histórias antigas e canções de amor” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1014). No poema “Os jumentinhos”, de *Poemas escritos...*, ao se descrever o entardecer em tom idílico (“Ó terra pobre, humilde pensativa,/com os aéreos, versáteis, celestes canteiros/vespertinos de flores de luz e de vento!”), há a referência às mães contadoras de histórias: “As mães contam histórias à sombra dos templos/para meninos tênues, fluidos como nuvens” (Ibidem, p. 1003).

A mulher como repositório de legado cultural não é um tópico inédito na produção cecilianiana (ou seja, não surge a partir da viagem à Índia em 1953). Silva aponta que, em “Expressão feminina da poesia na América”, Cecília discorre sobre o papel que as mulheres exercem em preservar a memória, de conservar e transmitir a sabedoria a que têm acesso. Dirá Cecília:

Se considerarmos ainda que uma boa parte da sabedoria universal foi defendida, desde remotos tempos, oralmente, pela mulher, na conservação do Folclore literário, veremos que, sem instrução sistematizada, a mulher, na América e no mundo, foi, ela mesma um livro vivo e emocionante, repleto de canções de berço, histórias encantadas, contos, lendas, provérbios, fábulas, rimas para dançar e curar, parlendas para rir, exorcismos contra o mal, orações para conversar com Deus, salvar a alma dos vivos e redimir a dos mortos – enfim, todos os ensinamentos morais e práticos retidos permanentemente pela memória, e transmitidos com mais ou menos encanto de estilo, segundo os dons naturais de imaginação e linguagem de cada uma (MEIRELES, 1959, p. 102-103).

Cecília cuja infância se deu entre contadoras de histórias e que foi tradutora de *Mil e uma noites*, voltará seus olhos para a mulher indiana, observando-a em seu cotidiano, no trabalho, e refletindo sobre seu silêncio e sua voz.

Aqui, apresentaremos, primeiramente, a silenciosa trabalhadora, a faisã negra e cintilante do poema “Humildade”:

Varre o chão de cócoras.
Humilde.
Vergada.
Adolescente anciã.

Na palha, no pó
seu velho sári inscreve
mensagens de sol
com o tênue galão dourado.

Prata nas narinas,
nas orelhas,
nos dedos,
nos pulsos.

Pulseiras nos pés.

Uma pobreza resplandecente.

Toda negra:
frágil escultura de carvão.

Toda negra:
e cheia de centelhas.

Varre seu próprio rastro.

Apanha as folhas do jardim
aos punhados,
primeiro;
uma
por
uma
por fim.

Depois desaparece,
tímida,
como um pássaro numa árvore.

Recolhe à sombra
suas luzes:
ouro,
prata,
azul.
E seu negrume.

O dia entrando em noite.
A vida sendo morte.
O som virando silêncio.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 984-986)

Consonante com o tom descritivo (ou de viajante de erudição/peregrina) que prevalece no livro, narra-se uma passagem breve, sutil e discreta. Uma descrição lírica que se inicia *in media res*, isto é, deparamo-nos imediatamente pela ação da protagonista: o varrer – seu ofício.

Por meio da crônica “Ares de Bangalore”, sabemos onde a cena foi observada e Cecília fala-nos da varredora silenciosa em contraponto aos lavadeiros falantes:

E enquanto os homens [lavadeiros] tagarelam e o vento enfuna as roupas lavadas, uma silenciosa mulher toda envolta num sári cor de safira, com as mãos, os pés, o pescoço, as orelhas e o nariz cobertos de enfeites de prata, apanha as folhas secas pelos caminhos do parque. Escura, silenciosa, como um faisão que deslizesse (MEIRELES, 1999c, p. 41).

O silêncio, a delicadeza e discrição da mulher sozinha são enfatizados em contraposição ao comportamento dos homens, por estarem em grupo, por estarem tagarelando e também pela atenção que as roupas que manejam atraem ao se inflarem ao vento. Há, dessa forma, uma inversão implícita na imagem: apesar do alarde que os homens e suas roupas fazem, assim como os animais machos na natureza com suas penas coloridas, emissões de sons, jubas, lutas e danças de acasalamento, dessa vez, é a mulher que é comparada a um faisão azul safira (mas que apenas desliza). Em outras palavras, se, na natureza, o faisão macho, semelhante ao pavão em beleza, cor e no expandir das penas para atrair a atenção, é obviamente mais belo (e espalhafatoso) que a fêmea da espécie, aqui, à mulher lhe são atribuídas as cores e a beleza do faisão – porém, sem o estardalhaço; mas em quietude e sutileza.

A varredora do poema em questão está, assim, em silêncio. Sua expressividade se dá toda em movimento (varre, inscreve, varre, desaparece). Trata-se, todavia, de um movimento breve, mas significativo, pois “varre o próprio rastro”. Se o silêncio pode ser positivo, como discutimos acima, e a expressão se dá pela ação, que é, entretanto, logo em seguida extinta, pois apagada, qual o lugar, o papel, desta mulher?

Cecília apreende de uma singela cena cotidiana, de uma típica atividade atribuída às mulheres dessa cultura, algumas concepções básicas do pensamento indiano. Primeiramente, em relação à sua ação que simultaneamente ao ser executada já está extinta, sem rastro, poderia ser uma referência à ideia de não-ação no pensamento indiano, conforme a *Bhagavad-gītā*. Provavelmente, possuindo este ofício da varredora de acordo com seu pertencimento a uma camada social, (ou, quiçá, condizente com sua vocação para trabalho prático), a premissa seria que, por cumprir o seu dever sociorritual, seu *dharma*, contribuindo para a sociedade e vendo-o como resultado inerente do ciclo de nascimentos e mortes (do *karma*), ele seria o meio para um fim superior: *mokṣa* ou autorrealização – libertação.

Na *Bhagavad-gītā*, diz-se, “Execute seu trabalho, pois esse procedimento é melhor que a inação. Sem trabalhar não se pode nem sequer manter o corpo” (BG 3.8), e “[...] deve-se agir sem apego aos resultados, mas apenas por dever, pois agindo sem apego, o homem atinge o Supremo” (BG 3.19). Em outras palavras, há duas perspectivas sensatas aqui: primeiro, deve-se buscar prover a própria subsistência, e, em segundo lugar, ao trabalhar por dever, pelo coletivo, agindo por agir, como algo natural, como consequência de seu *karma* e das conjecturas sociais vigentes, alcançar-se-á a perfeição.

Através dos pressupostos da *Bhagavad-gītā* sobre o *dharma*, compreendemo-lo como “dever sociorritual”, considerando-o “dever” no sentido em que se constitui um débito

acumulado em outras vidas; ou mesmo um desejo (ainda não realizado), ou um reflexo de um condicionamento psíquico – como mencionamos anteriormente. Ao mesmo tempo, se relaciona com seu lugar na sociedade, e por isso é sociorritual: está sujeito ao corpo social, lhe é imprescindível, como uma parte de um organismo, uma peça num maquinário ou num jogo; ademais, é ritual, pois, sua determinação está sujeita às regras de pureza e impureza condizentes com a casta a qual se pertence, e, simultaneamente, implica um vínculo com a sacralidade.

Cecília observou essas pessoas simples (inclusive citando as varredoras), mantendo a espiritualidade indiana em consideração para chegar a conclusões – aliás, uma definição de *dharma* –; como nesse excerto, que pode ter sido escrito paralelamente ao poema, corroborando nossa análise da relação entre a varredora e seu ofício como sagrado, como dever sociorritual:

[...] a expressão destes rostos, a dignidade desta pobreza, a alegria dos felizes, a medida, a harmonia, a elegância que acentuam um gesto, um sorriso, uma palavra, neste povo admirável. Nenhuma vulgaridade, mesmo nos que se ocupam dos *mais humildes misteres, como o de limpar o chão ou varrer as ruas*. Há, pois, uma formação, uma lei interior, uma força de espírito que sustenta estas criaturas, independentemente de sua situação material e social. E isso vem a ser sua posição perante Deus. Aos meus olhos, o que torna, realmente, a Índia diferente de tudo quanto se pode ver, no mundo é essa vivência mística; essa espécie de estado sobrenatural que empresta a cada rosto uma doçura particular, e a cada vida uma consciente submissão. *Cada um está vivendo seu caso, o seu destino, o seu compromisso com Deus* (MEIRELES, 1998, p. 333-334 – grifos nossos).

Trabalhar, portanto, de acordo com os termos propostos filosófica e religiosamente conforme a *Bhagavad-gītā*, é equivalente à prática de um ritual, a fazer uma oferenda, a executar um sacrifício. Lembremos as palavras de Cecília supracitadas: “ritmo jamais vulgar de suas mãos” (MEIRELES, 1999c, p. 234), isto é, uma vez que se age de acordo com “o pensamento profundo e concentrado” da cultura, do legado filosófico-religioso, age-se no âmbito do sagrado, isento de ônus – não profano, pois profano é aquele trabalho que acumula mais débito, mais *karma*, mais reencarnações.

O título do poema é significativo. O termo humildade é ambíguo, pois pode denotar algo positivo ou algo negativo. Qual seria o caso aqui?

A humildade se materializa pela postura da “adolescente anciã”: “de cócoras”. Por outro lado, isso representa uma concepção indiana de postura cotidiana, que se opõe à ocidental. Enquanto se permanece em pé ao executar diversas atividades diárias, tais como cozinhar, tomar banho, orar, oferecer homenagens aos Deuses, trabalhar (por exemplo, ao vender algo em lojas), etc., na Índia, prefere-se executar quase todas as atividades se sentando. Há uma

nuance de permanência, de calma, tempo vagaroso, contínuo, pois não se anda, não se corre, senta-se, agacha-se, põe-se de cócoras, verga-se, torna-se humilde sempre, como uma submissão à entidade tempo, que nos atropela, que não cede, não se ausenta nunca. Além “de cócoras”, ela assume outra posição, “vergada”: a vassoura comumente usada na Índia é composta por uma amarra de um apanhado de um tipo de gramínea e tem um metro, em média, de comprimento, exigindo que seja usada por alguém agachada ou vergada. Aliás, parece-nos que a “adolescente anciã” seria uma jovem que, devido à posição vergada ao varrer, remeteria à imagem de uma idosa cuja coluna fora inclinada pelo tempo.

Além disso, todo indivíduo nesta cultura é um mundo em si: não é apenas a pessoa com identidade cívica e circunstancial que vemos, mas uma alma que aglomera camadas e camadas de vidas anteriores, de identidades, personalidades e circunstâncias passadas; toda alma é antiga neste contexto. A protagonista da singela cena é uma “adolescente anciã” em uma cultura em que se postula que os seres estão enredados em um ciclo contínuo (porém, não eterno) de transmigração da alma (reencarnação ou metempsicose), os indivíduos são vistos como novos velhos visitantes desse domínio, do mundo fenomenal. Dessa forma, uma adolescente não é apenas uma moça jovem, mas uma alma que retorna, e não pela primeira vez. Nessa perspectiva, os indivíduos têm sua circunstância atual configurada conforme suas ações das vidas passadas, colhendo seu quinhão pelas escolhas feitas; o fruto maduro de um passado remanescente, pois responsável pela vida atual. Assim, a adolescente é anciã por deter uma condição contígua a um passado vivido, numa continuação, e possui intuitivamente (pois subconscientemente) o conhecimento, as experiências, as reações condicionadas a determinadas situações e estímulos, etc., adquiridos no acúmulo de travessias por este mundo.

Por outro lado, o próprio termo escolhido, anciã, é ambíguo: não se pode ignorar que uma vida com uma ocupação simplória e braçal como essa não ofereça árduas jornadas diárias, cujos efeitos justificariam uma aparente velhice física precoce. Ao mesmo tempo, a dureza da atividade pode envolver uma humildade santificante permanente e concreta, culminando em certa sabedoria, mesmo em tenra idade, para uma adolescente em tal circunstância socioeconômica. Essas perspectivas lhe atribuiriam respectivamente, então, a aparência ou o meritório título de anciã.

Sobretudo é importante frisar que a pobreza, na cultura indiana, não é vista apenas como um mal: há aquela pobreza aceita e vivenciada como oportunidade de ascensão espiritual por meio do despego pelas posses materiais, através da simplicidade da vida, que contribui para uma contemplação meditativa, para a apreensão da Vida; pobreza que Cecília descreve como “pobreza voluntária” (MEIRELES, 1999c, p. 213). Essa pobreza, vista em oposição ao

deslumbramento ofuscante da riqueza e seus preços, seus compromissos, suas exigências, é acolhida afetosamente por muitos e vivida com o rigor ióguico prescrito pela literatura budista e hinduísta.

Seu *status* de fato parece ir além da ocupação singela, uma vez que a adolescente anciã transcende sua atividade banal, cotidiana, ao produzir simultaneamente uma escrita: “Na palha, no pó/seu velho sári inscreve/mensagens de sol/com o tênue galão dourado”. Essas “mensagens de sol” que são inteligíveis verbalmente, já que são apenas imagens, e exclusivas à compreensão da poetisa que as testemunha. São também transitórias, como a própria anciã, que “varre seu próprio rastro”, caminhando-se para o incógnito.

Isso nos remete aos diagramas hinduístas, ou *maṇḍalas*, geralmente feitos por mulheres no chão, por vezes, em datas festivas, por onde passarão cortejos ou procissões, mas também em casa, à porta, e, muitas vezes, com esterco misturado com argila como base e farinha de arroz como material para as formas geométricas e outros desenhos. Assim como as “mensagens de sol” de nossa faisã varredoura, as *maṇḍalas* são elaborações efêmeras, independentemente de sua sofisticação, beleza, trabalho, tempo exigido, etc. Sendo geralmente representações do mundo, como o eterno retorno do ato criativo primordial, apagá-la imprime a conscientização da transitoriedade e, ao mesmo tempo, a ciclicidade temporal, pois, a manifestação e dissolução da *maṇḍala* é um rito repetível, assim como o surgimento e o desaparecimento temporários do mundo fenomenal.

Outrossim, o instrumento de escrita, o “galão dourado”, introduz um aspecto que se impõe à visão da poetisa, qual seja, o brilho, ou a luz, que se intensifica com os demais objetos pessoais que se dão como extensão do corpo da própria anciã: “Prata nas narinas,/ nas orelhas,/nos dedos/nos pulsos./Pulseiras nos pés. Aqui, a aliteração do “s” intercalada com as oclusivas “p” e “d” dá aos versos uma cadência vagarosa, porém pulsante: uma brisa que permeia a imagem e a impulsiona em ondulações de movimento. Movimento que é essencial nessa descrição lírica: o varrer de uma mulher que é sua ocupação socioeconômica, e, ao fazê-lo, varre sua própria vida da trama do tempo e do espaço em “uma pobreza resplandecente”.

O contraste entre a escuridão e o brilho, metáfora do estar presente e do ausente, do que é visto e do oculto, ou do que se sabe e do que é ignorado, representado em imagem no poema pela pele escura da adolescente respingada de luz pelos adornos em prata aponta para um hábito predominante na Índia entre as mulheres. Uma pobreza, uma humildade ou simplicidade, porém, permeada por metais reluzentes, nos remete a outros tempos, isto é, aos tempos dos reis e rainhas – como nos afirma Carrière:

[...] soma-se [à pluralidade, à diferença que reúne], como percebem todos os visitantes, uma viagem física no tempo, um transporte imediato para as luzes e os aromas de outra época, nos meandros de algum palácio de idade indefinida. Nenhum esforço é exigido aqui: basta se deixar levar, deslizar pela passagem temporal que está entreaberta para qualquer um em todos os lugares (CARRIÈRE, 2009, p. 06).

Mas por que uma mulher envolta em “pobreza resplandecente”? Cecília faz algumas referências em suas crônicas de viagem sobre a Índia ao fato das mulheres indianas, principalmente as de pouco poder aquisitivo, usarem joias – como “ídolos maltrapilhos”, ela dirá (MEIRELES, 1999b, p. 162). O que nos interessa aqui é o fator simbólico, especialmente sagrado deste costume.

Por que uma indiana exhibe brincos no nariz, pulseiras, anéis e tornozeleiras, gargantilhas, enfeites na cabeça, bindis entre as sobrancelhas, etc. independentemente de sua posição social ou *status* socioeconômico? Porque na iconografia indiana, as Deusas o fazem. No imaginário, como parte do legado filosófico-religioso hinduísta, as mulheres são geralmente discretas em suas vestimentas e adornos até o matrimônio. Após esta cerimônia, o *vivāha-saṁskāra*, que é considerado o rito de passagem magicamente iniciático para as mulheres, elas alçam a posição de expansão de uma Deusa, ou seja, tornam-se não diferentes, especialmente, da Deusa de fortuna, *Lakṣmī*. Com tal *status*, elas se ornamentam exibindo estas joias condizentes com aquelas que a Deusa porta em esculturas e pinturas da tradição.

Em outras palavras, ser uma “frágil escultura de carvão”, porém, plena de centelhas, isto é, adornada, como retratada no poema em questão, condiz com uma identidade arquetípica feminina, e os adornos são itens da vestimenta que refletem psicologicamente para a mulher como um elo (pois, arquetípico) com sua posição sagrada; com sua identidade ontológica. Independente da camada social a qual pertença e de sua condição socioeconômica, a mulher tem seu *status* simbólico, horizontalmente estabelecido na sociedade, acionado pelos adornos acumulados por sua família por toda sua vida, para que leve consigo como seu quinhão de herança ao se casar.

O que vemos, e que foi captado por Cecília, é uma mimese da Deusa, pois aparece como uma hierofania, ou *darshan*, se apresenta compassiva, humilde, com olhar de outro mundo, mas cintilante, coberta por adornos que são, de fato, sua insígnia sagrada:

[Irei pensando] nos poços de escuridão de onde às vezes emerge, por uma janela despedaçada, um rosto sem tempo nem história, a escorrer luz pelos

olhos líquidos, pelos cabelos oleosos, entre véus de limo e flores aquáticas – Deusa imprevista que logo se esconde na sombra palpitante.

[...] peças de seda e algodão que enrolam o corpo com uma sabedoria antiga, tornando-o imediatamente uma forma não apenas humana, mas aparentada com os Deuses, com as esculturas dos templos e museus... (MEIRELES, 1999b, p. 168-169).

Esta criatura hierática, esplendorosa, porém, simples e pobre, é intermediária entre tempos, e se configura ao olhar do eu-lírico como simulacro de opostos: “Toda negra: frágil escultura de carvão./Toda negra: e cheia de centelhas.”; presente/passado; tradição/contemporaneidade; sagrado/profano; mensagem/ininteligibilidade linguística; presença/ausência; luz/escuridão e, assim, saber/ignorância.

O ritmo da narrativa gradativamente se dilui, como se estivesse em compasso com a sutileza e discrição da protagonista, pois a seguinte estrofe, que descreve sua próxima ação, ou seja, ela “apanha as folhas do jardim”, se dá espaçada com uma palavra por verso, mimetizando a redução do ritmo, a redução das folhas coletadas:

Apanha as folhas do jardim
aos punhados,
primeiro;
uma
por
uma
por fim.

Essa gradual diminuição, na verdade, antecipa visual (na estrutura da estrofe) e semanticamente (no uso da palavra “uma”) o final da narrativa que se aproxima “por fim”: “Depois desaparece,/tímida,/como um pássaro numa árvore”. Sua delicadeza ativa, pois discreta em seu dever cotidiano, vagarosamente se esvai da visão da poetisa, levando consigo sua “pobreza resplandecente”, suas “centelhas”, uma vez que “Recolhe à sombra/ suas luzes:/ ouro/ prata/ azul./ E seu negrume”. Dessa forma, a narrativa se encerra, pondo em cena a premissa que parece percorrer todo o poema, qual seja, a da brevidade, a transitoriedade: “O dia entrando em noite./ A vida sendo morte./ O som virando silêncio”.

Parece-nos, assim, que Cecília elege uma típica mulher simples, discreta, tímida, “frágil escultura de carvão”, para falar sobre o tempo, a ação cotidiana, ou dever ocupacional, e, ao mesmo tempo, descrever essa leveza feminina indiana que passa quase sem ser percebida, a não ser para o olhar perscrutador da Cecília viajante. Retomando as palavras de Dal Farra, “é a força maternal que empreende a reunificação e que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno” (2006): assim, esta mulher indiana carrega em si, como um exemplar de seu povo, o

amalgamado de sua história, de sua cultura, no agir, no passar, na vestimenta, nos adornos, como sinédoque da longa história da Índia, como mimese de uma sacralidade ontológica.

Na próxima seção deste capítulo, cotejamos dois poemas cecilianos: um, sobre mulheres num contexto brasileiro; o outro, extraído de *Poemas escritos...*, trata de mulheres indianas. O que aproxima os dois poemas, além do tema da mulher, é o fato de novamente aparecer como motivo as mulheres em seu ofício e em silêncio e a áurea de sacralidade ou profanidade que envolve o trabalho exercido por elas.

3.4. Entre Deusas negras e mortas cintilantes: a mulher indiana e a ocidental entre o trabalho sagrado e profano

Semelhantemente à inquietação que nos perseguiu ao defrontar especificamente os elementos indianos na obra ceciliana quanto a esta ser orientalista ou não, agora, ao voltarmos ao tema da mulher em sua poesia, perguntamo-nos qual seria sua perspectiva quanto à mulher, especialmente ao compararmos a visão da poetisa ao tematizar a mulher e o trabalho em dois contextos diferentes: na Índia e no Ocidente – entendendo Ocidente como especificamente a Europa e o continente americano, sobretudo, por compartilharem uma visão de mundo majoritariamente pautada nas tradições judaico-cristãs e no capitalismo, e tendo características sócio-históricas compartilhadas na modernidade e, principalmente, na contemporaneidade.

Uma vez que estabelecemos que o feminino está presente na produção de Cecília como tema – diferentemente do que uma recepção crítica cristalizada e superficial aponta (Cf. OLIVEIRA, 2010; SILVA, 2009; e DAL FARRA, 2006) –, gostaríamos de deter-nos brevemente no tocante à visão de Cecília quanto à escrita de mulheres, ao mesmo tempo em que ainda considerando a escrita sobre mulheres. Haveria para a poetisa uma escrita especificamente feminina? Se sim, qual sua característica/diferenciação em relação à escrita masculina? Ao escrever sobre mulheres, qual sua postura: reprodução da representação da mulher até os eu tempo, crítica, autoconhecimento?

Cecília, conforme apontado por Silva, inaugura a crítica feminista literária latino-americana ao apresentar a conferência⁸² intitulada “Expressão feminina da poesia na América”, que será publicada na forma de ensaio em 1959: “Parece possível, portanto, olhar esse ensaio ceciliano pelo viés da crítica feminista atual, como forma de salientar seu aspecto pioneiro no que tange aos estudos acerca da produção de autoria feminina latino-americana” (SILVA, 2009, p. 121). Ademais, a poetisa antecipa uma das posturas da crítica feminista atual, qual seja, a prática de se posicionar consciente e criticamente perante o discurso dominante: sua conferência inicia-se discutindo uma posição crítica generalizante e reducionista corrente em relação à escrita feminina (Cf. *ibidem*, p. 101).

Para contrapor a visão dominante e inferiorizante da produção feminina, apresentada na conferência à guisa de exemplo, Cecília cita uma “escritora comprometida com as causas da mulher e das classes minoritárias” (*Ibidem*, p. 102) – ou crítica feminista precursora (como

⁸² A conferência foi pronunciada na Sala do Conselho da Universidade do Brasil em 1956.

ela?) –, Flora Tristán, corroborando sua posição pessoal contra a superioridade masculina e seu discurso opressor. Para compreender tais asseverações quanto à posição da poetisa como crítica feminista pioneira, faz-se necessário entender minimamente a configuração da crítica feminista no momento em que Cecília discorre sobre as poetisas na América Latina.

De acordo com Silva (2009, p. 23), a crítica feminista estabelece três momentos principais em sua história: 1) em torno da década de 1960, a crítica feminista se volta à análise da representação da mulher nas obras de autoria masculina; 2) na década seguinte, essa crítica detém-se às escritoras mulheres e sua produção; e 3) na década de 1980, o enfoque foi a questão do gênero e as relações de poder e opressão. Além disso, há fases no que se referem à postura das escritoras, que foram denominadas por Beth Miller (Apud *ibidem*, *idem*), tais como: 1) *andrógina*, ou o período em que as mulheres escrevem dentro dos moldes preestabelecidos pelos homens; 2) *feminina*, isto é, uma escrita que, de acordo com a vivência diferenciada das mulheres, produziria uma escrita própria; e 3) *feminista*, ou seja, a fase em que as mulheres, conscientes como tais, escreveriam sobre “coisas de mulher”. Ainda sobre a teorização e periodização da crítica feminista, Elaine Showalter propõe: 1) a escrita feminina, ou aquela que internaliza e reproduz a masculina; 2) a feminista como sendo aquela que se caracteriza como de protesto; e 3) a fêmea, isto é, a da autorrealização.

Serão Virginia Woolf, com o seu *A room of one's own* (1928), e Simone de Beauvoir, com *Le deuxième sexe* (1949), que farão grande contribuição para a discussão da crítica feminista e, certamente, Cecília teve acesso a essas produções, seja como tradutora de Woolf ou leitora assídua de textos em língua francesa.

À luz dessas considerações sobre a crítica feminista, tentaremos responder às questões formuladas acima, em torno da obra cecilianiana, considerando – igualmente a Silva – o ensaio baseado em uma conferência intitulado “Expressão feminina da poesia na América”. Primeiramente, haveria para a poetisa uma escrita especificamente feminina?

Cecília, nesta conferência, apresenta diversas poetisas hispano-americanas cronologicamente. Por um lado, diz que o século XIX, embalado pelo Romantismo, experimenta-se na América as mesmas “inquietações sentimentais como no resto do mundo” (MEIRELES, 1959, p. 66). Por outro lado, ao se referir ao início do século XX, menciona ter havido mudanças ocorridas quanto ao acesso das mulheres à educação e que “as lutas pela afirmação do valor feminino em todos os campos alargavam facilidades que, um pouco antes, ainda pareceriam escandalosas” (*Ibidem*, p. 72). Entretanto, será na década de 1940 que se notarão as mudanças significativas:

Assim, as mulheres foram adotando uma linguagem mais franca e decidida, e as próprias mudanças trazidas pelo tempo, – convívio nos estudos, as liberdades conquistadas, a igualdade ou pelo menos equivalência de homens e mulheres, o trabalho em comum, a ciência, que se sobrepõe à sabedoria, o ritmo das ideologias, e outros motivos – lhes deram o privilégio de traduzir em linguagem literária todas as emoções que antes pareceriam incompatíveis com a sua poesia. É possível que certos excessos provenham da liberdade recente, ainda mal amadurecida; e como isso principia a acontecer em tempos de estudos psicanalíticos, não é de estranhar que muita coisa se leva à conta de terapêutica literária (Ibidem, p. 90).

Cecília, dessa forma, acompanha a equiparação de direitos (às condições de trabalho, ao voto, à educação), que se efetuam principalmente a partir de 1930, e observa como a escrita feminina se desenvolve paralelamente. Porém, ao tratar da especificidade da escrita poética feminina em oposição à masculina, diz ser difícil estabelecer uma separação nítida porque “o espírito – e a arte que é uma de suas manifestações – talvez seja andrógino” (Ibidem, p. 102). Além disso, defende que, em termos de experiências literárias, as mulheres as têm identicamente aos homens; mais especificamente, dirá ela:

E vemos que essas experiências não se resolvem apenas em composições plasticamente arquitetadas, mas que, sob essa arquitetura existe uma elaboração do espírito, uma inquietação e uma investigação de caminhos interiores, com os recursos inerentes à Poesia, isto é, por uma forma de Conhecimento que não é nem o científico nem o filosófico (Ibidem, p. 103).

Nitidamente, para a poetisa, não existiria essencialmente uma capacidade (ou um dom) masculino ou feminino para a poesia; seria, de fato, “um privilégio dos verdadeiros poetas, apenas” (Ibidem, idem). Isso estaria condizente com o *status* da discussão da crítica feminista na época da conferência; qual seja, o da equiparação de direitos entre homens e mulheres:

É interessante observar que, durante a conferência, a poetisa brasileira deixa transparecer essa noção de uniformidade entre a escrita de homens e mulheres, o que não é de se estranhar, já que Cecília está inserida dentro de um contexto social em que predomina a concepção de igualdade” (SILVA, 2009, p. 118).

Então, não haveria diferença entre a escrita masculina e feminina? Sim, ela afirmará. Entretanto, a diferenciação tem origem social, em termos de âmbito de ação e acesso a áreas de conhecimento, moldando o léxico, enfocando os temas pertinentes, estabelecendo limites:

As condições sociais, no entanto, separaram por muito tempo o homem e a mulher em campos específicos. Reclusa em sua ignorância do mundo, guardiã da casa e dos filhos, seu vocabulário teria de organizar-se em horizontes próximos, fáceis de atingir pelos habitantes de seu modesto reino. Entregue à sua sorte assim prescrita, atravessou os tempos em cativo ou sacrário, quase

incomunicável, como os prisioneiros e os Deuses. Nem por isso as faculdades da alma deixaram de palpitar sob esses muros. Como disse a peruana que há mais de um século discorria sobre a mulher limenha, suas qualidades naturais de observação e a agudeza do instinto supriram, na mulher as deficiências de cultura formal (MEIRELES, 1959, p. 102).

Em outras palavras, Cecília defende que a mulher possua a mesma potencialidade para a produção lírica que o homem, pois nada lhe falta “nem o poder verbal, nem a sutileza da linguagem, nem a variedade de invenções que cabem no seu artesanato” (Ibidem, p. 104). Entretanto, seus caminhos de chegada são geralmente outros e, assim, sua mensagem, tanto quanto a masculina, dependerá “da visão emocional e espiritual a que pode atingir, por exercício ou dom” (Ibidem, idem).

Nesta perspectiva, podemos assumir que Cecília antecipadamente, em relação à crítica feminista, demonstra uma consciência crítica que desarticula o discurso dominante, não se submete, e se posiciona, inclusive, de forma transgressora, conforme conclui Silva (2009, p. 113). Ademais, a poetisa ao defender “as condições sociais como fator fundamental para compreender a relação de diferença sexual” (Ibidem, p. 115) estaria de acordo com conceitos atuais acerca da diferenciação sexual a partir da organização social, pois considera-se que “a identidade sexual não se constrói somente pelas diferenças biológicas, mas pelas divergências sociais e culturais a que a sociedade submete o indivíduo (Ibidem, idem).⁸³

Na esteira dessas considerações, voltamo-nos a Cecília como mulher e vemo-la preocupada com a questão feminina nas sociedades indiana e na sua (brasileira, latino-americana, ocidental?), ao escrever poemas que a enfrentam, e ao analisar a produção lírica de outras mulheres latino-americanas. Para demonstrar sua veia crítico-feminista, decidimos aproximar dois poemas: “Mulheres de Puri”, pensando o seu olhar sobre a mulher indiana, e “Balada das dez bailarinas do cassino”, fazendo o contraponto com sua visão da mulher no seu contexto de origem.

⁸³ Isso é corroborado por Bella Josef: “As estruturas econômicas confiaram diferentes papéis econômico-sociais aos homens e às mulheres. Isso deve-se refletir também na atividade criadora. Se levarmos em conta a situação da mulher numa sociedade, numa época determinada, digamos a nossa, é claro que sua ficção e poesia vão nos transmitir essa posição específica. Não que a obra literária seja reflexo da sociedade: ela é algo paralelo, não há uma relação de causa e efeito, mas é influenciada por uma situação econômico-social específica. E, dentro desse quadro, a mulher partiu em busca de uma voz própria” (1989, p. 46-47).

“Balada das dez bailarinas do cassino”

Cecília insere o poema “Balada das dez bailarinas do cassino” no livro *Retrato Natural* publicado em 1949. De acordo com Maurício Vieira, este livro, semelhantemente a *Rosa do Povo*, de Drummond, e *Metamorfoses*, de Murilo Mendes, e paralelamente a *Mar Absoluto e outros poemas*, carrega o eco insistente, que reverbera da Europa, da segunda guerra e, por isso, há a tendência ao pessimismo, a algumas imagens negativas, recorrências do tema da trajetória sem rumo certo, da esterilidade, da desolação, do esgotamento, inclusive do próprio canto, isto é, da poesia (Cf. VIEIRA, 2004, p. 16).

No que concerne ao nosso tema, o feminino, é interessante notar que os poemas sobre a mulher em *Retrato Natural* majoritariamente tratam da “realidade que se apresenta transfigurada em imagens da negatividade” (Ibidem, p. 17). Por exemplo, no poema “Ar livre”, a imagem da “menina translúcida” que passa sob a luz do sol e cuja imagem, inicialmente, cromatiza uma paleta de cores e luzes, na qual tecidos se evaporam, e flores e pássaros parecem surgir de seu próprio movimento, encerra-se com uma imagem que denota inércia e tristeza: “E quando para na ponte, as águas todas vão correndo,/ em verdes lágrimas para dentro de seus olhos” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 601).

Em “Canção romântica às virgens loucas”, por sua vez, canta-se a recordação da imagem da mulher idealizada, cuja imagem evocava “rios, em frondes/ ao vento, por jardins floridos” (Ibidem, p. 623), e que representava “uma longa esperança” e “o amor para mais tarde”. Todavia nada é realizado, é tudo de esperança finda: tudo se resume em “puro pensamento perdido!”, pois “morrereis levianamente,/ tendo ouvido falar por alto/ do amor, da tristeza, da vida.../ Como quem ouviu, longe, um pássaro” (Ibidem, p. 624).

E serão mulheres translúcidas, em tecidos esvoaçantes, numa imagem, quiçá, idealizada, como a das bailarinas de Degas, que talvez esperássemos ao ler o título “Balada das dez bailarinas do cassino”. Porém, ressoa a mesma negatividade ao apresentar uma realidade transfigurada em toda sua crueza.

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 com 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 o ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

A 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, 2001, v. 1, p. 618-619)

Cecília escreveu, ao todo, cinco baladas.⁸⁴ Confessadamente admiradora da literatura da Idade Média e dos românticos ingleses,⁸⁵ suas baladas variam em forma, apresentando esquemas estróficos e métricos variados, mantendo, entretanto, algumas constantes, quais sejam, o tom dramático, a temática trágica ou mórbida, o aspecto narrativo, ora descrevendo um evento, ora sintetizando a história de uma personalidade. Outrossim, é interessante notar que, apesar de constar em sua produção diversos poemas que remetem à música (improvisos, interlúdios, intermezzos, canções, cantigas, madrigais, serenatas, etc.), Cecília inaugurará sua composição de baladas apenas em *Mar Absoluto e outros poemas*, talvez por ter a necessidade, então, de uma forma poética que compactue com o tom negativo condizente com a guerra.

Essa balada, por sua vez, é composta por versos livres em sextilhas – diferentemente de algumas outras de sua autoria. A variação métrica parece-nos condizente com a circunstância problemática a que o poema se refere. Mesmo possuindo um esquema de rimas um tanto estável, a desordenação métrica contribui mimeticamente para a movimentação das bailarinas, a qual também é desordenada – tudo contribuindo para o acúmulo da tensão.

Apesar de não ter um estribilho fixo, as protagonistas, as “dez bailarinas”, são mencionadas em todas as estrofes. De fato, sua posição na estrofe determinará uma cisão na estrutura do poema: da primeira à quarta estrofe “dez bailarinas” aparecem no primeiro verso e em movimento (deslizam, andam, avançam e escondem); entretanto, nas duas últimas estrofes, são deslocadas para o segundo verso e se apresentam, desta vez, com atributos, pois, agora, estão inertes, ou mortas: “as dez bailarinas tão frias”; “as bailarinas fatigadas”; e “as bailarinas de mãos dadas”. Dessa forma, o poema se divide em dois movimentos: do mover-se ciente a um deixar-se levar; da ação ativa para a letargia compulsória.

Da primeira para a segunda estrofe também há uma divisão, ou melhor, há uma transição entre uma caracterização sagrada para outra profana, uma vez que as características das

⁸⁴ Cronologicamente, ela escreveu: 1) “Balada do soldado Batista” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 495), na qual conta, em tercetos ao embalo do estribilho “Era das águas, vinha das águas”, a história do soldado que morre em naufrágio enquanto seus pais oram, esperam, imaginam seu destino ainda em vida; 2) “Balada das dez bailarinas do cassino”; 3) “Balada de Ouro Preto” (Ibidem, p. 648) que trata, em sextilhas e redondilhas maiores, do aparecimento inesperado de um leproso à porta de uma casa antiga, com seus “braços fluidos/ que vão sendo rosa e areia”, por quem ora para que seja aliviado de seu olhar e sorriso tristes; 4) “Balada a Philip Muir” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1330) dedicada ao copeiro inglês que serviu a poetisa num navio cruzando o Atlântico, em 1941, durante a segunda guerra mundial, e a faz cogitar sua participação na guerra como “puro lorde, pelo silêncio e pela altivez”, que “serve champanhe, hoje. Amanhã, seu sangue, talvez”; 5) “Balada do pobre morto” (Ibidem, p. 1823), composta em septilhas de versos octassílabos, narra o encontro da voz lírica com um cortejo fúnebre em que decide fazer companhia ao morto: “Como vais assim sozinho,/ de tal solidão coberto,/ pensei que, ficando perto,/ te ajudava no caminho”.

⁸⁵ “Em todo caso se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o Oriente clássico e os gregos; *toda a Idade Média*; os clássicos de todas as línguas; *os românticos ingleses*; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados” (MEIRELES, 1983a, p. 68 – grifos nossos).

bailarinas, inicialmente, remetem a símbolos e analogias com ritos, com o sagrado; entretanto, ao serem inseridas em um ambiente profano, perdem sua aura divina.

Elas são apresentadas ao leitor como aquelas que “deslizam/por um chão de espelhos”: esta imagem narcisista pode ser uma metáfora ao deslocamento de algo sobre águas – folha, flor, seres diminutos ou alados; seja sobre um riacho, ou no mar. Trata-se de uma imagem natural, pagã, e arquetipicamente sagrada: como Viçnu, demiurgo védico, que paira sobre o oceano causal e, assim, mantém a manifestação do universo com a força gravitacional; ou semelhantes a Afrodite ou Vênus sobre águas; ou, ainda, tal qual as ninfas florestais. A correlação entre água, mulher e lua – o episódio das bailarinas parece noturno – remete direta e magicamente à esfera da fertilidade feminina sagrada, pois acionada pelo rito. Atentemos ao fato de que ao deslizarem por sobre espelhos, elas têm sua imagem multiplicada exponencialmente, o que poderia denotar também fecundidade ao reproduzirem-se: “Transfiguradas em muitas, graças ao chão espelhado por onde deslizam (ou caem), elas também perfazem mais que dez, vinte, multiplicadas em progressão geométrica na exemplaridade das suas imagens” (DAL FARRA, 2006, p. 35).

Essa sacralidade é corroborada pelo próximo verso ao se comparar o corpo das bailarinas com “corpos egípcios com placas douradas,/ pálpebras azuis e dedos vermelhos”: são, então, hieróglifos de Deusas como Anuket (do rio Nilo), ou Tefnut (das águas), responsáveis pela fertilidade.

Por fim, como vestais que adentram uma arena sacrificial e prostram-se em reverência, portam “véus brancos, de ingênuos aromas,/ e dobram amarelos joelhos”. Esse verso, todavia, inicia a transição que as bailarinas passam do ideal sagrado à realidade profana, introduzida na segunda estrofe, com a dobra de seus joelhos, que é ambígua, pois, tanto pode ser uma reverência, como uma subjugação, ou humilhação.

A segunda estrofe introduz o ambiente do casino: mesas, facas, charutos, luzes e música. As bailarinas são as “sem voz”, que andam – ou seja, não dançam –, pelo recinto. Por estarem mudas, inferimos que sua subjetividade lhes foi negada e isso será a primeira referência ao que classificamos como reificação da mulher, isto é, sua transfiguração como objeto, que são negociadas, comercializadas, por sua aparência e movimentos.

Os consumidores/espectadores são apresentados por coisas e partes do corpo que apontam seus atributos: “Há mãos sobre facas, dentes sobre flores/ e com os charutos toldam as luzes acesas”. Se as mulheres são reificadas, os homens tampouco são humanos, uma vez que são apenas fragmentos e sua identificação é feita por sinédoque, a qual denota somente animosidade: a imagem é de ferocidade por serem só mãos e dentes sobre flores. Flores essas

que são uma referência às bailarinas reificadas já que mais adiante serão “ramo de nardos inclinando flores”, ou seja, juntas formam um buquê de caules que, ao se vergarem, propiciam a imagem de flores: imagem dupla, uma vez que as saias rodadas típicas das bailarinas, quando vistas por cima ou ao se inclinarem, assemelham-se a flores, e, aqui, caules que vergam flores por estarem murchando – um prenúncio da condição das bailarinas que se acumulará até o desfecho: murchas, isto é, sem vida; tal qual mortas.

Retomando a segunda estrofe, a sacralidade ideal intuída na primeira estrofe é, portanto, profanada, pervertida, agora, pela feracidade dos homens e pela fumaça de seus charutos que obscurecem a luminosidade/sacralidade ambiente. Uma vez que o ambiente está, desta forma, convertido, a profanação se apresenta em indignidade: “Entre a música e a dança escorre/ uma sedosa escada de vileza”. Apesar da presença da música e da dança, como modalidades de arte e elementos comuns aos rituais e cerimônias, e de uma inferida sofisticação pelo adjetivo “sedosa”, o movimento se mostrará descendente (“escada”) uma vez que o que predomina é a “vileza”; a degradação, o indigno.

As bailarinas, antes sacerdotisas ou Deusas e, então, sem voz, agora, por analogia aos homens vorazes e ao ambiente degradado, são “gafanhotos perdidos”. É notório que seu sacro-ofício nunca se cumpriu – se limitou ao ideal apenas –, pois, nunca de fato dançaram: em nenhum momento, até então, o verbo dançar, ou algum semelhante foi empregado; ao invés disso, suas ações são outras (deslizar, andar e levantar).

Neste momento, não mais deslizam sobre espelhos, mas sim, como insetos indefesos, suas ações são de hesitação, autopreservação ou resistência e de repúdio: “Avançam, recuam, na sala compacta,/ empurrando olhares e arranhando o ruído” – pura sofreguidão. O desconforto, o desamparo e o risco de perigo são eminentes e se expressam em choro que lamenta a exposição de seus corpos: “Tão nuas se sentem que já vão cobertas/ de imaginários, chorosos vestidos”.

Aqui, introduz-se a cisão a que nos referimos anteriormente. Na quinta estrofe, as bailarinas, vencidas, executam suas últimas ações no poema: escondem as pupilas, ou seja, cerram os olhos, e “levam seu próprio corpo” como para um sepulcro.

A promessa de fecundidade, por referência implícita a um rito de fertilidade, no início do poema, se extingue definitivamente, pois, seus corpos são estéreis: “Em seus quadris fosforescentes,/ passa uma faixa de morte tranquila”. Reificadas, transformadas em coisas, não podem produzir nada e, dessa forma, exauridas de sua própria subjetividade, “como quem leva para a terra um filho morto,/ levam seu próprio corpo, que baila e cintila”. Em outras palavras, não há mais resistência: derrotadas, destituídas de si mesmas, violadas, entregam-se e pela

primeira vez bailam (e brilham), mecânica ou maquinamente, pois, coisas, inanimadas. Essa estrofe apresenta suas derradeiras ações, mas são atributos de aparência seu movimento e resplandescência.

A penúltima estrofe introduz uma imagem estática. Como num quadro ou fotografia, veem-se os indivíduos cristalizados, ou passivos. Por um lado, os espectadores são finalmente nomeados como humanos, mas são “homens gordos” e sua atitude é de “um tédio enorme”. Por outro lado, as bailarinas têm atributos, não mais ações: “as dez bailarinas tão frias./ Pobres serpentes sem luxúria,/ que são crianças, durante o dia./ Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,/ embalsamados de melancolia”. Tampouco são humanas, ou humanas plenas; são, na verdade, ora serpentes assexuais (“sem luxúria”), ora crianças (por parte do dia), ora seres sobrenaturais (“anjos anêmicos”): não possuem *status* ou lugar sociais; nem expressão. Sobretudo, são cadáveres: sem desejo; pálidas, pois anêmicas; esqueléticas com suas “axilas profundas”; são múmias, já que “embalsamadas”; são, enfim, pálida memória, ausência, “melancolia”.

Por contiguidade, na última estrofe, a morte é palpável e a imagem é de um cortejo fúnebre. As bailarinas são declaradamente múmias, em oposição às sacerdotisas ou Deusas egípcias da primeira estrofe. São, então, o “ramo de nardos inclinando flores”, como dito antes, flores que se vergam murchando, ou analogia às flores que são oferecidas aos mortos durante os rituais funerários. Neste velório, o lamento vem das mães – não dos homens que as assistiam – que “chorariam, se vissem, as bailarinas de mãos dadas”.

Lemos, portanto, este poema, como uma crítica ferrenha à reificação da mulher no contexto social de Cecília – seja ele o Brasil, o continente americano ou europeu –, entendendo o termo pela conotação de consideração da mulher como objeto, o usufruto de seu corpo, o enfoque em sua aparência, em detrimento de sua subjetividade, dignidade, e vontade; de seu lugar e voz no meio social que a envolve.

Numa perspectiva história, por um lado, poder-se-ia ler o poema como uma crítica à degradação das práticas femininas relacionadas ao âmbito do sagrado: por muito tempo na história ocidental – que acreditamos ser o foco aqui –, as mulheres, na Grécia, em Roma, no Egito, na Europa pré-cristianismo – e como veremos na Índia –, eram sacerdotisas, e dentre suas atividades sagradas encontrava-se a dança, a roda, o círculo de mulheres que bailavam à luz da lua; por exemplo, harmonizando seu ciclo menstrual com as fases da lua e, assim, celebrando a fertilidade em pacto com a natureza. Em oposição às práticas encantadas dessas mulheres, a partir da modernidade, com o crescimento das cidades, a expansão das religiões patriarcais (cristianismo, judaísmo e Islã), vê-se na esteira do desencantamento, a

desvalorização, senão a decadência do *status* da mulher no âmbito religioso e cultural. Elas deixam de ser sacerdotisas, curandeiras, educadoras, contadoras de história, e passam a ser, mais proeminentemente, talvez, assim como a natureza, dominadas, exploradas e reificadas.

Por outro lado, se considerarmos o período da guerra como datação da composição do poema, podemos contextualizá-lo considerando a situação das mulheres nesta circunstância. Quantas viúvas de combatentes foram legadas ao trabalho em casino, bares e boates como meio de sobrevivência? Quantas tiveram que se submeter ao inimigo, como amantes, prostitutas, ou até esposas? A guerra não é cruel apenas com os soldados mortos em batalha. As mulheres sofrem a perda dos companheiros, a desolação material, o desamparo afetivo, a submissão a situações deveras degradantes para sobreviver. Será neste período que Cecília escreverá poemas como “Lamento da noiva do soldado”, “Lamento da mãe órfã” e “Vigília”, demonstrando sua inquietação ao tematizar a problemática das mulheres deixadas para trás, na retaguarda da guerra.

Considerando, todavia, conforme Vieira (exatamente sobre o volume *Retrato Natural*), que “a relação entre história e poesia não é de espelhamento. O desafio é integrar o sentimento do momento, [e] a matéria histórica num universo poético próprio onde as imagens e metáforas apontam para múltiplas direções” (VIEIRA, 2004, p. 16), vemos esta temática em “Balada das dez bailarinas no casino” como uma crítica acerca da condição da mulher ocidental como algo atual e que se refere a diversas esferas da sociedade e do trabalho. Ainda há salários diferenciados por gênero, por exemplo. Ou a exploração midiática da imagem da mulher como produto. Além disso, as mulheres ainda são geralmente apontadas como as que se destinam aos trabalhos subalternos ou relacionados ao âmbito doméstico, etc. A cristalização de uma normatividade patriarcal até os dias de hoje, visível quando a mulher cumpre dupla jornada (trabalho assalariado e do lar; papel de pai e mãe simultaneamente), ou quando sua valorização se dá pelo corpo que possui e por seu comportamento quanto à sexualidade, ainda exige denúncia, reflexão, mudança. Cecília demonstra-se, assim, preocupada com a questão da mulher, como crítica feminista; e sua crítica perdura, pois, trata-se de uma problemática universal e persistente.

Entretanto, ao voltar-se para a Índia, como discutido em relação ao poema “Humildade”, sua visão parece se relativizar e, mesmo discorrendo sobre a mulher e o trabalho árduo, humilde, ou subalterno, há uma abordagem diferenciada. Sua visão da Índia é de uma sociedade tradicional, isto é, que incorpora o legado filosófico-religioso da antiguidade e, por isso, se constitui como uma sociedade ainda possível e magicamente encantada, e isso influencia sua

perspectiva ao olhar a mulher na Índia em seu ofício, como a entendemos ao ler o poema “Mulheres de Puri”:

Quando as estradas ficarem prontas,
mulheres de Puri,
alguém se lembrará de vossos vultos azuis
entre os templos e o mar.

Alguém se lembrará de vosso corpo agachado,
Deusas negras de castos peitos nus,
de vossas delgadas mãos a amontoarem pedras
para a construção dos caminhos.

Quando as estradas ficarem prontas,
mulheres de Puri,
alguém se lembrará que está passeando sobre a sombra
de vossos calmos vultos azuis e negros.

Alguém se lembrará de vossos pés diligentes,
com pulseiras de prata clara.
Alguém amará, por vossa causa, o chão de pedra.

E vossos netos falarão de vós,
mulheres de Puri,
como de ídolos complacentes,
benfeitores e anônimos,

e entre os ídolos ficareis, increditáveis,
mudas, negras e azuis.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1035)

Cecília, neste poema, se refere às mulheres que viu na cidade de (Jagannath) Puri,⁸⁶ no Estado da Orissa, na costa oriental da Índia. Banhada pelo mar, contém muitos templos e é considerada um dos sete locais de peregrinação mais importantes para o hinduísmo.

A principal divindade, que dá nome à cidade, é Śrī Jagannath, ou “o Senhor do Universo”. Acompanhado por seu irmão, Śrī Baladeva, e por sua irmã, Śrīmati Subhadra, são venerados no templo principal de Puri, construído no século XII.

Cecília, ao visitar a cidade, detinha conhecimento de sua história e discorre sobre ela em uma crônica:

Porque Jagganath domina tudo. Aliás, assim deve ser, uma vez que esse nome sânscrito significa “Senhor do Universo”. Como Senhor do Universo, Jagganath sabe tudo, penetra tudo, e dizem que permite o acesso a seu templo a quantos o queiram visitar, seja qual for a religião que professam.

⁸⁶ Puri significa “cidade”, sendo a abreviação do nome oficial, Jagannath Puri, ou “A cidade de Jagannath”.

A peregrinação a Jagganath é imensa. Imensa e constante. Em Puri, segundo me explicaram há festas todos os meses, – pequenas festas com cerimônias curiosas: os fiéis dão banho nas imagens, balançam-nas em balouços, vestem-nas, oferecem-lhes iguarias, especiarias – um tesouro folclórico perenemente vivo, nestas areias da baía de Bengala... Mas a grande festa é a Ratha-Jatra, que se realiza entre junho e julho, com a célebre procissão dos carros, cujos ecos repercutem até o Ocidente.

Os carros são enormes, de uns quinze metros de altura, com rodas de uns dois metros de diâmetro. [...] Quanto a mim, desejava apenas contemplar os carros, e foi assim que chegamos à praça defronte ao templo (MEIRELES, 1999c, p. 222).

Tendo ouvido falar das divindades e do festival de *Ratha Yatra*, ou “passeio dos carros”, Cecília queria ver os famosos carros. É o único evento (anual) em que as deidades são trazidas para fora do templo, colocadas em carros gigantescos puxados pelos(as) devotos(as) e levadas, numa procissão que dura sete dias, para outro templo, chamado Gundicha. Após alguns dias, a procissão retorna da mesma forma para o templo principal.

Cecília especificamente gostaria de ver três coisas em Puri: “Ainda há três coisas que me interessam profundamente aqui [...]. Essas três coisas são: as cartas de jogar, a filigrana e o carro de Jagganath. [...] E o carro de Jagganath está mais adiante, nos templos de Puri” (Ibidem, p. 216-217). Como sua visita foi no início do ano, ela não satisfez seu desejo – aliás, nenhum dos três.

Como ela menciona na crônica supracitada, tudo na cidade de Puri revolve em torno das divindades, do Senhor do Universo. Isso é importante para compreender o poema em questão.

Durante seu passeio pela cidade, observa tudo:

E vi os templos de Puri! A tarde, toda vermelha nas águas do golfo de Bengala. [...] Minha esperança era o carro de Jagganath. E assim atravessávamos as ruas humildes, com suas cabanas cobertas de palha (frescas no verão, abrigadas, no inverno), seus muros cheios de desenhos ingênuos, com os vizinhos em conversa, as crianças em brinquedos, nesse ambiente de família humana intimamente unida, que sempre me sugerem as aldeias indianas (Ibidem, p. 218-219).

Dentre as imagens que passam perante seus olhos inventariantes e aprendizes, avista um grupo de pessoas que trabalha na pavimentação de estradas com paralelepípedos e essa imagem motivará o poema “Mulheres de Puri”: “E há mulheres e homens trabalhando, pelo caminho. É uma estrada, que constroem? Pedras amontoadas, classificadas pelo tamanho. Mulheres que as carregam” (Ibidem, p. 225).

O ofício dessas mulheres é árduo; carregam pedras sobre as cabeças. Os homens, por sua vez, como mencionado por Cecília em prosa e poesia, são bordadores e costureiros,

lavadeiros, cozinheiros, domésticos, e apesar dessa inversão de papéis – se considerarmos os padrões de gênero estabelecidos no Ocidente patriarcal –, Cecília não aparenta estranhar; relativiza, compreende e descreve.

Porém, há no poema uma preocupação que o motiva: o receio de que essas mulheres desapareçam; caiam no esquecimento. Aqui, garantir a memória desse árduo trabalho é dar o mérito devido a quem o executou. Dessa forma, o poema parece estabelecer um pacto entre a poetisa e essas mulheres: o de que, pelo menos em palavra, elas serão lembradas; serão eternizadas.

Por conseguinte, o poema possui um refrão como apelo ou promessa da lembrança (“Alguém se lembrará”), que é combinado com diversos itens escolhidos como meritórios de recordação: “vossos vultos azuis”; “vosso corpo agachado”; “vossas mãos delgadas a amontoarem pedras/para a construção dos caminhos”; “vossos calmos vultos azuis e negros”; “vossos pés diligentes/ com pulseiras de prata clara”. A recordação que se almejada seria quanto à especificidade do trabalho executado e à aparência dessas mulheres; não há nada pessoal: não saberemos seus nomes, sua origem, sua história individual. De semelhante forma, elas são descritas em prosa:

Belas, sérias, – quase tristes – escuras, com o sári arregaçado por entre as pernas, formando uma espécie de calção drapeado; algumas não trazem blusa: apenas uma ponta do sári mal encobre metade do busto. Homens e mulheres trabalham em silêncio. Não é por nossa causa; já os encontramos assim. Apesar de puras de feições, e de cabelos corridos, há mulheres quase negras (Ibidem, p. 225).

Mulheres escuras, silenciosas, vestidas de forma modesta. Sem blusas, seja pelo calor, seja porque a relação cultural com o corpo da mulher se diferencia da nossa – na iconografia indiana, as divindades femininas e as mulheres comuns são retratadas com os seios expostos e isso pode significar que esta parte do corpo feminino não seja tão fetichizada como o é no Ocidente.

Compõe-se uma visão da mulher abrangendo o âmbito do sagrado: “Deusas negras de castos peitos nus”. Podemos tecer um primeiro contraste com as mulheres no poema das bailarinas: enquanto naquele a exposição do corpo é vexatória, mesmo que não explícita, aqui, não parece haver constrangimento. Se as bailarinas são violadas, as mulheres carregadoras são castas, mesmo que estejam parcialmente nuas. A dicotomia é clara: de um lado, Deusas egípcias cintilantes, mas profanadas, de outro, Deusas negras e castas.

Mas há uma tensão que se acumula no poema em relação ao (não-)lugar dessas mulheres na memória e, por conseguinte, na história. Essa tensão, por um lado, se concentra na medida em que a dúvida de que alguém se lembre delas se intensifica pela repetição do refrão “alguém se lembrará”: ao mesmo tempo em que soa como um prenúncio, uma profecia, pela insistência deixa-se pairar a dúvida (“Será?”). Por outro lado, na forma do poema, desenvolve-se a tensão pelo refrão que ressoa como um estribilho de uma prece, como uma petição reiterada dirigida às próprias Deusas negras – interlocutoras do eu-lírico –, e que ecoa ao cosmos, como se dissesse, “oxalá alguém se lembrará de vós”.

Além disso, o tom oratório é corroborado pela sonoridade do poema: a contínua assonância de “o”, “e” e “u”, até a terceira estrofe, combinada com a aliteração predominante de sibilantes e nasais resulta num fechamento que remete a um ininterrupto sussurro; um murmúrio com nuances de revelação íntima, confessional. Vejamos dois exemplos: “Deusas *negras de castos peitos nus*”; e “*alguém se lembrará que está passando sobre a sombra/de vossos calmos vultos azuis e negros*”. Nota-se, também, que as três primeiras estrofes são quartetos, denotando uma harmonização, uma uniformidade entre o padrão sonoro constante e o esquema estrófico em comum. Mas que mudança ocorre na quarta estrofe?

Essa é um terceto e tem, no primeiro verso, a transição para um segundo movimento no poema, pois, se ainda reitera o refrão com a sonorização fechada devido às aliterações e assonâncias supracitadas, por outro lado, é seguido por um verso que rompe com o esquema sonoro: agora, a assonância é do “a” com aliteração das oclusivas “k” e “p”. Dessa forma, o leitor se depara com outro humor pela abertura da tonalidade com a nova assonância. Isso é corroborado pelos objetos mencionados que introduzem luminosidade: análoga à imagem da faisã negra respingada de prata do poema “Humildade”, as mulheres “Deusas negras e azuis” possuem, agora, cintilação por meio de seus apetrechos prateados – “com pulseiras de prata clara”. Sua aparência também será detalhada em prosa:

E é nestas [mulheres] que as joias de prata nas orelhas, no nariz, no pescoço, nos dedos, nos braços, nos tornozelos têm, realmente, singular poder sugestivo. Estes sáris humildes são, geralmente, de um azul safira muito profundo. Pensa-se na noite estrelada, diante destas pobres mulheres que vão e vêm, na sua penosa ocupação (Ibidem, p. 225).

Essa variação sonora e visual – abertura e luminosidade – corrobora uma possível dissolução da tensão que se acumulara. A litania reiterada que até então denunciava, ou pedia pelo pertencimento das mulheres à memória, neste momento, introduz uma afirmação. O

estribilho se modifica de rogativa em promessa: “Alguém amarará, por vossa causa, o chão de pedra”.

Se a problematização se dava em questão da memória dessas trabalhadoras, inicialmente, ela se resolveria pela significação sagrada desses caminhos construídos por essas mulheres. Como já mencionamos antes, Jagannath Puri é um local de peregrinação, um dos mais sagrados locais para o hinduísmo e recebe milhões de devotos todos os anos. Venerado como extensão da divindade que a preside, a cidade também recebe reverência e adoração, pois, na lógica hierofânica hinduísta, os locais sagrados, ou *dhāmas*, são imanentemente divinos, cujo contato resulta em diversos benefícios sutis. Nesta perspectiva, o poema proclamaria que o trabalho das mulheres nestas ruas do *dhāma*, que serão adoradas pelos fiéis por permitirem seu acesso à divindade, por metonímia, as mãos que construíram os caminhos seriam simultaneamente veneradas, mesmo que anonimamente.

Enquanto as bailarinas, também anônimas, oferecem seu trabalho em ambiente profano, as carregadoras de pedras atuam no âmbito do sagrado e seu esforço não se anulará com o amanhecer, como no casino, mas se perpetuará conforme ondas infinitas de peregrinos palmilharem o chão divino de Jagannath Puri. Afinal, para a poetisa, essa “penosa ocupação” não passaria em branco para a própria divindade, já que “como Senhor do Universo, Jagganath sabe tudo, penetra tudo” (Ibidem, p. 222), e, assim: “Mas em redor tudo são Deuses, nos seus plintos, nos seus nichos, nas suas torres... Deuses seculares, milenares, eternos. Deuses que devem estar vendo tudo isto, muito melhor do que nós vemos...” (Ibidem, p. 225).

Contudo, a memória do trabalho dessas negras Deusas ainda se perdurará de outra maneira: “E vossos netos falarão de vós,/ como ídolos complacentes,/ benfeitores e anônimos”. Uma vez que há a veneração dos antepassados na Índia, com a presença de fotos deles nos altares domésticos, por exemplo, espera-se que seus feitos sejam reiteradamente lembrados e transmitidos para as futuras gerações. Neste âmbito familiar, as mulheres seriam, finalmente, lembradas com seus nomes, sua história; não mais anonimamente.

A analogia das mulheres com Deusas negras, no início do poema, antecipou a dissolução da tensão que ocorreria mais adiante, ao se erigir as mulheres ao patamar de ídolos na última estrofe: “e entre ídolos ficareis, inacreditáveis,/ mudas, negras e azuis”. Em outras palavras, com sua veneração pelas gerações futuras contiguamente à adoração nos altares domésticos, essas mulheres não seriam esquecidas – problemática do poema – e, mesmo sem sua expressão verbal, pois, “mudas”, seriam lembradas como “complacentes” e “benfeitoras”. Ao mesmo

tempo, parece-nos que as mulheres “negras e azuis” alçariam, no âmbito da família, dos descendentes, o *status* de heroínas, por lhe serem atribuída a condição de “inacreditáveis”.

Outrossim, cabe-nos um adendo em relação à forma da divindade patrona de Puri: Jagannath é negro, simples e inacreditável também. A poetisa-viajante detalha sua aparência da seguinte forma:

A imagem de Jagganath – contam-me – é uma tosca imagem de madeira [...]. Pintam-na de vermelho, menos o rosto, que é preto. Não tem braços nem pernas: perdeu-os, quando carregava o mundo, para salvá-lo. Explicam essa rusticidade da imagem, contando que o ídolo primitivo foi esculpido pelo próprio Vishnu, disfarçado em carpinteiro. Esta ele ainda no esboço, e pedira que o deixassem trabalhar na solidão; mas o rei, desconfiado de que se tratava de um carpinteiro preguiçoso, resolveu espreitá-lo: Vishnu desapareceu, deixando interrompido para sempre o seu trabalho. [...] Assim é Jagganath, o Senhor do Universo, humilde e imperfeito, no meio das riquezas acumuladas no seu templo (MEIRELES, 1999c, p. 224).

Considerando essa descrição, podemos supor que a poetisa ao dizer que as mulheres ficarão “entre os ídolos”, “mudas, negras e azuis”, está aproximando-as da própria divindade, cuja cidade tem seu chão construídos por elas. Por esse serviço, portanto, alçariam uma posição eterna juntamente à divindade homenageada com seu trabalho.

Tendo comentado ambos os poemas, “Balada das dez bailarinas no casino” e “Mulheres de Puri”, nossa compreensão é de que Cecília tem visões diferenciadas ao mirar as mulheres na Índia e em seu contexto de vivência.

Sua leitura parece se balizar pela noção de sagrado e profano, sobretudo. Apesar de ambos os poemas apresentarem problemáticas acerca da mulher e seu lugar na sociedade, enquanto no poema das bailarinas não há dissolução da tensão, parece-nos que a poetisa aposta no lugar das mulheres indianas construtoras, seja pelo espaço sagrado em que atuam, seja pela preocupação que esta cultura apresenta em relação aos antepassados.

De todo modo, há a inquietação de Cecília pelo tema das mulheres na sociedade e esses poemas devem ser vistos como seu exercício de crítica feminista, apontando problemáticas, lançando a inquietação que lhe toca de volta ao(à) leitor(a), provocando-o(a).

Em termos da organização geral deste trabalho, encerramos, aqui, a seção que consideramos ter sido dedicada à relação entre Cecília e a Índia de forma explícita, como *locus* de inventariação de matéria poética e de origem das personalidades talvez de maior diálogo no exterior com a poetisa. Agora, analisamos a Índia no que ela se dá implicitamente, por seu pensamento filosófico-religioso, na lírica de Cecília.

CAPÍTULO 4

Aspectos filosófico-religiosos e a lírica ceciliana

Como apresentado na introdução, no esquema analítico dos elementos indianos principalmente na lírica de Cecília, uma vez que discorreremos sobre alguns aspectos e por alguns vieses a presença da Índia de forma explícita, agora, partimos para outra esfera de presença: a Índia e seus elementos filosófico-religiosos que reverberariam na tessitura de alguns poemas cecilianos.

Dentre os diversos aspectos que se podem relacionar, não exclusivamente, mas possivelmente (devido ao histórico da relação entre a poetisa e o legado do pensamento indiano), destacamos aqueles que nos parecem mais perceptíveis ou recorrentes, em nossa leitura. Dessa forma as seções são dedicadas a quatro temas ou diálogos possíveis entre a poesia de Cecília e o pensamento indiano: 1) o conhecimento metafísico e a reinvenção da vida pela palavra emancipadora, ou apaziguadora; 2) a experiência da dor e do sofrimento como inerentes ao estar no mundo (principalmente, pelo viés da filosofia budista); 3) aos princípios da não violência e da compaixão abrangentes aos seres diminutos e aos animais; e 4) o tempo cíclico eterno, ou tempo mítico, em oposição ao linear escatológico, pensando a premissa de que a existência se dê entre a essência imutável e a aparência inconstante.

4.1. “Fora do mundo”: a reinvenção da vida pela palavra emancipadora num breve estudo de *Solombra*

*A ficção não tem por horizonte dizer certezas
mas ultrapassar o limite do real.*

Paul Ricoeur
(apud BOLAÑOS, 2012, p. 81)

Solombra é o último livro organizado e publicado por Cecília Meireles em vida, em 1963. Até o início desse século, só havia em torno de quinze ensaios e artigos sobre o volume, ou seja, nenhuma análise de maior fôlego. Em 2001 surge a primeira tese, em 2005, um breve estudo por Hansen – que será discutido mais adiante – e, em 2012, a mais recente tese.⁸⁷

Acreditamos ser uma análise de *Solombra* imprescindível para uma pesquisa que vise delinear as influências filosófico-religiosas na obra de Cecília. Aqui, sua presença se justifica nessa direção, pois, talvez seja o livro que, visto como um todo, mais se aproxime da reflexão e da conclusão típica, ou da meta mística, de acordo com as *Upaniṣads*, incluso a *Gitopaniṣad*, mais conhecido como a *Bhagavad-Gītā*: “*Solombra* é, no universo poético da autora, a obra em que o eu-lírico parece atingir o ápice de uma caminhada mística, que se revela em atitude acentuadamente ascética, e assinala, do primeiro ao último poema, o desprendimento progressivo do plano material” (MELLO, 2012, p. 193).

⁸⁷ O melhor levantamento dos títulos (ensaios e artigos) sobre este volume se encontra no livro *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles* (OLIVEIRA, 2001). Dentre os títulos mencionados, destacamos: BOSI, Alfredo. Cecília Meireles: a música ausente. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 (418), 20 fev. 1965, Suplemento Literário, p. 04; OLIVEIRA, Marly de. *Solombra*. **Jornal do Commercio**. RJ: 28/08/1966; DAMASCENO, Darcy. *Solombra: o rapto místico*. In: _____. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. RJ: Orfeu, 1967, p. 135-142; MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *Solombra*. In: _____. **A procura do número**. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1967, p. 109-114 (Ensaio, 50). Além desses estudos, há os mais recentes sobre os quais tomamos conhecimento: BELON, Antonio Rodrigues. **A poesia de Cecília Meireles em Solombra**. 2001. 209 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, SP, 2001; MELLO, Ana M. Lisboa de. Viagem aos confins da noite: *Solombra*. In: _____. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 191-239; HANSEN, João Adolfo. **Solombra: ou a sombra que cai sobre o eu**. São Paulo: Hedra, 2005; e BOLAÑOS, Aimeé G. Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, July/Dec. 2012, p. 81-98. Entretanto, Delvanir Lopes é o acadêmico que nos parece ter devotado maior fôlego à análise do volume, e cujo estudo é o mais recente. São inúmeros artigos e sua tese de doutorado: LOPES, Delvanir. Uma leitura filosófica de *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária (UFVJM)**, 11 a 15 de maio de 2010 – MÖEBIUS; _____. *Solombra: da sombra à claridade*. **Anais do Seta (UNICAMP)**, Campinas, Número 4, 2010, p. 214-225; _____. *Solombra: Sombra e luz*. **Texto Poético (ANPOLL)**, v. 8, 2010, p. 154-168; _____. A compreensão do espaço-tempo em versos de *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do SILEL**, Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011; _____. O tema da morte em *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do III Colóquio da Pós-graduação em Letras, UNESP-Assis**, 2011; _____. Céu e terra em combate: *Solombra*. **Anais do IV Colóquio da Pós-graduação em Letras, UNESP-Assis**, 2012; _____. Versos ambíguos em *Solombra*, de Cecília Meireles. **Revista Iluminart**, Ano IV, nº 8, Nov./2012, p. 135-145; _____. Os paradoxos em *Solombra*. **Trem das Letras (UNIFAL- MG)**, v. 1, n. 1, 2012, p. 154-162; e _____. "Dizer com claridade o que existe em segredo": uma leitura poético-filosófica de *Solombra*. 2012. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2012 (Os eletrônicos links para esses artigos e para a tese estão nas referências bibliográficas ao final deste volume.).

Ao(À) leitor(a) lhe é oferecida uma travessia: um exercício metafísico a partir de uma complexa trama de imagens, metáforas, analogias, abstrações e paradoxos; um devaneio reflexivo. Ao lê-lo uma primeira vez, o que parece persistir é o tom melancólico, da ausência ou da perda; de uma despedida – talvez por ser o último livro de Cecília, em tempos em que já se deparava com a doença que ceifaria, no ano seguinte à publicação deste volume, sua vida: “Ir dando a vida até morrer” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1266); “Da vida à Vida, suspensas fugas” (Ibidem, idem); “Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo” (Ibidem, p. 1264), “Êxtase longo de ilusão nenhuma” (Ibidem, p. 1267), “Eu – fantasma – que deixo os litorais humanos” (Ibidem, p. 1268). Entretanto, parece-nos mais uma transmutação consciente da dor, da perda, numa compreensão profunda (indiana) da realidade, suplantando a noção de efemeridade.

Esse estar “fora do mundo” configura-se como motivo, meio e destino final almejado pelo eu-lírico no decorrer dos vinte e oito poemas do conjunto. Demonstrando afinidades com a renúncia e o desapego a uma visão da vida como contínua, estável e capaz em si de apaziguar as angústias e dores do indivíduo, a linha de pensamento neste volume parece indicar uma meta que seria a do desprender-se das amarras da vida secular, social e corpórea com vistas a uma compreensão realista do mundo sensível e de suas leis e, assim, atingir-se-ia uma visão que amenizasse os males causados pela visão errônea, pela consciência limitada da natureza do mundo.

Solombra apresenta como motivo geral tornar-se, conscientemente, pronto para e, por conseguinte, alcançar este “fora do mundo”, idealmente, pois em palavra, em arte: “num lúcido segredo –/ sabendo, ouvindo – atravessados de evidências –/ que somos de ar, de adeuses de ar... E tão de adeuses/ que já nem temos mais despedidas” (Ibidem, p. 1281) – um exercício filosófico já insinuado anteriormente com versos como “por desfolhar-me é que não tenho fim” (“4º motivo da rosa” in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 524).

Em outras palavras, há a busca por um estado de consciência tal que a vida ou a morte sejam, para a voz lírica, indiferentes; seria o estado de iluminação: sem necessidade por adeuses porque não se vai a lugar algum, uma vez que se é – *tat tvam asi* (“Tu és isso”) –, em contraposição ao estar nesta ou naquela circunstância. A negação das oposições (este/aquele; vida/morte; passado/presente) culminaria numa compreensão profunda, ou na autorrealização, de que se está em tudo, se é tudo, o “Um no Múltiplo”, dirá Margarida Gouveia. Ela dirá mais especificamente que:

A poesia é então um universo unificante, do Um no Múltiplo. Termos que poderiam resultar em polarizações contrastivas (tanto poderiam dividir como unir) quase nunca dividem. Cecília coloca-se além das fronteiras entre transitório e eterno. As possíveis dissonâncias tornam-se *conjunções*, rejeitados os contrários da percepção limitativa. Insiste-se no facto de que cada coisa *é e não é* ao mesmo tempo, ficando deste modo resolvida a oposição entre a incoerência dos sentidos e o *eu* capaz de produzir o eterno espiritual. Pela mobilidade é possível a criação de um centro cuja propriedade fundamental é a de poder existir em qualquer parte (GOUVEIA, 2002, p. 146).

Nesta perspectiva, a poetisa seria aquela que, para Novalis, cria um mundo (ideal) em que a palavra suprime as dualidades do mundo, ao mesmo tempo em que revela um mundo perfeito, que se constitui pela e exprime, impregnando o sujeito, a Verdade Absoluta: “O poeta é o vidente que conhece o sentido oculto das coisas e dos seres, que desposa o mistério, penetra o absoluto e reinventa a realidade”, conforme dirá Aguiar e Silva (apud GOUVÊA, 2008, p. 103).

Para o mediador, ou o crítico, como aquele que “se esforça para reconstituir e, se possível, reviver em si aquele movimento plural de sentido que faz jus não só às regularidades do poema como às suas fraturas e contradições” (BOSI, 2003, p. 467), adentrar este universo onírico, mas reflexivo ou racional, a fim de torná-lo legível, para dizer o mesmo, mas de modo diferente, para si e para o leitor, se dá como um desafio – tanto que testemunhamos a geração de pontos de vistas críticos diversos; até mesmo, opostos sobre o volume.

Nosso percurso de análise e interpretação em busca de uma compreensão abrangente do volume se dá por meio do primeiro poema, principalmente, sem perder de vista o todo, pois nos parece ser este um conjunto de poemas interligados ou interdependentes que compõem um todo harmonioso e que parecem fluir rumo a uma conclusão, visto que se trata de uma reflexão posta em imagem e som; palavra poética em diálogo progressivo com um enunciado “tu”. Assim, citamos outros poemas de *Solombra*, e até de outros livros, quando necessário.

Almejamos, neste ínterim, voltar-nos a temas que perduram em recorrências na lírica cecilianiana e que nos interessam em relação à filosofia e visão de mundo indianos (alguns dos quais já tratados neste trabalho e que serão revisitados de acordo com a exigência da análise): o tempo, a transitoriedade ou fugacidade da vida, o sofrimento, a sublimação, a morte.

“*Vens sobre noites sempre...*”

Como dito por Rejane Tito, para a autora de *Espectros*, “simetria e ordenação constituem princípios básicos de criação, que se revelam na forma, na figuração do fluxo lírico, no mundo a que aspira” (2001, p. 122).

Esta ordenação ou perfeição formal corresponde à necessidade da poetisa (moderna) de encontrar ordem através da arte, pois, o mundo sensível e sua identidade se apresentam fragmentados.

Assim, é notória a presença de séries, ou enumerações em sua lírica, como os poemas numerados de *O Aeronauta* e de *Metal Rosicler* e de *Doze Noturnos de Holanda*, os “romances” do *Romanceiro da Inconfidência*, as séries como os “motivos da rosa” do *Mar Absoluto* e os epigramas de *Viagem*.

Em *Solombra*, apesar de não haver uma numeração explícita, os poemas são caracterizados como unidades pela forma constante (quatro tercetos e um verso final) e por sua autonomia, com seu universo poético bem definido.

Ao mesmo tempo, parece-nos haver um todo progressivo harmônico, uma concentração lírica que caminha, via uma reflexão cada vez mais intensa e interiorizada, visto que mais e mais abstrata e afastada do sensível e do concreto, para um desfecho conclusivo. Por isso, para vislumbrar o núcleo deste ciclo lírico, há de se dar conta da abertura do conjunto, de seu prólogo: a epígrafe e o 1º poema.

A “senhora da penumbra”⁸⁸ inicia seu derradeiro livro com a seguinte epígrafe:

Levantei os olhos para ver quem
falava. Mas apenas ouvi as vozes
combaterem. E vi que era no Céu
e na Terra. E disseram-me: Solombra [grifo da autora].

Para José Moutinho este “hermético quarteto” revela que a palavra que deu título ao livro foi confiada à autora “numa espécie de transe, como uma senha cifrada” (1976, p. 111). Esta aura mística dada por Moutinho é ratificada mais adiante, em seu texto, ao dizer que se trata da “suma poética de Cecília Meireles” que são palavras antes adormecidas, à espreita, em incubação, mas que, “diante de uma experiência dolorosa [a doença que ser mostraria fatal no ano seguinte à publicação do livro], após um período de intenso sofrimento, vieram à luz, surgiram depuradas e purificadas, nuas, simples, definitivas”, e, como tal, se caracterizam como

⁸⁸ Epíteto cunhado por José Geraldo N. Moutinho. (1967, p. 109).

o “estágio próximo ao misticismo”, pois, “o místico que jaz no fundo de todo verdadeiro poeta toma a dianteira”, e dá abertura à “voz essencial”, “a voz que afinal resta no âmago da alma, depois que tudo quanto é passageiro e vão emudece” (Ibidem, p. 112).

Se isto fosse asseverado por apenas um crítico, poderíamos suspeitar de sua acuidade, mas, corroborando essa ideia geral sobre o livro devemos citar, primeiramente, um dos maiores organizadores e críticos da obra poética de Cecília: Darcy Damasceno.

Em seu texto intitulado “Solombra: o rapto místico,” como este mesmo já prenuncia, defende que seja de um livro de “feição espiritual”. Referindo-se a sua visão de uma evolução do pensamento crítico de Cecília, Damasceno nos diz que, após constatações pessoais da “serena desesperada” acerca de questões fundamentais em sua obra (“a fluência e a ação deletéria do tempo, a insegurança do ser humano, a ineficácia da palavra como instrumento de comunicação”), ela gradualmente a afasta do sensível, do cotidiano, para se fixar no “terreno intelectual”:

Do ponto de vista expressional, sim, surpreende o desbastamento alcançado no livro. A realidade exterior, que sempre oferecera a Cecília Meireles os elementos de sustentação metafórica, foi quase banida de *Solombra*, dando lugar a uma dolorosa reflexão que se eleva em cântico de aspiração à eternidade. Inútil procurar no Poema a simples louvação do mundo real, a denotação pictórica, o flagrante da vida cotidiana: à visão de gentes e das coisas encontra-se associada a ideia de seu fluxo constante, de sua subtaneidade, o que faz voltar-se para o polo extraterreno a agulha de sua alma (DAMASCENO, 1967, p. 137).

Sua defesa desta espiritualidade de *Solombra* vai além ao afirmar que o desejo de esquecer-se da vida (“Quero uma solidão, quero um silêncio,/ uma noite de abismo e alma inconsútil,/para esquecer que vivo”) tem, aqui, uma significação relacionada com o apaziguamento do estar no mundo: “Porque há que deixar claro, antes de mais nada, que este Poema é de feição espiritual (...) e nele a serenidade buscada através de duras penas não foi ainda atingida – mas já se vislumbra” (Ibidem, p. 141). Leva-se em consideração que a aspiração à transcendência não é transcendência em si, mas, mais provavelmente, uma compreensão acerca do, e a conseqüente denúncia do, limite material; ou seja, o eu-lírico almeja algo espiritual, místico, por ter a compreensão tácita da precariedade da esfera material do mundo.

Damasceno caracteriza, assim, o conjunto de poemas como a descrição de um “rapto místico”, ou da transição entre a reflexão e o transe místico, na qual, ele afirma, “o poeta ascende a outra esfera, onde persegue o amoroso vínculo inconsútil que o prenderá fora dos

litorais humanos,” mesmo que ainda em “combate interior” entre as duas esferas de realidade, mas, já decidido, optando pelo estado onírico, no qual “alternam-se arroubo e melancolia, cepticismo e arrebatamento, ânsia do inapreendido e tresvario” (Ibidem, idem): “Qual será o meu destino verdadeiro?/ De onde vem nossa morte? e que sentido/ tem o desejo de suster a vida?/ E que vida oferece a voz que canta?”; “Casualidade humana obscura e incerta.../ quem fomos? quem seríamos? quem somos/se o canto nos envolve e rasga o tempo?”.

Este movimento entre o pensamento e o canto, entre a reflexão e o arrebatamento sentimental é às vezes apontado pela crítica; vejamos o que nos diz Maurício Vieira:

De uma perspectiva abrangente, a poesia de Cecília oscila entre o canto e o pensamento. Isto é, o seu ideal é o de um equilíbrio instável e difícil entre o sentimento e a reflexão. Por conta da oscilação, a sua poesia apresenta-se em mudança e transformação contínuas. Aliás, uma linha mestra de sua lírica é a noção de “viagem”, “navegação”, “caminhar”. Viagem interior pela memória, não de um eu determinado, mas de um eu em mudança (2004, p. 10).

Marly de Oliveira, por sua vez, aponta para a “aspiração” do eu-lírico, que não é menos metafísica:

[...] destituir-se de tudo o que é humano, tudo o que aprisiona e liga à terra, e, por conseguinte, do corpo e sua sujeição ao limite, a fim de ascender ao reino sem tempo da solidão e do silêncio... O lado místico do poeta que o impulsiona à consubstanciação com o Absoluto obriga-o a escapar à relatividade das coisas terrenas, e, portanto, a uma despedida, uma ausência e uma conseguida renúncia, que lhe conferem uma força de independência e autodomínio só explicáveis e inteligíveis num ser de exceção... Uma pesquisa que se detenha na cintilação de imagens com que Cecília Meireles minuciosamente investiga o real assinala a profunda unidade conceitual da obra, cuja evolução trilha o caminho de uma ascensão espiritual num progressivo despojamento de tudo e num crescente desapego que lhe dão, estando no mundo, a perspectiva de distância necessária para vê-lo sem receio de ser absorvida por ele (Oliveira in MEIRELES, 1994, p. 72).

Nesta perspectiva, a mística que é relacionada com o volume não se refere a abdicar do mundo em si, mas, conforme o pensamento indiano, compreender a natureza do mundo sensível e vivê-lo de forma apaziguada, pela consciência de suas leis, de sua transitoriedade, por exemplo.

Em nossa leitura, para adentrar este que vemos como um universo reflexivo e abstrato, com nuances de transe místico (no sentido de se atingir uma compreensão da natureza das coisas), optamos por analisar – como dito –, o poema de abertura, pois, este se dá como introdução, prelúdio: inicia um solilóquio/colóquio do “eu” e si mesmo ou com o “tu”; em um

espaço que é simultaneamente o tempo (a noite) e o enigma (uma reflexão conclusiva?). Eis o poema:

Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama
pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,
um outro Sol descendo horizontes marinhos?

Jamais se pode ver teu rosto separado
de tudo: mundo estranho a estas festas humanas,
onde as palavras são conchas secas bradando

a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza.
E sendo apenas longe. E sendo apenas essa
memória indefinida e inconsolável. Pousa

teu nome aqui, na fina pedra do silêncio,
no ar que frequente, de caminhos extasiados,
na água que leva cada encontro para a ausência

com amorosa melancolia.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1263)

Apesar de ser tomado pela crítica como um livro de elegias – canções a uma perda ou ausência – o primeiro poema introduz uma presença e, no seu decorrer, a intensifica.

O primeiro verso é dirigido a um interlocutor, o que configura, a princípio, um colóquio entre o eu-lírico e o ouvinte “tu” e a aproximação do segundo. A presença de movimento é comum na poética ceciliana, como nos diz Moutinho: “Não existe poesia menos estática, menos imobilizada em língua portuguesa. As metáforas são predominantemente de movimento. Não há agitação, mas sim harmonia de dança, de ritmo, de cadência” (1967, p. 110). Não obstante, como propomos, *Solombra* se caracterizará como a poética de um devaneio em curso.

Neste verso, a movimentação se dá em imagem (um pouso) em som e tom de murmúrio: a repetição de sibilantes (5 ao todo) dá a fluidez do movimento, um suave assobio, ou sussurro, que lembra a passagem do vento (será que é a suavidade do movimento ou a leveza do ser que se aproxima?); isso combinado com a presença de nasais que dão o tom grave e fechado, junto à assonância de vogais fechadas (“o” e “e”), alternados estes elementos com as oclusivas (“p”, “b”, “t” e “d”) que, pela força atenuada por estarem em sílabas átonas, amenizam as tônicas, intensificando o fluir baixo, suave, o murmurinho do verso. Isto corrobora o tom do verso que se assemelha a um sussurro; parecem palavras emitidas em sonolência, em letargia. Estaria o eu-lírico em sono, sonho ou transe meditativo?

A aliteração do “s” e das nasais se mostrará predominante no poema, contribuindo para uma configuração sonora de uma musicalidade fluida, como soprada: suave como se de longe; longe, pois, predominada de ecos, seja pela repetição de partes de palavras (como sufixos) e de palavras, ou de frases quase inteiras: “a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza/ E sendo apenas longe. E sendo apenas essa/ memória indefinida e inconsolável”. Exige, assim, uma leitura vagarosa e contribui para o tom de soturnidade do poema – e, por contiguidade, do livro.

A aproximação nos parece rotineira e de direção, ou origem, descendente, de um interlocutor, um “tu” não nomeado, mas reconhecido: “Vens sobre noites sempre.” Mas quem seria este “tu”? Talvez seja esta uma das questões mais complexas da obra ceciliana. Um “tu” que frequentemente se apresenta em diálogo, em chamado, em dedicatória, em ausência, rememoração e saudade, mas que parece tomar variadas feições (Deus, amante, amigo, anjo, morte...).

Para Bosi, “dentre as múltiplas imagens que povoam o universo desta grande recordadora”, há um “eixo-matriz” que tem como polos o *eu* e o outro. Sendo este outro predominantemente o “tu”, apesar de muitas vezes designar uma “fonte de beleza e maravilhamento”, é, sobretudo, “enigma, porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo”. Em outras palavras, o “tu”, o outro, é concentrado e trabalhado pela memória, em uma tentativa de preservar, ou fazer presente, o ser ausente: “A memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou. A memória luta contra a usura do tempo em defesa do ser. A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência” (BOSI, 2003, p. 126).

A recordação e preservação do outro pela palavra – único receptáculo possível de imortalizar os seres – resulta na do próprio *eu*, pois, este se define, “em tentativas de autorretrato, de autobiografia, de *retrato-natural*” em diálogo, encontro, afeição e, até, espelhamento, com o outro, ou seja, um solilóquio, pois, no espelho, o eu é o outro, o outro é um eu: “o *eu*, imerso em memórias, é não só herdeiro do passado como também o foco sobrevivente, o lugar atual dos afetos à procura de autoconhecimento” (Ibidem, p. 127).

Em busca da faceta deste “tu” neste poema (já que é “enigma”), temos a intuição de que seja o próprio eu-lírico cindido, refletido, espelhado, por meio da memória (eu-imemorial) e do encontro em sonho, ou transe meditativo. É certo que, como nos diz Alfredo Bosi, “a poesia de Cecília Meireles não se esgota na fenomenologia da ausência ou no escavamento da polaridade eu/outro, embora sejam estas as suas dimensões mais significativas e responsáveis pelo clima existencial e pelo tom dominante que irá depurar-se ao extremo em *Solombra*” (Ibidem, p. 131).

Nesta obra, nossa hipótese é de que o outro, o “tu”, seja o próprio “eu”. Por um lado, aquele figurado e atualizado pela memória dos eventos afetuosamente recordados, que persistem com a aura do ideal, do maravilhoso, arquetípico. Por outro lado, aquele que, por meio da recordação e reflexão sobre o vivido, da constatação tanto do sofrimento advindo da má interpretação da fugacidade do tempo, como da possibilidade única de sua sublimação pela lúcida compreensão dessa, persiste latente em uma memória ontológica, essencial, metafísica; alheio e isento da vida prosaica: “Lá, constante presença em memória guardada,/ percebo a tua essência – e não sei nem teu nome”; “Para pensar em ti todas as horas fogem:... – e na minha memória és imortalidade”; “Alada forma, onde coincidimos?”; “Se a Beleza sonhada é maior que a vivente,/ disse-me: não sabeis ser sonho?/ Eu sou essa pessoa a quem o vento rasga”; “Disse-me vosso nome! Acendei vossa ausência!/ Contai-me o vosso tempo e o coração que tínheis!/ De que matéria é feito o passado infrutífero?”.

A rememoração seria, então, o meio pelo qual, não só preserva-se o “eu” e o “tu”, mas sua própria essência e identidade. Ressaltamos que é através do resgate da memória que o eu-lírico suspende o sofrimento advindo da má compreensão do tempo e das mudanças consequentes dele.

De acordo com simbolismo indiano acerca do esquecimento e da rememoração, no *Dīghanikaya* (I.19-22), um texto budista, diz-se que “os Deuses caem do Céu quando “lhes falha a memória e sua memória se confunde”; [...] os Deuses que não esquecem são imutáveis, eternos, de uma natureza que não conhece mudanças”. Mais do que isso, o “esquecimento” é equivalente ao “sono” e à perda de si mesmo, ou seja, à desorientação, à “cegueira”; os Deuses esquecidos nascem como homens, fadados à convivência com sua memória limitada. A única forma de sanar este sofrimento é através da ascese pela meditação ióguica, que em seu estágio máximo, o *nirvana*, no caso budista, concede a restauração da memória ontológica (ELIADE, 1998, p. 105-108).

Na Grécia, por sua vez, “para aqueles que esqueceram, a rememoração é uma virtude; mas os perfeitos não perdem jamais a visão da verdade e não têm necessidade de rememorar (*Fedro*, 250); ou seja, há a oposição entre *mneme* (memória) e *anamnesis* (recordação), uma vez que a memória perfeita é superior à faculdade de rememorar. No âmbito da poesia, por meio da Deusa Mnemósine, personificação da Memória, a mãe das Musas (segundo Hesíodo, *Teogonia*, 32.38), ao poeta ou à poetisa lhe é permitido sorver diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias. O poeta ou a poetisa não só recupera as realidades originais, como tem acesso a este mundo além: “O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com o outro

mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além”, diz J. P. Vernant (apud ELIADE, 1998, p. 105-108). Sendo assim, a nosso ver, *Solombra* se acerca tanto da reflexão com ares de meditação ascética, como adentra, por esta e pela arte, o âmbito do *ab origine*.

Quatro aforismos da filosofia *Upaniṣad* indiana nos vem à mente ao ler os conjuntos de 28 poemas de *Solombra*, principalmente no que se refere ao “tu”: 1) *prajñānaṁ brahmā*, ou “O Brahman é pura consciência”; 2) *tat tvam asi*, que significa “tu és isto”; 3) *aham brahmāsmi*, “eu sou Brahman”; e 4) *ayam ātmā brahma*: “este ātman é o Brahman”.⁸⁹ E para explicar brevemente os termos *Brahman* e *ātman* citamos mais um aforismo: *brahma satyaṁ jagan mithyā jīvo brahma iva nāparaṁ*, ou seja, “A única realidade é o Brahman, o mundo é fenômeno-ilusão, a alma encarnada [a entidade viva] não é mais nada além do próprio Brahman” (SAMKĀRA, 2003, p. 7).

Brahman e *ātman* (ou *jivātman*) são os conceitos mais importante da filosofia da *Upaniṣad*: ao primeiro são dedicados diversas definições (inclusive a de que não se pode defini-lo!), dentre as quais nos interessa aqui saber que se refere ao Absoluto, seja aquele visto como “totalmente heterogêneo e transcendente, distinto e diferente de tudo o que o ser humano pode conhecer ou imaginar, a margem da realidade que lhe é acessível” (TOLA, 1973, p. 19), isto é, o Absoluto impessoal, como um oceano sem ondulações, fonte e destino de retorno das entidades vivas (*ātman*) em consciência pura (sabedoria, bem-aventurança e eternidade infinitos); seja “o arquétipo da mais nobre realidade que encontram no mundo natural [...] como a pessoa suprema (*Īśvara* ou *Bhagavān*), pois a pessoa é o mais nobre coroamento da natureza” (SMITH, 1991, p. 72), isto é, o Absoluto pessoal, com atributos, como nome, forma e relação de parentesco para com as entidades vivas; enquanto o segundo, ou seja, *ātman* (ou *jivātman*), se refere “ao alento [...] como entidades existentes por si e em si [...]. Logo *ātman* passa a designar o indivíduo enquanto tal, a aquela unidade psicofísica a qual um se refere quando diz ‘eu’, a que os outros se referem quando dizem ‘tu’, ‘ele’” (TOLA, 1973, p. 22).

Este *ātman* (ou *jivātman*) ainda é visto como duplo, ou seja, em si, como centelha do *Brahman* (analogamente a uma gota separada do oceano que mantém seus atributos marinhos), acessível através do conhecimento, da meditação, etc., e aquele que se demonstra em contato

⁸⁹ Traduções nossa da versão em espanhol do sânscrito a partir de **La esencia del Vedānta** (SAMKĀRA, 2003, p. 9).

com o mundo fenomenal, referido como *alter ego*, ou *falso ego*, considerado iludido por não conhecer o Absoluto, sua natureza identitária (igualdade) e de parentesco para com esse.

Notamos que a cisão em espelhamento, um *alter ego* ou desdobramento do eu-lírico ocorre em alguns poemas da obra ceciliana, como vemos nestes versos de “Canção quase inquieta”, de *Vaga Música*:

De um lado, a eterna estrela,
e do outro, a vaga incerta,

meu pé dançando pela
extremidade da espuma,
e meu cabelo por uma
planície de luz deserta.

Sempre assim:
de um lado, estandartes de vento...
– do outro, sepulcros fechados.
E eu me partindo, dentro de mim,
para estar no mesmo momento
de ambos os lados.

[...]

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 337-338)

A poetisa se vê partida para comungar com duas esferas, dois planos, e, ciente da cisão, vê, convive, com seu duplo, atribuindo-lhe um local específico, uma identidade reconhecida.

Vemos a mesma atitude no poema “Noções”, de *Viagem*:

Entre mim e mim, há vastidões bastantes
para a navegação dos meus desejos afligidos.

Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.

Mas esta aventura do sonho exposto à correnteza,
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é a minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 271)

Aqui, o duplo também tem uma função delimitada e conhecida: investigar o mundo e apreender respostas. Mais uma vez, o eu-lírico e seu reflexo se olham, se reconhecem e a cisão, neste caso, parece acionar o binarismo corpo/alma, efêmero/eterno.

Duplo este eu-lírico, quando não totalmente fragmentado e múltiplo, como em “Auto-retrato”, de *Mar Absoluto*:

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

[...]

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

[...]

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 457-459)

Notória é presença do sentido da visão nestas duplicações do eu, como uma referência explícita ao mito de Narciso. Ao ver-se múltipla, aqui, a voz lírica, em um primeiro momento, parece não se reconhecer “no tempo do pensamento”. Porém, esta tensão dissipa-se ao reconhecer a duplicidade entre eterno e efêmero e, apoiando-se nela, volta ao ato de contemplação, de visão.

Em “Compromisso”, há a mesma multiplicidade de eus, reunidos e reconhecidos pelo eu-lírico:

[...]

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

[...]

Andam os grandes navios obstinados.

Sou minha assembleia,
noite e dia, lucidamente.

[...]

E somos um bando sonâmbulo
 passeando com felicidade
 por lugares sem sol nem lua.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 461-463)

Há a referência, neste poema, ao acionamento da razão (“lucidamente”), garantido que não se trata de um devaneio apenas, mas de uma compreensão racionalizada; quase um mecanismo opcional para lidar com as dores do mundo. A sublimação é confirmada pela referência à “felicidade”, experimentada em um plano sem a influência do tempo: “por lugares sem sol nem lua”.

E, como exemplo enfático, “Biografia”, de *Dispersos*:

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 mostraras 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 seria 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 corno a cascata pelas pedras.
 — Que mortal nos poderia prender?

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1785-86)

Este poema concentra e leva a concepção de fragmentação do eu ao seu limite: só se encontra ou reconhece o eu-lírico em sua multiplicidade, que, paradoxalmente, não dá conta da totalidade do eu: “Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,/ aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente/ – Como me poderão encontrar?”. Dessa forma, a própria essência do ser é a

fragmentação, pois a unidade ou a homogeneidade é uma utopia: “Somos uma unidade difícil/ de muitos instantes mínimos/ – isso seria eu”.

Há, de fato, pelo menos um estudo que defende ser a poesia cecilianiana uma verdadeira “poética do espelhamento”: *A poetisa ao espelho: Cecília Meireles e o Mito de Narciso*, de José Carlos Zambolli. Este defende que o processo de espelhamento na poesia nada mais é do que um processo mito-poético acessível, assim, o a-histórico e reversível:

[...] a poetisa recupera um tempo primordial e instaura, em sua poesia, uma nova utopia de comunhão com a natureza, com os homens e com o Absoluto, buscando restabelecer a completude que se opõe ao fragmentado mundo presente, ao qual a artista, *à sua maneira*, resiste (ZAMBOLLI, 2002, p. 108 – grifo do autor).

Se for de fato uma tentativa de resistir, Bosi, em seu texto “Poesia-resistência”, ao se referir à postura do poeta frente o caos moderno, à linguagem mercadológica e mercadoria, defende que a poesia se faz resistente por meio do resgate do mito, do rito e do sonho – processo tão adequado de ser referido quanto a esta obra, ou até, a esta poetisa:

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. É quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível *sondar e remexer as camadas da psique individual*. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho (1997, p. 150 – grifo nosso).

Cecília é nitidamente exemplo de poeta-resistente, nos termos do autor de *O Ser e o Tempo da Poesia*, e, com “sábio ecletismo”, como observou Mário de Andrade, produz pérolas mito-poéticas, e muito por sua inadequação ao mundo; uma poética, por vezes, mais abstrata, pois consciente do e decifradora do sensível...

“Um espírito, para o qual todas as moradas tornaram-se inabitáveis, pode criar para si, na poesia, a única morada e oficina. Talvez, por esta razão, escreva poesias” (1978, p. 90), quando ele escreveu isto, Friedrich poderia estar se referindo a Cecília, à “Pastora das Nuvens”, para quem “são raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música – isto é, que criem poesia como se formam cristais... se sente que a poesia já é grito (com toda a sua força) mas transfigurado” (MEIRELES, 1994, p. 89-90) e que nos adverte de que “A vida só é possível reinventada”.

Interlocução no poema “Vens em noite sempre”

Em relação à aproximação do “tu”, o emprego da preposição “sobre” se faz significativa, pois, remete ao seu movimento como descendente, confirmado pelo emprego do “pousa” (v. 2 e 9); ou seja, aqui, de alguém que vem do alto, do ar, do além mundo (lembrando que nossa hipótese é de que seria o eu-refletido e essencial).

Além disso, é possível supormos que o “tu” e a voz lírica coincidam com a “sombra” – motivo do título e da epígrafe do conjunto –, intuindo que se refira mesmo a um reflexo, ao *alter ego*, pois, simbolicamente a sombra “é considerada o segundo eu, ou a verdadeira Alma do homem entre povos primitivos. Aquele que perde a sombra perde sua alma. (...) Jung entende por sombra, em oposição à luz do consciente, as trevas do inconsciente pessoal, o outro lado da personalidade, vivenciado de forma não consciente” (LURKER, 1997, p. 688-689). Em outras palavras:

Como o Sol é a luz espiritual, a sombra é o “duplo” negativo do corpo... Entre os povos primitivos é geralmente arraigada a ideia de que a sombra é um *alter ego*, uma alma, ideia que se reflete no folclore e na literatura das culturas avançadas. Frazer já indicou que é frequente que o primitivo considere sua sombra ou sua imagem na água ou num espelho, como sua alma ou uma parte vital de si mesmo (CIRLOT, 1984, p. 539).

Nossa suposição, a ser confirmada pelas leituras dos poemas, é esta: há uma contiguidade entre o eu-lírico, o “tu” e a “sombra”, seja esta de natureza psicológica (eu-profundo/inconsciente), ou metafísica (alma, eu-essencial, *ātman*).

Rejane Tito nos diz que ao ver o termo “sombra” no “3º motivo da rosa”, intui que tenha, por um lado, “uma conotação de algo bastante remoto e quase inapreensível, embora com uma existência real e sensível”, e, por outro, “esteja relacionada à essencialidade atemporal das coisas por que busca Cecília. Uma essencialidade que é feita de memória individual, motivada por uma experiência pessoal, mas também de memória coletiva, de lendas, tradições que fazem parte do acervo da humanidade” (2001, p. 81).

Ademais, podemos nos ater à oposição antonímica do termo “sobre”: sob, que supostamente estaria embutido no título *Solombra* (“sob a sombra”), que denotaria aqui posição do eu-lírico de uma perspectiva de submissão, ou de influência, até, sua razão de ser, existir, o que estaria de acordo com nossa leitura, tanto como o eu-lírico submerso num estado inconsciente, sob a influência de seu duplo, de sua sombra, se identificando com este *alter ego*, assim como com sua alma.

O tempo noturno

Quanto à conotação temporal do poema; o encontro se dá “sobre noites”⁹⁰ e não, obviamente, ao dia (“Vens sobre noites sempre.”). A noite, além de motivo notadamente preterido por Cecília, assume diferentes denotações em sua lírica. Detenhamo-nos às que são significativas para este poema. Por um lado, a noite poderia confirmar o tom mencionado acima de sonolência e letargia, como nos afirma Damasceno: “*Sala escura* (VM, 105), *noite escura* (VM, 209), *cego mar escuro* (RN, 540) [grifos do autor] são denotações ambiente, na trilha para outra grande escuridão – o Sono” (1967, p. 108). Por outro lado, a noite é vista muitas vezes como força geradora de mudanças, incubadora de seres, de estados, de transformações:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, ... Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. (...) Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo o conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda a privação de toda a evidência e de todo suporte psicológico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 640).

Isso contribuiria para o motivo da viagem órfica-reflexiva que vemos configurada ao longo dos 28 poemas:

Relacionada com o princípio passivo, o feminino e o inconsciente. Hesíodo deu-lhe o nome de mãe dos Deuses por ser opinião dos gregos que a noite e as trevas precedem a formação de todas as coisas. Por isto, como as águas, tem um significado de fertilidade, virtualidade, semente. Como estado prévio, ainda não é o dia, mas promete-o e prepara-o (CIRLOT, 1984, p. 145).

Vejamos alguns trechos de poemas que ilustram esta tendência, como em “Mulher Adormecida”, de *Mar Absoluto*:

Moro no ventre da noite:
sou a jamais nascida.
E a cada instante aguardo vida.

[...]

Profunda é a noite onde moro.

⁹⁰ A noite, de fato, é um tema constante e importante na obra ceciliana: além de poemas intitulados “Noturno” – quatro poemas diferentes –, “Noite” – dois –, “Noite no Rio”, “Lua”, “Lua Adversa”, “Estrela” (isso apenas nos livros *Viagem*, *Vaga Música*, *Mar Absoluto* e *Retrato Natural*), há o livro *Doze Noturnos da Holanda*, cujo tema central é a Holanda, entretanto, a noite se impõe como circunstância da escrita dos poemas.

Dá no que tanto se procura.
Mas intransitável, e escura.

Estarei um tempo divino
como árvore em quieta semente,
dobrada na noite, e dormente.

[...]

Ah, causador dos meus olhos,
que paisagem cria ou pensa
para mim, a noite densa?

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 478-479)

Em “Fábula” (*Dispersos*), a noite é responsável pela gestação da efêmera e esperada flor:

Logo que pode, a azaleia abriu-se.
Ai! tinha um pingo de chuva dentro.

Noites, noites, noites formaram-na.
E meus olhos, esperando.

[...]

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1637)

O livro de completa definição e elogio à noite, por meio da descrição de um encontro e comunhão entre o eu-lírico e essa, é indubitavelmente *Doze Noturnos de Holanda*, que se originou da sua viagem de Cecília a este país e sua intensa experiência ali: “A Holanda me faz desconfiar que devo ter parentes antigos flamengos. Em Amsterdã passei quinze dias sem dormir. Me dava a impressão de que não estava num mundo de gente. Parecia que eu vivia dentro de gravuras” (apud BLOCH, 1964, p. 37).

Neste breve livro, o eu-lírico recebe o convite da noite, e o aceita, para vislumbrar os mecanismos da noite em fazer os dias, os homens, os pensamentos: “A lua que chega traz outros convites:/ inclina em meus olhos o celeste mapa,/ desmorona os punhos crispados do dia,/ desenha caminhos,/ transparente e abstrata.”; “... Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite, nem creio que SEJA: perduto em memória,/ à mercê dos ventos, das brumas nascidas/ nos dormentes lagos que ao luar se evaporam.”.

O convite se estende em diálogo (“E a noite dizia-me: “Vem comigo, pois, ao vento das dunas,/ vem ver que lembranças esvoaçam na frente quieta do sono...””) para assistir ao fundir-se de tudo em essência, em uma combinação de diferentes seres pela força motriz da noite que

conduz tudo a uma igualdade, a uma totalidade (“À noite o mundo é bonito, como se não houvesse desacordos, aflições, ameaças” – da crônica “Anjo da noite” [MEIRELES, 1982, p. 112]):

[...]

Homem, objeto, fato, sonho,
tudo é o mesmo, em substância de areia,
tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:
mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,
tudo se corresponde:
zune o caramujo na onda com o mesmo som do lábio de amor
e da voz de agonia.
[...]

e tudo se desfolha sobre lugares invisíveis
num outro reino que apenas a noite alcança.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 734-735)

Neste poema, “Sete”, de *Doze Noturnos*, é retomado o tema na unicidade entre as entidades vivas, da teia que une toda a Vida e a compreende de forma sistemática, pois “tudo se corresponde”. Nesta perspectiva, a noite teria o efeito de amalgamar as coisas, de homogeneizar as aparências pela imersão na escuridão, nas sombras, diluindo limites e, assim, aproximando os seres e as coisas como um todo interligado.

A chama

Dado o cenário noturno, e por isso, melancólico por excelência, com vistas ao além-mundo, ao inconsciente neste introdutório verso em murmúrio airado e hipnotizante, há, ainda, a apresentação de uma imagem enigmática: uma imagem poética intrigante que apenas culmina no final do terceiro verso, exigindo uma leitura sem pausa, como que para dar conta da imagem de uma só vez: “Que flama/ pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,/ outro Sol descendo horizontes marinhos?”. Como podemos interpretar esta imagem, esta indagação?

Verso significativamente simbólico, pois, nos apresenta uma sucessão de metáforas: a “flama”, para o Hansen, é a metáfora do “tu” interlocutor (2005, p. 25),⁹¹ para os gregos, é também uma metáfora, mas, a da alma; um “enigma de olhar” pode ser uma metáfora de

⁹¹ “Não se sabe ainda quem ou o que vem, nem donde vem, nas formas dessa 2ª pessoa indeterminada do diálogo, mas o “tu” que vem é traduzido pela metáfora “flama”, fogo ainda sem forma, pois a enunciação o indefine [...]” (HANSEN, 2005, p. 25).

miragem, uma ilusão; enquanto “céus antigos” podem ser compreendidos como uma referência a outros tempos; e “um outro Sol descendo horizontes marinhos”, nos remete, pela ideia simbólica do crepúsculo, à morte.

Portanto, este amalgamado de metáforas poderia ser lido como uma analogia à transmigração da alma (*ātman*), da “flama” que passa por diferentes vidas, em “céus antigos”, ou tempos idos, dando a falsa impressão, “enigmas de olhar”, do fim, da morte, “um outro Sol descendo horizontes marinhos”, mas, que, na realidade, seria uma mesma essência, da mesma identidade ontológica (*Brahman*), que, invés de se extinguir com a morte, de fato, apenas passaria por uma transição, como realmente ocorre com o Sol ao se pôr: ilusoriamente extinto, para ressurgir o mesmo, mas em um novo dia (“No meu dia seguinte encontrareis aquela/ consequência de ser clarividência e pronta – livre continuação de destinos antigos.”).

Encontramos a teoria da transmigração da alma tanto na filosofia budista ou hindu, como na órfico-platônica, sendo a primeira a fonte da segunda. Sabendo acerca dos estudos e das aulas ministradas por Cecília, logo se vê seu conhecimento e apreço por tais linhas de pensamento, e nota-se que isso transparece em sua lírica. Para relacionarmos esta ideia com sua poesia, vejamos resumidamente seus pontos importantes.

De acordo com Mircea Eliade, por meio de alusões de Platão, sabe-se que a origem de seus conceitos da imortalidade da alma e seu ciclo de renascimentos deve-se ao contexto da concepção órfica da imortalidade. Ele nos diz:

Em punição de um crime primordial, a alma é encerrada no corpo (*sôma*) tal como um túmulo (*sêma*). Por conseguinte, a existência encarnada assemelha-se antes a uma morte, e a morte constitui o começo da verdadeira vida. Essa “verdadeira vida”, no entanto, não é obtida automaticamente; a alma é julgada de acordo com as suas faltas ou méritos e, depois de certo tempo, volta a encarnar-se (ELIADE, 1979, p. 205-206).

Em relação à concepção budista ou hindu da transmigração da alma, Murillo Azevedo dirá:

Em um dos *Upanișads* está assim descrito o processo cósmico, que leva a sucessivas reencarnações: “Na vasta roda de *Brahman* [“Ser Supremo”], origem e sustento de todos os *Jīvas* [“ser humano... idêntico, em natureza, a *Brahman*], o indivíduo peregrina pensando que ele e o Regente são diferentes. Unido a Ele, obterá a imortalidade. [...]

Cansado de peregrinar, o *Jīvatman* compreende finalmente a ilusão [*māyā*] do processo em que está envolvido e como filho pródigo retorna à casa do Pai, de quem nunca esteve realmente separado, senão pela ignorância que o impedia de ver a verdade de tal fato. A liberação, *Mokṣa*, pode ser alcançada por três caminhos distintos, que correspondem aos três aspetos do Absoluto:

Sat [“existência eterna”], *Cit* [“conhecimento eterno”], *Ānanda* [“bem-aventurança espiritual e eterna”]. Esses três caminhos são: o da Sabedoria (*Jñāna*), quando predomina *Sat* (existência); o da Devoção (*Bhakti*); e o da Ação (*Karma*). Esses caminhos são adequados aos diversos temperamentos humanos, sendo a *Yoga* o método através do qual podem unir-se o ser individual e o Ser Supremo (AZEVEDO, s/d, p. 46-49).

Há referências a esta tendência filosófico-religiosa apresentadas por Leila Gouvêa ao comentar os versos de *Poema dos Poemas*:

O primeiro grupo de composições [de *Poema dos Poemas*] expressa, conforme se reconheceu, a busca da “ascese espiritual à lá Teresa d’Avila rumo ao “Eleito” de natureza divina – cuja genealogia transcendental, entretanto, jamais se esclarece: seria Deus? Seria Buda? Ou o inteligível platônico? Uma leve inflexão reencarnacionista, ou ressonância órfico-pitagórica, platônica e budista da metempsicose ou transmigração das almas (...), já pode ser identificada, como no verso: “o sono sem lembrança/ dos que vão renascer (“Poemas de lágrimas”) (2008, p. 23).

Ou, também, em referência da Leila Gouvêa ao livro *Baladas para El-Rei* (nota-se o emprego de “já” em ambas as citações, remetendo a reincidência desta perspectiva em outros momentos da lírica ceciliana):

É possível também deparar com versos indicadores da metempsicose platônica e orientalista e/ou do princípio do eterno retorno, que já moldam hegemonicamente a mística ceciliana: “Lembrança morta de uma história reticente/que nos contaram noutra vida e noutra idioma...” (Ibidem, idem).

Quanto às recorrências do motivo da transmigração da alma em outros poemas, há, por exemplo, a presença dos termos “navio”, “marinheiro” (entre outros elementos náuticos) como possíveis metáforas do corpo e da alma respectivamente em seu trajeto pelo mundo, como neste excerto de “Anunciação”, de *Viagem*:

[...]

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,
e em navios novos homens eternos navegarão.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 229)

Ou, como outro exemplo, este trecho deste poema do próprio *Solombra*, cuja leitura parece mais direta, ou menos simbólica:

Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa
 pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro,
 e a vida um sonho de futuros nascimentos.
 [...]

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1273)

Sabemos que neste verso a referência a “futuros nascimentos” pode ser metáfora de recomeço, de novas experiências e oportunidades no senso comum, mas não podemos evitar cogitar que seja uma simples referência a futuros nascimentos, na perspectiva da transmigração das almas, como parece explícito no poema “Desejo de Regresso”, de *Mar Absoluto*:

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.

E que na minha memória
 fique esta vida bem viva,
 para contar minha história
 de mendiga e de cativa
 e meus suspiros de exílio.

Porque há doçura e beleza
 na amargura atravessada,
 e eu quero a memória acesa
 depois da angústia apagada.
 Com que afeição me remiro!

Marinheiro de regresso
 com seu barco posto a fundo,
 às vezes quase me esqueço
 que foi verdade este mundo.
 (Ou talvez fosse mentira...)

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 471-473)

O Sol

Rica em possibilidades de leitura, esta metáfora se abre também para a seguinte: “um outro Sol descendo horizontes marinhos” mimetizaria a verticalidade transcendental que se encontra com a horizontalidade material. Em outras palavras, poderia referir-se a alma, ao eu-essencial (*ātman*), que se eclipsa ao entrar em contato com o mundo sensível; se cobre, se torna noite, ou sombra, para ressurgir com o amanhecer em estado puro e, neste ciclo repetitivo, voltar à sombra na transmigração da alma.

No pensamento indiano, isso é coerente na medida em que o nascimento no mundo fenomenal se configura como um estado passageiro e negativo, pois de sofrimento, que deve ser superado e transposto pelo conhecimento, pelo desapego, o autocontrole, e, alternativamente, pelo transe. Seria esta a aspiração do eu-lírico?

O sensível, de fato, é geralmente tomado como efêmero, ilusório, estéril na “poesia das alturas”, mas isso se deve à má compreensão e sua realidade: se se considerar o efêmero como contínuo, o transitório como constante, daí gerar-se-ia o sofrimento; entretanto, ao se compreender a fugacidade como ela é, inevitável, concreta, tangível, o que se atinge é a consciência de que o sofrimento advém da visão errônea a cerca das leis temporais do mundo sensível – “(Amarga morte: suposta vida...)”; “Este era o acaso a que serviram minha lágrimas?/ Esta era a doce escravidão da minha vida?/ Isto era toda a tua glória – este resíduo?/ E à morte roubo minha alma, apenas?”; “Pálido mundo só de memórias”.

No verso “Jamais se pode ver teu rosto separado/ de tudo...”, o “tu” não se apresenta, permanece enigma, pois (ainda) indeterminado: este se apresenta por sinédoque, ou seja, o (teu) “rosto” invés de “te ver”, e, adiante, se dará por metonímia, “mundo estranho”, pois, o “rosto separado de tudo” tem estrita relação com o “mundo estranho” em termos de natureza. De uma natureza tão diversa da sensível, do prosaico, das “festas humanas”, que não se basta em um ser, mas em um “mundo”, sendo, assim, de natureza metafísica. Há neste verso um outro elemento importante: “*estas* festas humanas”. O dêitico indica que as “festas” pertencem à imediação do eu-lírico, do seu “mundo”, corroborado pelo atributo proporcionado pela adjetivação: “(festas) humanas”, ratificando a natureza do “tu” como *não*-humana, ou diversa.

Forma e conteúdo

Quanto à forma, os versos da 3ª estrofe são alexandrinos, porém, variam no ritmo para contribuir com o sentido (um verso pausado e grave, pelo ritmo e pela aliteração de “o” e “e”, e o outro fluído e agudo pelo ritmo alegre do *enjambement* e pela aliteração de “a”, coincidindo com a menção de “festas”): o primeiro apresenta um esquema de acentos na 2ª, 4ª, 8ª e 12ª sílaba; o segundo, entretanto, é constituído em jambos (Cf. TAVARES, 1991, p. 170-194):

Ja / MA / is se / PO / de / ver / teu / ROS / to / se / pa / RA / (do)
 — / — / — / — — — / — — — /
 de / TU /do: MUN / do es / TRA / nho a / ES / tas / FES / tas hu / MA / (nas)
 — / — / — / — / — / — / — /

Nossa intenção ao ilustrar a exatidão da forma é de remeter-nos à sua perfeição, que, além de constante na obra ceciliana, parece indicar uma ironia. Trata-se do recurso ceciliano pelo qual o que é caos e precariedade na modernidade circundante é apresentado na mais alta perfeição formal, restando não outra possibilidade senão a leitura de uma ironia – para Bosi, “A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos” (1997, p. 146). Aqui, por exemplo, a ironia é corroborada com o termo “*festas humanas*”, em uma poesia de enfrentamento da imperfeição mundana/ humana:

[...]

O sangue e a lágrima são pequenos cristais sutis,
no profundo diagrama.
E o homem tão inutilmente pensante e pensado
só tem a tristeza para distingui-lo.

[...]

(“Oito”, in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 735-736)

Sede assim qualquer coisa
serena, isenta, fiel.

Não como o resto dos homens.

(“Sugestão”, in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 463-464)

[...]

Choro esta humana insuficiência:
– a confusão dos nossos olhos,
– o selvagem peso do gesto,
– cegueira – ignorância – remotos
instintos súbitos – violências
que o sonho e a graça prostram mortos.

[...]

E as lágrimas que por ti choro
fossem o orvalho desses campos,
– os espelhos que refletissem
– voo e silêncio – os teus encantos,
com a ternura humilde e o remorso
dos meus desacertos humanos!

(“Elegia a uma pequena borboleta”, in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 608-610)

A coesão e acuidade da forma se apresentam em oposição à percepção caótica da realidade sensível, na mesma medida em que há o afastamento, senão a completa a omissão do prosaico nesse volume.

Portanto, o “tu” não tem seu “rosto” “jamais” visto, já que é “separado de tudo”; este tudo é definido, após dois-pontos, como “mundo estranho a estas festas humanas/ onde as palavras são conchas secas, bradando/ a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza”. Aqui, há a reiteração do distanciamento ou negação da imediatez da experiência presente (Cf. HANSEN, 2005, p. 23). Além disso, como afirma Damasceno, há nesta obra “o tema da precariedade da palavra (“Qualquer palavra que te diga é sem sentido”) [e, assim,] transparece a cada passo, descobrindo, conseqüentemente, a impossibilidade do diálogo – “frívolas colunas/ de alegorias vagamente erguidas” (1967, p. 139).

O motivo da impossibilidade do diálogo, do valor da palavra, da precária duração e utilidade da comunicação percorrerá todo *Solombra*: “Diálogos foram frágeis nuvens transitórias”; “E esta ausência em minha boca: pois bem sei que falar é o mesmo que morrer”; “Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto.../ Que pretendem concluir impossíveis diálogos?”. Devido à futilidade da palavra proferida, o ideal passa a ser o silêncio: “Quero uma solidão, quero um silêncio”; “E depois o silêncio. E teus olhos abertos/ nos meus fechados”; “As palavras estão com seus pulsos imóveis”.

A palavra metamorfoseia-se em outra natureza, em Arte, e passa a ser instrumento por meio do qual se busca o ideal, a “Beleza”: “Falar contigo. Andar lentamente falando/ com as palavras do sono (as da infância, as da morte)./ Dizer com clareza o que existe em segredo”, “O gosto da Beleza em meu lábio descansa.../ Alta é a alucinação da provada Beleza”; “Falo do ti como se um morto apaixonado/ falasse ainda em seu amor, sobre a fronteira/ onde as coroas desta vida se desmontam”; “Se a Beleza sonhada é maior que a vivente,/ disse-me: não quereis ou não sabes ser sonho?”; e “Ah, glória das palavras restituídas/ a seu mistério de alma, íntimo e cálido!”; “Uma vida cantada me rodeia./ Mas pergunto-me até onde me alcança/o canto que me envolve e me protege”.

Sobre a palavra poética como sublimação para os problemas causados pela precariedade da compreensão da vida (moderna), na obra da autora de *O Estudante Empírico*, para Rejane Tito dá-se da seguinte forma:

Consciente da impossibilidade de vivenciar a Beleza absoluta no mundo moderno, a poetisa parece resolver sua aspiração numa síntese poética: a Beleza participa de um universo resolvido na transfiguração estética da poesia e pela poesia (2001, p. 60).

[E] Cecília Meireles parece defender que a ação do poeta, de sua sensibilidade e de sua habilidade artística, pode conservar as coisas. Ao poeta é atribuída a capacidade de percepção do universo das sombras, diferentemente dos homens envolvidos nos “enredos humanos”. A eternização é um exercício de uma subjetividade, de um olhar atento e sensível ao tempo das coisas e de si mesmo, ou melhor ao tempo das coisas em [grifo da autora] si mesmo – “tempo de mim” (Ibidem, p. 82).

Voltando ao poema, a analogia entre as “palavras” e “conchas secas” apresentada no último verso da segunda estrofe, indica, portanto, a inutilidade do diálogo que não seja o poético, ou o artístico. As “conchas” que simbolicamente representam o feminino, o princípio potencial de fertilidade, o renascimento (Cf. CIRLOT, 1984, p. 170; e LURKER, 1997, p. 146), aqui são “secas”, reiterando a ideia de inutilidade da palavra no cotidiano. Em oposição à esterilidade da “concha” neste contexto, no poema “2º motivo da rosa”, a “concha soante”, metaforizada em “musical orelha”, tem como ofício gravar “o mar nas íntimas volutas”, livrando-o da corrosão e desaparecimento pela ação do tempo; perpetuando-o.

A “concha soante” mimetizaria o poeta cujas palavras tem a capacidade de gravar eventos, de consagrar instantes, que, de outra forma, estariam fadados ao esquecimento e à ruína. Por outro lado, as palavras vãs, prosaicas, são “secas”, estéreis, mortas. De acordo com Bachelard, as conchas se tornaram, através da “simbologia dos antigos”, o “emblema do corpo humano”, ou seja, “encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser inteiro, representado pelo organismo do molusco” e, na ausência deste, a concha se torna inerte, semelhante ao corpo separado da alma. Intrigante ainda é ver que o ser mais tênue constrói ao redor de si uma casa para habitar como a mais dura pedra e de exata proporção gradual para seu corpo (1978, p. 127-129).

Bachelard, na tentativa de compreender fenomenologicamente o simbolismo da concha na poesia, conclui que esta imagem “fala do isolamento do ser curvado sobre si mesmo”, princípio fenomenológico da lírica e, também, relaciona-se com a recordação quando um poeta sonha com alguma casa da infância engrandecida pela lembrança, ou ainda, com o devaneio, estímulo poético por excelência, pois, “[a imagem da concha] adquire sua força pelo efeito de isomorfismo de todos os espaços de repouso”, semelhante a “todas as concavidades acolhedoras”, ou seja, como “conchas tranquilas” (Ibidem, p. 134).

Ora, se o poeta procura curar-se do atordoamento provocado pela má compreensão da ação corrosiva do tempo e da falta de identificação, de contiguidade para com o mundo sensível, apreendido como caótico, a imagem da “concha” como refúgio simétrico lhe cabe muito bem, e seu canto, a lírica, seria “o mar nas íntimas volutas”.

O que mais nos interessa aqui, todavia, é a relação entre o eu-lírico e a “concha soante”, em oposição às “conchas secas” (“Diálogos foram frágeis nuvens transitórias”), na medida em que se relaciona com o ideal do papel do poeta de Cecília Meireles, daquele que “grava” suas experiências “nas íntimas volutas”, sobre o que Rejane Tito elucidada:

É como se o canto poético se fundamentasse na falta, na ausência de resposta para as questões vitais, nos sonhos malogrados, no sofrimento, na precariedade da “felicidade”, dos seres e das coisas (...) Aqui, parece-se inevitável tratar da concepção de poeta defendida explícita ou subjacentemente por Cecília, questão muitas vezes colocada em seus poemas. O poeta dotado de um “anjo da guarda inconfundível”, numa semelhança rilkeana, é um ser especial, de percepção e atitudes sobrenaturais, comprometido com seu presente e o resgate do passado, da tradição da humanidade (...); ele parece mesmo ser um escolhido para revitalizar a vida precária, pois só ele tem a percepção aguda da ação do tempo sobre as coisas e os seres, e tem a possibilidade de suprir as faltas humanas; o poeta como “antena da raça”, na expressão de Ezra Pound (2001, p. 83-84).

O poeta, desta forma, teria a missão sobre-humana, de “dizer com clareza o que existe em segredo”, de “no mar da vida ser coral de pensamento”: “Alta é a alucinação da provada Beleza./ Pura e ardente, esta angústia. E perfeita, a agonia./ Eu, que a contemplo, vejo um fim que não tem fim”.

Voltando às “conchas secas”, o que elas dizem, ou melhor, o que “bradam”, gritam ou clamam? Clamam, ou protestam, por defenderem uma verdade fragilmente sustentada (sobre o que cabe ao poeta discernir): “a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza./ E sendo apenas longe. E sendo apenas essa/ memória indefinida e inconsolável...”. O intuito do eu-lírico é de, ironicamente, desmentir “as frívolas colunas de alegorias vagamente erguidas”, pois, até “as árvores desarmam sua provisória arquitetura”;⁹² afinal, em toda a lírica da autora de *Metal Rosicler* é lugar-comum a perspectiva da ilusória natureza do mundo:⁹³

[...]
 Ah! tudo bolhas
 que vêm de fundas piscinas
 de ilusionismo.. – mais nada.
 [...]

⁹² Do poema “Tudo isto é um tempo de rápidas inconstâncias”, de *Dispersos*.

⁹³ É comum no Budismo e na filosofia hindu o conceito de *māyā*, ou seja, “aquilo que não é”: “transitório, em constante mutação, ilusório, que sempre retorna, com irrealdade; associa, ao contrário, o imperecível, imutável, fixo e eterno com o real. Enquanto as experiências e sensações que atravessam a consciência de um indivíduo não são atingidas por uma visão maior que lhes diminua a importância, as criaturas efêmeras que aparecem e desvanecem-se no infindável ciclo da vida (*saṃsāra*, o círculo do renascimento) são tidas por ele como absolutamente reais. Mas no momento que lhes constata o caráter transitório, chegam a parecer-lhe quase irreais – ilusões ou miragens, equívocos dos sentidos, invenção dúbia de uma consciência restrita demais e voltada para o ego” (ZIMMER, 1998, p. 29).

Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.
[...]

(“Reinvenção” in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 411)

[...]
Brandamente suporta em delicados moldes
enigmas onde a noite e o dia pousam como
borboletas sem voz, doce engano de cinza.
[...]

(De *Solombra*)

...
Amarga morte: suposta vida...

(Idem)

[...]
às vezes quase me esqueço
que foi verdade este mundo.
(Ou talvez fosse mentira...)

(“Desejo de Regresso” in *ibidem*, p. 471)

[...]
Homem, objeto, fato, sonho,
tudo é o mesmo, em substância de areia,
tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:
mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,
tudo se corresponde:
[...]
e tudo se desfolha sobre lugares invisíveis
num outro reino que apenas a noite alcança.

(“Sete” in *ibidem*, p. 734-735)

Leila Gouvêa, sobre isso, nos diz:

Adjetivo [vã/vã] que encerra um conceito sobre a cena observada, e parece configurar uma crítica à inconsciência, à alienação da condição humana, suscetível de se deixar tomar pelas paixões, e ainda uma contida, quase elíptica advertência sobre o caráter ilusório das aparências do mundo. A percepção do mundo sensível como ilusão é encontrada no budismo e também nos eleatas e em Platão [...] (2008, p. 58).

Seria o que seria chamou de “sonambulismo”?

A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore. Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar.

Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante” (MEIRELES, 1994, p. 80).

A vida, a vida, a vida

Voltando-nos ao verso, a mesma repetição (“a vida, a vida, a vida!”) existe no poema “Reinvenção”, de *Vaga Música*:

A vida só é possível
reinventada.

[...]

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

[...]

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

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 412-413)

Reiterada a negação do mundo sensível, a “incidência hiperbólica da repetição”, entre outros, do termo “vida”, para Leila Gouvêa – que o interpreta em *Pensamento e Lirismo Puro...* –, “empresta tom maior à composição e conota o entusiasmo de que o sujeito poético está tomado” (2009, p. 73-74). Entusiasmo este, para a autora de *Cecília Meireles em Portugal*, talvez relacionada à ideia platônica do poeta, inspirado pelas musas, em estado de “êxtase ou delírio”. Porém, o que para ela significaria, como “*animus* reiterante” e “pletória recorrência da palavra”, um eco do próprio princípio vital, da vida ideal platônica, para nós, no poema de *Solombra*, soa mais como uma asseveração do patético, em meio às “festas humanas”, talvez, por efeito de um outro transe: não o do poeta em posseção divina, mas do homem sonâmbulo, iludido por este mundo de tinta; “Tudo mentira!”. Ilusão por meio do entretenimento passageiro, que logo se transmuta em sofrimento:

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

(“Epigrama nº 2” in MEIRELES, 2001, p. 234)

E em redor da mesa, nós, viventes,
comíamos, e falávamos, naquela noite estrangeira,
e nossas sombras pelas paredes
moviam-se, aconchegadas como nós,
e gesticulavam, sem voz.

Éramos duplos, éramos tríplices, éramos trêmulos,
à luz dos bicos de acetilene,
pelas paredes seculares, densas, frias,
e vagamente monumentais.
Mais do que as sombras éramos irreais.
[...]

(“Nós e as sombras” in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 557)

Assim, a clamada “vida” em seguida é apresentada em sua realidade fatídica: “e sendo apenas cinza./ E sendo apenas longe. E sendo apenas essa/memória indefinida e inconsolável...”. A “cinza” é por excelência a representação da transitoriedade; ela condensa ao mesmo tempo a ideia da imortalidade – “do pó vieste e ao pó retornarás” – e do recomeço, seja pela simbologia da fênix, que renasce purificada de suas cinzas, ou pela prática da cremação do corpo após morte, também um processo de purificação, uma vez que representa a última renúncia, ou a irreversível partida, pois não havendo mais a “concha tranquila” a alma deve ascender (Cf. LUKER, 1997, p. 138). Se a única forma de aniquilar a dor é ascender a outra esfera de consciência acerca da vida, uma melhor compreensão do mundo sensível e suas leis é a meta reflexiva do volume. Semelhantemente como nos explica Bosi, ao comentar *Poemas escritos na Índia*:

O processo de sublimação percorre o livro inteiro. O sofrimento, que as mudanças contínuas infligem aos mortais, leva ao desejo e à intuição do nirvana, onde não há mudança. Por sua vez, a aceitação da pobreza e do absoluto despojamento é o caminho para compreender a divindade como o não-ser em face dos poderes do mundo. De todo modo, a passagem pela dor é necessária e se identifica com a Lei do *Karma*: “Pobreza, riqueza,/ trabalho, morte, amor,/ tudo é feito de lágrimas” (BOSI, 2003, p. 136).

O verso que declara a transitoriedade em palavras (“cinza”) é o mesmo que descreve o distanciamento desta realidade, visto que se torna “longe” e, simultaneamente, apenas “memória indefinida e inconsolável”. A aliteração das nasais e a assonância das vogais graves (“e” e “o”) reiterados pelo eco mimetizam o próprio afastamento anunciado e contribuem para o tom lento e suave, tanto quanto grave e melancólico.

A memória, receptáculo da essência lírica, se apresenta “indefinida” e “inconsolável”, ou seja, insuficiente para o exercício poético. Estaria o eu-lírico sujeito apenas à inspiração das musas? Legado ao devaneio em distância progressiva do “pálido mundo só de memórias”, adentrando a memória ontológica (“Da vida à Vida, suspensas fugas.”)?

Aqui, o eu-lírico está além em palavras, movimento e som. Tanto que se inicia a parte mais abstrata e simbólica do poema: “Pousa/ teu nome aqui, na fina pedra do silêncio”. O convite para finalmente determinar o “tu” se configura como uma realização nula, pois, o nome deve ser depositado na “fina pedra do silêncio” – não há som, não há o pronunciamento (seria uma lápide sepulcral?). Abstrato absoluto, o espaço reservado para a palavra é a pura ou cristalina (ideal?) “pedra” que não fala e, talvez não ouça, visto que é a “do silêncio”. Coerentemente, o convite se origina do eu-lírico para quem as palavras são “conchas secas” e “qualquer palavra que te diga é sem sentido”. O que se espera, então, é um diálogo por meio de outros signos, por outra linguagem; a do sonho, do devaneio: “Falar contigo. Andar lentamente falando/ com as palavras do sono (da infância, as da morte).”; “Eu estou sonhando, eu nada escuto, eu nada alcanço”.

O receptáculo do nome nunca pronunciado em palavras, pelo menos, se multiplica em outras possibilidades, não menos abstratas, ou surreais: “no ar que frequento, de caminhos extasiados,/ na água que leva cada encontro para a ausência/ com amorosa melancolia”.

Os elementos que formam a existência (a “chama” – fogo, a “água”, o “ar”, a “cinza” e a “pedra” – terra) assumem, então, o aspecto essencial, primordial, já que se apresentam em um espaço outro, ideal, onírico, além. O movimento e a fluidez intensificam-se aqui neste ambiente puro, absoluto: “Eu – fantasma – que deixo os litorais humanos,/ sinto o mundo chorar como em língua estrangeira:/ eu sei de outra esperança: eu conheço outra dor”.

E não há mal nisso, não há rancor, pois, a melancolia, a ausência de algo desejado, é “amorosa”. A reflexiva voz lírica se abandona em devaneio: “Uma parábola invisível sabe/ o rumo sossegado e vitorioso/ em que minha alma, tão desconhecida,/ vai ficando sem mim, livre em delícia...”, “Sem nada ver, sigo por mapas de esperança:/ vento sem braços, vou sonhando encontros certos,/ água caída, penso-me em cristal segura”, “Êxtase longo de ilusão nenhuma”.

Por fim

O que perdura, após esta trajetória em busca de significação para este diálogo/monólogo, é a presença intensa da introdução a um devaneio. Como um real prelúdio, em imagem e som, são depostos frente ao leitor os motivos que persistem nesta obra: o distanciamento de uma

noção limitada acerca de tudo que seja prosaico, mundano, do atordoamento percebido como resultado da corrosão temporal, a precariedade da palavra vã; a busca da autopreservação, “do eterno instante”, por meio da Beleza, da arte, da compreensão das leis do mundo sensível que dará a realização de que o sofrimento advém da relação entre a psique e a realidade objetiva.

Estas sensações permanecem no decorrer dos 28 poemas, agora, cada qual com uma ênfase, sua particular perspectiva, uma nova musicalidade e sua autonomia devido aos núcleos líricos bem definidos e orquestrados harmoniosamente pelas formas magistrais.

4.2. *Cânticos e a Canção do Divino Mestre (Bhagavad-gītā)*

Cânticos é um conjunto de 26 poemas escritos por volta de 1927, mas publicados postumamente, em 1981. Com semelhança às *Upaniṣads* e à *Bhagavad-gītā* é organizado na forma de um diálogo entre *guru* e discípulo, ou seja, há uma voz instrutiva e um interlocutor ouvinte, o “tu”. Com claras exortações à renúncia, ao desapego, à humildade e à busca de conhecimento ou de uma compreensão intuitiva da Vida, do Ser, nele delinea-se um percurso possível para a autorrealização, por meio de preceitos expressos no imperativo.⁹⁴

Apesar do tom professoral, o uso da forma verbal para o “tu” impregna o conjunto com um tom de intimidade, de proximidade entre o eu e seu interlocutor; quiçá, uma abordagem instrutiva familiar (pater-/mater-/fraternal). A linguagem geral é simplificada e, assim, de fácil compreensão. Diferentemente de *Solombra*, não há jogos de imagens, paradoxos, metáforas ou analogias. A linguagem é literal e coloquial.

Perguntar-se-á um(a) leitor(a) desse trabalho o que demonstraria uma filiação filosófica do volume ao pensamento indiano, uma vez que as instruções com vistas à espiritualidade poder-se-iam ser relacionadas com o sagrado universal ou passíveis de associação para com essa ou aquela tradição religiosa.⁹⁵

À guisa de resposta diríamos, primeiramente, que se percebe a temática da meditação contemplativa, ou seja, das práticas psicofísicas e ritualísticas relacionadas com o *yoga*. Além disso, há semelhanças enunciativas entre os poemas e a *Bhagavad-gītā*, como demonstraremos

⁹⁴ A orientadora desta pesquisa, Ana Domingues, conta-nos que, por Darcy Damasceno, soube que esse livro teria sido escrito por Cecília para tentar dar um apoio ao esposo, Correia Dias, que já vinha mostrando sinais da depressão que o levou ao suicídio, em 1935.

⁹⁵ Apesar de Cecília não ter definido claramente uma adesão a uma linha religiosa, sabe-se, entretanto, de suas reservas para com o catolicismo. Dirá a poetisa em carta a Augusto Meyer, em 1930: “V. me fala, na sua carta, do neocatolicismo daqui. Eu vivo muito afastada de todos os grupos literários, porque no Rio, em geral, não há nada mais em desacordo com uma alma de artista que a alma dos artistas. Tenho sentido de longe essas insinuações, eclesiásticas. Estou no período de observações. Os neocatólicos, como os velhos católicos, não são maus apenas como poetas: antes o fossem. Mas que é uma seita, comparada com o infinito, Augusto?” (Arquivo Darcy Damasceno, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – apud Gouvêa, 2008, p. 39). Isso combinado com suas leituras, produção, etc. sobre a Índia, reforça nossa tese de diálogo mais extensivo com o pensamento indiano do que outras tradições filosófico-religiosas. Lembremos a citação na nota de rodapé 85: “Em todo caso se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o *Oriente clássico* e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados” (MEIRELES, 1983a, p. 68 – grifo nosso). E citamos esta entrevista, “Ouvindo Cecília Meireles”, demonstrando o apreço da poetisa pela literatura indiana, que novamente é a primeira a ser citada ao ser perguntada das ressonâncias em sua escrita e de seus gostos. Meses antes de falecer, Cecília disse a Flora Machman: “Agradam-se imensamente *os poemas anônimos da literatura oriental antiga, da indiana*, por exemplo. A dos trovadores, as gestas, os cantos dos jograis, os cantares da Provença, de Espanha e de Portugal. Gosto muito da poesia inglesa, e Keats é meu favorito. Shelley também me agrada bastante. Os simbolistas são interessantes [...]” (apud GOUVÊA, 2008, p. 63).

nos poemas a seguir. Outrossim, notamos uma tendência à indicação de caminhos possíveis para o autoconhecimento, à autorrealização, ao invés de uma doutrina ou postulados prontos, dando âmbito para uma abordagem individual – o que condiz com os moldes da relação entre *guru* e discípulo na tradição do *yoga*.⁹⁶ Apesar do livro *Cânticos* apresentar um texto em imperativo com sugestões de fazeres e não fazeres, para nós, seria uma base disciplinar mínima para um caminho individual; diferentemente dos dogmas e doutrinas da tradição judaico-cristã, que parecem mais uma generalização para todos os indivíduos. Assim, haveria a prescrição de uma prática contemplativa que levaria, considerando as circunstâncias individuais, à iluminação, por uma travessia singular, pois, pessoal.

Por exemplo, este poema, o III, prescreve o silêncio – uma das principais prerrogativas da meditação. Ademais, exorta-se a renúncia da vaidade do falar de coisas sobre as quais não se poderia saber por si:

Não digas onde acaba o dia.
 Onde começa a noite.
 Não fales palavras vãs.
 As palavras do mundo.
 Não digas onde começa a Terra.
 Onde termina o céu.
 Não digas até onde és tu.
 Não digas desde onde é Deus.
 Não fales palavras vãs.
 Desfaze-te da vaidade triste de falar.
 Pensa, completamente silencioso.
 Até a glória de ficar silencioso.
 Sem pensar.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 122)

O poema se apresenta numa forma irregular: sem divisão estrófica; com versos assimétricos. Do primeiro ao nono verso, enumeram-se instruções em torno da prescrição que

⁹⁶ Conforme foi comentado no terceiro capítulo, o hinduísmo, pelo menos em sua vertente heterodoxa, ou seja, no *vaiṣṇavismo* (*bhakti-yoga*, ou o “*yoga* da devoção”) e nas demais práticas do *yoga* acessíveis independente da hereditariedade ou na nacionalidade do praticante, nos parece realisticamente inclusivo, respondendo às tendências vocacionais, à psique e aos desejos do adepto. Um exemplo de certa flexibilidade que acomodaria os mais diferentes indivíduos está na *Bhagavad-gītā*: no décimo segundo capítulo, Kṛṣṇa apresenta a Arjuna as diversas possibilidades de prática espiritual. O trecho do texto é o seguinte: “Fixe sua mente em Mim – o Deus Supremo em pessoa –, use a inteligência em Mim. E em Mim você viverá. Não tenha dúvida disso. Mas se você não puder concentrar a mente em Mim, siga os princípios da [*bhakti*]-*yoga* e então desenvolverá o anseio para Me alcançar. Se não puder praticar as regras da *Bhakti-yoga*, então tente Me servir. Trabalhando para Mim, facilmente alcançará o estágio da perfeição. Se você não for capaz de trabalhar para Mim, renuncie aos resultados de todas as suas obras e situe-se no Eu. Se, no entanto, não puder adotar esse princípio, procure, através do estudo, cultivar conhecimento [*jñāna*], Contudo, a meditação [*dhyāna*] traz melhores resultados. Mas o melhor é a renúncia [*tyāga*], pois quando se renuncia pode-se alcançar a paz” (BG 12.8-12).

se repete duas vezes, no terceiro e no nono versos, atribuindo-lhe, assim, relevância: “Não fales palavras vãs”.

Neste primeiro bloco, o enfoque são as coisas sobre as quais se aconselha não falar. Esses itens, considerados incognoscíveis pelo eu-lírico, são introduzidos no poema em pares contrários, porém contíguos: dia/noite; Terra/céu; tu/Deus. Infere-se, pelo contexto, o tema das dimensões, distâncias e limites destes pares e a impossibilidade de estipulá-los. Subentende-se que a tentativa de fazê-lo pelas “palavras do mundo” seria um exercício vão; mais do que isso, seria apenas a “ vaidade triste de falar”.

É interessante, entretanto, notar o paradoxo em que o eu-lírico se encontra ao instruir seu interlocutor a permanecer em silêncio, pois, se o não-falar é privilegiado, por que o eu-lírico não o pratica? O que diferencia sua fala daquela que aconselha ser silenciada? A fala do eu-lírico constitui a substância, a razão de ser e um dos temas centrais do conjunto de poemas de *Cânticos*: trata-se da fala essencial, a da instrução, com vistas à formação espiritual e ao apaziguamento do sofrimento; em oposição às “palavras do mundo”. Ataca-se, portanto, a ilusão de se conhecer e o discorrer sobre algo que está além de nossos sentidos sensoriais, seja por sua incalculável dimensão (como a medida do céu ou da Terra), ou por sua distinta natureza (por exemplo, a metafísica).

A fala permitida seria, então, aquela sobre e para o além-mundo, longe da vacuidade do discurso corriqueiro, expressão de nosso ego, ou do discurso científico – considerando o tema das dimensões, distâncias e limites dos pares no poema –, o qual não passaria, nesta perspectiva, de especulativo, ou utópico, já que os objetos lhe escapam: de dimensões sobre-humanas; aquém do escopo de nossos sentidos sensoriais.

Esse poema, por conseguinte, parece parafrasear um aforismo da *Bhagavad-gītā*: “Quando sua inteligência conseguir ultrapassar a floresta da ilusão, você então se tornará totalmente indiferente ao que se disse ou dirá” (BG 2.52). Para o pensamento indiano, somos ignorantes acerca da realidade ontológica de tudo e de todos: enganados por nossos sentidos limitados e descontrolados,⁹⁷ inflados egoisticamente por nossa pretensão de independência e de controle sobre as coisas, elaboramos teorias falhas e especulativas, e temos plena fé nelas, iludidos⁹⁸ de que sejamos capazes de apreender aquilo que nos transcende.

O conhecimento ideal seria, então, adquirido por meio do controle dos sentidos e da serenização da mente, até atingir-se a visão espiritual, a compreensão para situar-se além das

⁹⁷ Diz-se na *Bhagavad-gītā*: “Assim como o vento forte leva o barco mar afora, apenas um dos sentidos em que a mente se detenha pode levar para longe a inteligência do homem” (BG 2.67).

⁹⁸ “[...] todos os seres vivos vêm ao mundo na ilusão, presos à dualidade do desejo e da aversão” (BG 7.27).

dualidades, conforme lê-se na *Bhagavad-gītā*: “Diz-se que a pessoa é firme na autorrealização é considerada um[a] yogui quando obtém satisfação devido ao conhecimento e percepção adquiridos. Fixada na transcendência e sendo autocontrolada, ela vê todas as coisas – ouro, seixos ou torrões – como se fossem iguais” (BG 6.8).

Cecília demonstra aderir às premissas da limitação de nossos sentidos para compreender a natureza do mundo sensível e da possibilidade de uma aquisição desse entendimento a partir da meditação contemplativa. Além disso, a poetisa professaria que a poesia seria a expressão de suas lições apreendidas em silêncio e apenas interiormente:

Creio que a Poesia, como qualquer ofício requer vocação. A vocação implica muitas coisas de sensibilidade, de *formação interior*, de *‘iluminação’*. Isso quanto aos que apenas querem aprender a entender a Poesia. Quanto aos que pretendem fazê-la, não sei por onde começar. Mas, no meu caso, interessa-me muito mais *‘construir-me’ interiormente, espiritualmente*, do que escrever um poema. Parece que os poemas são apenas resultado de um diálogo do espírito com o mundo (MEIRELES apud AYALA, 1958, p. 42 – grifos nossos).

Esse aprender consigo mesma, silenciosa e interiormente, será expresso também no poema “Soneto antigo”: “Toda a minha experiência, o meu estudo/ sou eu mesma que, em solidão paciente,/ recolho do que em mim observo e escuto/ muda lição, que ninguém mais entende” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1020). Assim, o silêncio e a solidão – constantes na vida de Cecília (Cf. MEIRELES, 1994, p. 81-82) – são essenciais para esse exercício cognitivo:

No silêncio e na solidão, Cecília elabora os dados apreendidos e os interpreta, sendo a linguagem o instrumento de revelação dessas experiências [...] O silêncio está associado à condição de solidão. O poeta é um ser solitário que, contrariamente ao homem comum, vivencia em profundidade o seu mundo interior, o que lhe dá condições de entregar-se à inspiração e produzir. Mas, o mensageiro do Absoluto, pode romper o silêncio e produzir a canção que se infiltra no mundo humano (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 124-5).

Nessa perspectiva, o poeta é aquele “dotado de uma capacidade perceptiva mais desenvolvida do que o comum das pessoas” (Ibidem, idem), ou seja, é aquele apto a captar uma linguagem cifrada, oculta, entre diferentes dimensões da vida, à espera para ser traduzida pelo poeta, “que é um ser inspirado” (Idem): “Mas para começar a dizer/ alguma coisa que valha a pena,/ é preciso conhecer os sentidos/ de todos os caracteres,/ e ter experimentado em si próprio/ todos esses sentidos,/ ter observado no mundo/ e no transmundo/ todos os sentidos dessas experiências” (“Para que a escrita seja legível” in MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1403). Dessa forma, o poeta seria o vidente, ou o intérprete entre mundos, o *guru*, cujo ofício seria tornar o incognoscível acessível, ou, como aqui, mostrar caminhos a serem palmilhados para se atingir

a compreensão. Essa é a visão de Cecília do poeta oriental e, para nós, ela adotou, consciente ou inconscientemente, essa perspectiva em relação ao seu ofício:

É preciso vir ao Oriente para se ver a importância atribuída à palavra dos poetas. É bem verdade que estes poetas do Oriente, quer os antigos, quer os de hoje, estão sempre com os olhos muito acima dos temas que dão renome à maior parte dos seus colegas ocidentais. Aqui, o poeta é verdadeiramente uma criatura de eleição, um inspirado, um mensageiro de visos sobre-humanos. Neste mundo, banhado de filosofia e misticismo, não há lugar para a pequena confiança do poeta do Ocidente, com problemas sentimentais [...] (MEIRELES, 1999b, p. 211-215).

Portanto, semelhantemente ao método educativo oriental, o que o eu-lírico transmite ao interlocutor, ao invés de postulados, são caminhos a serem trilhados individualmente; uma prática de autoconhecimento por uma travessia singular, pois, pessoal; interiorizada, em silêncio, em lugar do ininterrupto burburinho do mundo.

O desfecho do poema, seu segundo bloco, apresenta um trocadilho interessante: “Pensa, completamente silencioso./ Até a glória de ficar silencioso,/ Sem pensar”. Primeiramente, instrui-se ao pensar em silêncio, ao invés da fala vã e vaidosa. E, então, o fruto colhido seria o transe, o êxtase ióguico, conjuntamente à suspensão do próprio pensamento: a glória de apenas ser, sem nem mesmo pensar.⁹⁹

No poema IX, de *Cânticos*, o eu-lírico retoma o motivo da limitação dos sentidos, implícito no poema III, e instiga o interlocutor novamente ao exercício da meditação contemplativa para que possa acessar o saber acerca da realidade ontológica que, no pensamento indiano, subjaz a nossa razão, ou seja, a autorrealização estaria adormecida, ou latente, sob a identidade corpórea com seus apelos e distrações:

Os teus ouvidos estão enganados.
E os teus olhos.
E as tuas mãos.
E a tua boca anda mentindo
Enganada pelos teus sentidos.
Faze silêncio no teu corpo.
E escuta-te.
Há uma verdade silenciosa dentro de ti.
A verdade sem palavras.
Que procuras inutilmente,
Há tanto tempo,
Pelo teu corpo, que enlouqueceu.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 125)

⁹⁹ “Pouco a pouco, passo a passo, e com plena convicção, o yogui deve fixar-se em transe transcendental, meditando no Supremo, e não pensar em mais nada” (BG 6.25 – grifo nosso).

Novamente, trata-se de um poema de forma irregular, com versos assimétricos. Os versos, entretanto, se revezam entre breves, tetrassilábicos (v. 2, 3, 7 e 11), e de 7-10 sílabas. Parece-nos que os versos breves introduzem cesuras e, assim, dão ênfase aos longos versos anteriores ou posteriores.

Por exemplo, o primeiro verso apresenta a tese do poema, ou seja, a falência dos sentidos referindo-se à audição (“Os teus ouvidos estão enganados”). Então, essa asseveração é pausada pelo final da sentença, mas, logo, parece ecoar nos versos seguintes que imputam a limitação a outros sentidos, isto é, à visão e ao tato: “E os teus olhos./ E as tuas mãos”. Esses breves versos, por sua vez, precedem o quinto verso, longo e em *enjambement*: “E a tua boca anda mentindo/ Enganada pelos teus sentidos”. Aqui, a alternância entre versos longos e breves acaba aproximando-os por contiguidade e relação de causa e efeito. Essa afirmação do quinto e sexto versos aponta a deficiência da fala de forma acumulativa, uma vez que os sentidos já citados seriam responsáveis por sua limitação. Essa seção de versos, do primeiro ao sexto, constitui-se como o primeiro movimento do poema, se caracterizando como sua tese: a limitação dos sentidos e sua influência negativa sobre o ato da fala.

O segundo movimento volta-se à solução possível para a confusão causada pelo engodo dos sentidos limitados: “Faze silêncio no teu corpo./ E escuta-te”. Reitera-se, assim, a prescrição do silêncio, semelhante àquele da prática meditativa, como meio de suplantar a deficiência sensorial. Como antítese, esclarece-se a contraposição à tese: deve-se controlar os sentidos através do silenciamento, pois, “Há uma verdade silenciosa dentro de ti./ A verdade sem palavras”. Em outras palavras, para extinguir o engano propiciado pelos sentidos limitados, que apreendem o mundo exterior, aponta-se a verdade como aquela inerente.

De acordo com a *Bhagavad-gītā*, esta verdade se faz acessível pelo transe, chamado *samādhi* (iluminação): “Quando um homem renuncia aos desejos dos sentidos engendrados pela mente, obtendo contentamento unicamente no Eu, diz-se então que ele alcançou a consciência divina [*samādhi*]” (BG 2.53). Esse êxtase, intuído, latente, para Nuno de Sampaio, condiz com a lírica ceciliana, como aquela do metafisicismo de raiz mística, em comparação ao metafisicismo filosófico:

O êxtase de Cecília relaciona-se com o êxtase dos místicos: não lhes interessa a verdade definida, mas a verdade pressentida; instruem, não pensam; adoram, não explicam – mas sempre, neles, o êxtase constitui o destino irrecusável que nada contraria (Apud MEIRELES, 1994, p. 61).

Nessa perspectiva, a tendência da lírica de Cecília seria a de uma expressão metafísica da vida de modo simples e natural; movida pela contemplação meditativa; pela apreensão do Absoluto através do silêncio interior. Talvez, por isso, a linguagem em *Cânticos* seja tão simples, quase coloquial, mimetizando uma prática de autoconhecimento e autorrealização que, para a poetisa, é simples, pessoal e possível para esse ‘tu’ interlocutor que é todo(a) e qualquer leitor(a).

Como síntese do poema, nos últimos três versos, o eu-lírico retoma o tema da limitação dos sentidos asseverando que, a verdade que o interlocutor busca, é impossível de ser encontrada pelo corpo, uma vez que este enlouqueceu. Dessa vez, a paráfrase desses versos de conclusão do poema seria possível com os seguintes excertos da *Bhagavad-gītā*: “Os sentidos, a mente e a faculdade de discernimento são considerados a morada desse inimigo [o desejo egoísta]; através destes, o desejo egoísta confunde o ser corporificado” (BG 3.40); e “Uma pessoa fixa nos objetos do sentido, desenvolve apego a eles; do apego, o desejo egoísta se desenvolve, e deste, a ira. Da ira surge a ilusão [a confusão, a loucura], e a ilusão turba a memória. A memória perturbada causa a perda do discernimento e, quando este se destrói, o indivíduo se perde [enredado no mundo material]” (BG 2.61-63).¹⁰⁰

Nessa perspectiva, dependente apenas dos sentidos, toda tentativa de produção de conhecimento é parcial, limitada ou errônea. Uma das formas de aquisição de conhecimento verdadeiro é descendente – como parece se propor em *Cânticos*: pela conexão na corrente de sucessão discipular¹⁰¹ que o transmite desde a revelação divina original ou de sábios que se iluminaram e, assim, viram a verdade. A outra forma seria esta última, ou seja, a revelação por meio do transe, *samādhi*, como fim último da meditação ióguica. Sobretudo, exige-se a submissão, a autoentrega a um processo, seja ao ensinamento de um mestre,¹⁰² seja a sujeição

¹⁰⁰ Neste caso as citações da *Bhagavad-gītā* são traduções nossas do inglês para o português do volume *Bhagavad-Gītā. The beloved Lord’s Secret Love Song* (Translation Graham M Schweig. New York: HarperCollins Publ., 2007). Aqui, fizemos esta opção porque o volume majoritariamente usado, com tradução do sânscrito para o português de Rogério Duarte, traduz o termo *kāma* como “luxúria”, quando, de fato, seria “desejo” e, para que não se confunda com a conotação que o termo luxúria tem de acordo com a tradição judaico-cristã, ou seja, majoritariamente sexual, preferimos a tradução de Schweig, isto é, “desejo egoísta”. Mais especificamente, na tradição hinduísta, seria o desejo por assenhorear-se das coisas materiais independentemente da Pessoa Suprema, o que geraria as reações do *karma*, as quais, por sua vez, como dívida, enredariam o indivíduo no ciclo reencarnatório, isto é, na metempsicose ou transmigração da alma (Cf. Howard J. Resnick. *Karma, Cosmology, & Theodicy* (Monday, January 12, 2009). Disponível em <http://rel3330.blogspot.com.br>, acessado em 06/09/2014 – aula do curso “Religions of India” ministrado na University of Florida, em 2009).

¹⁰¹ “Tente obter conhecimento através de um mestre digno, inquirindo humildemente e prestando-lhe serviço. Ele pode revelar o saber transcendental pois, sendo autorrealizado, é vidente da verdade” (BG 4.34).

¹⁰² Na *Bhagavad-gītā*, o discípulo, Arjuna, se rende aos ensinamentos do *guru*, Kṛṣṇa, após aceitar a falibilidade de sua tentativa autônoma de aquisição de conhecimento e discernimento perante as contradições e dificuldades da vida material. No contexto da narrativa, Arjuna enfrenta o paradoxo de ser um guerreiro, cujo dever vocacional (*dharma*) seria lutar e aniquilar o inimigo para proteger a família, os súditos e o reino, mas que, ao olhar o

voluntária ao silêncio contemplativo. De qualquer forma, *Cânticos* se caracterizaria como um manual de instruções para um possível iogue.

Sampaio, ao comentar o metafisicismo na lírica ceciliana, afirma que o que há de metafisicismo filosófico nela seria a “redução à essência universal” e a “múltipla explicação nessa substância”, que nos remete ao conceito de *Brahman* já discutido anteriormente.

Brahman, como pode ser inferido neste poema, o XXII, de *Cânticos*:

Não busques para lá.
 O que é, és tu.
 Está em ti.
 Em tudo.
 A gota esteve na nuvem.
 Na seiva.
 Na terra.
 E no rio que se abriu no mar.
 E no mar que se coalhou em mundo.
 Tu tiveste um destino assim.
 Faze-te à imagem do mar.
 Dá-te à sede das praias,
 Dá-te à boca azul do céu
 Mas foge de novo à terra.
 Mas não toque nas estrelas.
 Volve de novo a ti.
 Retoma-te.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 132)

A premissa, neste poema, é a do aprendizado pelo caminho natural. Aqui, a contemplação volta-se ao mundo para apreender sincronias, para ver o micro análogo ao macro. O exercício se aproxima dos preceitos da literatura dos *Upaniṣads*.

Cecília tomaria, desta literatura, um método cognitivo baseado na observação do mundo e no aprendizado oriundo desta contemplação: “a percepção gradual de que uma ascese espiritual só se realiza em sua plenitude caso ela busque, positivamente, o *conhecimento do mundo*, jamais a evasão do mesmo” (Loundo, 2007, p. 132 – grifo do autor).

Nesse poema, o eu-lírico aconselha que seu interlocutor compreenda a realidade e a si mesmo através da aproximação de si e de elementos da natureza em constante movimento, em constante transmutação. E essas experiências transformativas são ocorridas involuntariamente, pois se dão após um entregar-se à razão de ser do mundo (“Dá-te”). O fim último, entretanto, é

adversário no campo de batalha, vê exatamente seus entes queridos (avós, tios, primos) e, perplexo, pede instrução: “Minha mente está confusa, não sei mais o que fazer. A coragem me abandona e o desânimo me abate. Nesta condição Te peço que me digas claramente o que é melhor para mim. Agora sou Teu discípulo e a Ti eu me entrego, guia-me” (BG 2.7).

o autocontrole: “Volve de novo a ti./ Retoma-te”. Afinal, agora ciente da realidade de tudo e de si mesmo, conhecer(-se) seria dominar(-se). E esse conhecer(-se) seria, de fato, reconhecer(-se), como se a identidade ontológica estivesse subjacente, adormecida, esperando pelo despertar: “Tu tiveste um destino assim” – como se implícito estivesse um “Então (ou enfim), lembra-te”.

Como mencionado anteriormente, Loundo afirma ter Cecília apreendido uma metodologia epistemológica upanishádica perante o mundo que culminaria no entendimento último das realidades objetiva e subjetiva. Rejane Tito, em seu estudo dos motivos da rosa de *Mar Absoluto*, corrobora esta perspectiva: “Em Cecília Meireles o acabamento formal e a pureza formais estão intimamente relacionados ao seu modo de apreender e compreender o mundo e a si mesma” (2001, p. 09).

Dessa forma, a relação entre a pessoa Cecília e sua lírica se daria na medida em que sua necessidade por “estabilização e serenização da experiência” de estar no mundo é satisfeita no símbolo e na forma medida. A combinação de contenção, harmonia e equilíbrio formais com símbolos subjetivamente construídos e ordenados (tais como mar, nuvem, seta, areia, vento, rosa, sombra, etc.) configurariam um abrigo para a poetisa: “Cecília vê-se a si mesma na criação de seus poemas, no processo de distanciamento necessário para a consubstanciação poética” (Ibidem, p. 10).

A desejada ordenação do caos, surgido da sensação de fragmentação, da dispersão das coisas, da dificuldade de afirmação de identidade, na modernidade, se daria através da palavra:¹⁰³ a partir de um processo subjetivo de construção de um universo ordenado, controlado, pois formal, poder-se-ia, uma vez apaziguado o atordoamento do não pertencimento, do não auto(re)conhecimento, voltar-se a si, como sujeito introspectivo, quiçá, meditativo, ou ióguico – “a poeta seleciona ‘motivos’, a partir de uma motivação interior, e, através deles transfigura a si mesma, busca suas múltiplas imagens refletidas para a composição de um ‘autorretrato’ (Ibidem, p. 10-11).

Se de fato o fazer poético ceciliano é um processo de “estabilização e serenização” da experiência do estar no mundo por uma metodologia oriental, poderíamos fazer uma analogia com o processo de autorrealização: o indivíduo que se vê incompatível, ou inconciliável, com o mundo caótico, com o excesso de objetos dos sentidos, com o desencontro entre as pessoas e consigo mesmas, e resolve trilhar o caminho do autoconhecimento, da contemplação

¹⁰³ Para Gouvêa, a lírica ceciliana se apresenta “polarizada entre dualismos, antíteses e antinomias, os quais podem refletir a divisão do sujeito, o sentimento silencioso ou transfigurado do caos contemporâneo, o frustrado anseio de absoluto. Enfim, a subjetividade cindida nos tempos modernos, fragmentada em múltiplos eus” (2008, p. 10).

meditativa; ou seja, do *yoga*. Para tanto, se ausenta do turbilhão da vida urbana, ou coletiva, refugiando-se na floresta, numa caverna, às margens de um rio, onde, abrigado pela natureza, sujeito a seus ciclos, submisso a suas demandas por autocontrole, austeridade e autossacrifício, alcança a paz, quem sabe, a iluminação (*nirvana* ou *samādhi*).¹⁰⁴ Se essa analogia do fazer poético nos é plausível, no poema V, de *Cânticos*, a prática ióguica é o seu motivo:

Esse teu corpo é fardo.
 É uma grande montanha abafando-te.
 Não te deixando sentir o vento livre
 Do Infinito.
 Quebra o teu corpo em cavernas
 Para dentro de ti rugir
 A força livre do ar.
 Destrói mais essa prisão de pedra.
 Faze-te recesso.
 Âmbito.
 Espaço.
 Amplia-te.
 Sê o grande sopro
 Que circula...

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 123)

“Na Índia, o ar é um elemento que faz parte da arquitetura, da música, da palavra... (Enfim, perguntai a um iogue o que é o ar, e como ele o dirige pelo pensamento, por dentro dos seus músculos e dos seus ossos...)” (MEIRELES, 1999c, p. 218). Tanto no poema como neste excerto em prosa, Cecília refere-se ao *prāṇāyāma*, ou o exercício do controle da circulação do ar, como elemento da prática ióguica. Descreve-se ser possível suspender a circulação do ar em estado de transe, o que seria um dos sintomas da iluminação.

Além da ideia de reclusão como lugar-comum da prática ióguica e, paralelamente, mencionada por Cecília, para quem, “solidão e silêncio” sempre foram constantes em sua vida, a disciplina, o regramento, do *yoga*, na poesia ceciliana, mimetizam-se na forma:¹⁰⁵ “A distensão era buscada no ordenamento das palavras, na síntese da poesia, na serenidade da

¹⁰⁴ “O estágio da perfeição é chamado de Samadhi, nele a mente se retrai das ações materiais pela prática da *yoga*. Ele se caracteriza pela possibilidade da contemplação do Eu através da mente pura e no Eu se deleitar. Nessa condição feliz, que é percebida através dos sentidos depurados, a pessoa se situa no prazer transcendental ilimitado e sem fim. Quem alcançou este estágio não se afasta da Verdade pois vê nela o bem maior e por isso não se abala mesmo na maior tormenta. É somente desse modo que alguém pode se livrar das misérias deste mundo” (BG 6.20-23).

¹⁰⁵ Para Rejane Tito, “um cuidado com a forma pode revelar um viés classicizante da poeta carioca, que, consciente de sua perspectiva afirmou: “poesia é grito, mas transfigurado”. [Com essa afirmação] a poetisa deixa clara sua postura de controle e ordenação dos impulsos líricos, constate atitude de reflexão sensível que permeia sua poesia” (2001, p. 10).

forma” (GOUVÊA, 2008, p. 10). Como mencionado anteriormente, a linguagem em *Cânticos* é literal, simples, como se o mais relevante no conjunto fosse a mensagem, a instrução. Por isso a ausência de enigmas. A charada, neste caso, é conhecer-se a si mesmo(a).

Terminamos, assim, a amostragem dos poemas de *Cânticos* que teve como intuito relacionar este volume especialmente com a *Bhagavad-gītā* por similitude de temas e abordagens, cujo enfoque seria a contemplação meditativa, ou o *yoga*.

Pareceu-nos coerente aproximar *Solombra* e *Cânticos* num só capítulo se que dedicou a analisar o conceito de Cecília de poesia como palavra apaziguadora das dores do mundo, da não-compatibilidade do ser com a finitude, com o sofrimento e o não pertencimento à realidade caótica – temas que serão considerados nos próximos capítulos.

Por um lado, *Solombra* volta-se ao estar “fora-do-mundo” por elaborações poéticas que, em jogos metafóricos, paradoxais, anulam a percepção errônea das oposições e, assim, instauram a consciência da plenitude, do Ser, neutro perante as dualidades. Por outro lado, *Cânticos* configura-se como um guia que aponta caminhos, que privilegia calmarias e silêncios, para ouvir-se a si mesmo(a), abstraindo-se do turbilhão das sensações impulsivas e confusas dos sentidos sensoriais e da flutuação da mente sem disciplina ou controle.

Em ambos os casos, a poesia seria o meio de expressão e um fim em si mesma: um oásis para a voz lírica e, por conseguinte, para o(a) leitor(a), em que se possa encontrar, talvez, a sublimação das contradições e das finitudes através da compreensão das realidades. A poesia proporcionaria, quiçá, o instante contínuo na palavra lavrada, seja ciente das lágrimas, do suor, entretanto, em paz ou êxtase.

Passaremos, agora, à seção que se volta à perscrutar a definição da dor devido à incompatibilidade de nossa consciência e conhecimento perante as características do mundo sensível. Esta seção, assim, ainda dialogará com essa que se finda aqui, se diferenciando por focar-se mais nas ideias do budismo (aquele primordial, fundado na Índia), de acordo com as definições de Cecília conforme a crônica “Grutas de Ajantá” em paralelo a poemas que tem como motivo, principalmente, a dor e/ou o sofrimento.

4.3. A dor que não cala e a fugaz felicidade: *sukha* e *duḥkha* no hinduísmo, no budismo e em Cecília Meireles

Sejamos daqueles que sabem distinguir a Beleza exata dentro dos despropósitos humanos. Dos que surpreendem a Ordem Serena dentro dos aparentes desastres. Dos capazes de amar a Inteligência do Ininteligível, e sorrir com ternura sobre as ruínas e as desgraças – como para um Serviço Indispensável, neste caminho misterioso por onde vamos seguindo.

Cecília Meireles (apud CRISTÓVÃO, 1982, p. 65)

Um dos pontos em comum no budismo e do hinduísmo seria a premissa de que este mundo fenomenal é palco de enredos transitórios e cíclicos, cujos atores e atrizes são de natureza eterna – uma vez que não há criação e destruição, mas expansões e contrações da matéria cósmica – e assumem, no decorrer de milhares de vindas a este plano, pela transmigração da alma, ou metempsicose, diferentes papéis em infinitas tragédias: “o absoluto aprisionado pelo relativo, a unidade subjugada pela variação e multiplicidade, o eterno submetido às mutações e contingências do temporário” (OLIVEIRA, 1994, p. 73).

A armadilha para a *jīva* (“entidade viva”) seria acreditar na sua personagem e aceitá-la como a realidade última, assim como crer e condicionar-se a um enredo e cenário transitórios, como sendo os únicos elementos preponderantes quanto à sua compreensão de mundo, sentimentos, e comportamento (ações e consequências). A poetisa demonstra aderir ao conceito indiano da percepção da realidade ilusória em contraponto a uma visão da realidade como ela realmente é: “Podíamos tentar um gesto de liberdade, e uma evasão. Mas seria preciso abdicar dessa forma a que chamam vida e das ilusões por onde se transviaram nossos angustiados sentidos” (MEIRELES, 2007, p. 46); “A mim, que me importam espécies de instantes/ se existo infinita”? (“Inscrição” in MEIRELES, 2001, v. 1, p. 415-6).

Os indivíduos, retomando noções apresentadas em *Cânticos*, envoltos na ilusão imediata e tangível da vida como apreendida pelos sentidos, ignoram que tudo seja temporário, superficial e circunstancial, e que, quanto mais se aproximar da realidade última, ontológica – seja pela meditação, seja por dotar-se de conhecimento metafísico –, menos o papel, as tramas, as tensões, as peripécias, os clímaxes e os desfechos terão concreta influência no seu pensar e sentir.

Essa ilusão pela qual as *jīvas* se deixam levar se chama *māyā*: a fonte de todos os truques e véus que encobrem a visão e impossibilitam o entendimento acerca das realidades relativa e absoluta; é o que mantêm os indivíduos envoltos nas noções de dualidades, como

apego e aversão, felicidade ou infelicidade (*sukha* e *duḥkha*).¹⁰⁶ Cecília parece definir a influência de *māyā* em carta a Maria Valupi: “Parece-me que andamos por este mundo (e por quantos mais teremos que andar???) como crianças jogando cabra-cega. Tudo quanto julgamos é falso. E desgraçadamente nós construímos sobre o que julgamos. Que construção se pode esperar daí?” (MEIRELES, 1994, p. 14).

Māyā é aquela que só se pode transpor pelo conhecimento filosófico-religioso (*buddhi-yoga* ou *jñāna-yoga*), ou pelo descortinar do que se mantém oculto pela prática contemplativa ióguica (*dhyāna-yoga*), que traz à tona a realização, que aciona o conhecimento, que é latente em toda *jīva*, pois, trata-se de sua identidade ontológica e eterna – conforme vimos no capítulo anterior.

A dor e o sofrimento, neste contexto, seriam aspectos inerentes ao mundo fenomenal; seriam fatos – “A lua se gastará pelo céu noite a noite: não espere que de ninguém, de perto ou de longe, deste mundo ou de qualquer outro, possa chegar alguma coisa que repare o sofrimento” (MEIRELES, 2007, p. 108). Essa premissa está presente na lírica ceciliana, conforme Ana Mello:

Na poesia de Cecília Meireles, os poemas que gravitam em torno da caracterização da realidade terrena revelam que a causa da dor, sentimento que, conscientemente ou não, todos experimentam, deve-se basicamente a uma inadaptação do Eu às circunstâncias e “leis” próprias da sociedade humana, bem como a uma falta de afinidade com seus circunstantes (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 81).

Cecília demonstra-se consciente das causas do sofrimento e, por vezes, apaziguada perante à realidade referindo-se, por exemplo, às suas relações mais próximas e como foram responsáveis pelos seus maiores fardos de sofrimento:

Afinal, a quem mais tenho querido são precisamente os que me têm trazido mais abundantes males. Não lastimo essa relação; antes, vejo nela como uma secreta causa dirigindo-me para necessárias angústias. Se não sofrêssemos pelos que amamos por quem havíamos de sofrer, então? A arquitetura da Vida é perfeita. Apenas, é como uma torre no meio da noite. Não sabemos onde estamos, nesta Babel estranha: raramente o que fazemos sofrer também [sic]” (apud CRISTÓVÃO, 1982, p. 65).

Os males são concretos por terem uma função no ideário indiano: servem para, primeiro, não promover o acomodar-se a estas circunstâncias transitórias, mantendo as *jīvas* cientes de

¹⁰⁶ Na *Bhagavad-gītā*, diz-se: “Ó vencedor de inimigos [Arjuna], todos os seres vivos vêm ao mundo na ilusão, presos à dualidade do desejo e da aversão” (BG 7.27).

que o nascer, crescer, reproduzir-se, envelhecer, adoecer e morrer, envoltos pela dor e sofrimento quase constantes, não podem ser a realidade última para sua consciência. Segundo, e por conseguinte, servem de gatilho para a busca de sua neutralização, a qual, uma vez extintas as tentativas materiais de apaziguá-las, levaria, talvez, à busca metafísica, ao *yoga* místico, ou levaria à inquisição acerca da natureza, das razões de ser, e, assim, à aquisição de conhecimento, de reflexão; levaria ao *yoga* meditativo. Cecília parece intuir esse movimento em direção à revelação, à autorrealização, e o papel do sofrimento para impulsionar uma caminhada espiritual:

Mas nos veremos a nós mesmos. Mas contemplaremos em cada impulso e em cada desgosto, transições de nós para além de nós [...] A vida estará findando, mas não o sentido inefável de viver. Os dias de tormento e pureza se levantarão triunfantes, justificando esta difícil marcha em que cada passo é uma terrível mutilação.

Receberemos o dom de compreender. E o nosso instinto de divindade estremecerá (MEIRELES, 2007, p. 64)

Em suma, exige-se a percepção de que não haja solução para o sofrimento a não ser apreendê-lo como real, como concreto e inerente ao mundo, e ter uma iniciativa frente a ele, ao invés da ilusão ou da letargia: “Urdiram-nos o sofrimento como um traje. E somos tão miseráveis que não temos coragem de o despir” (MEIRELES, 2007, p. 39).

Nietzsche, ao comparar o budismo e o cristianismo, fala sobre a visão budista da dor e a esperada postura perante esta: “O budismo é a única religião realmente *positivista* que a história tem a nos mostrar, até mesmo em sua teoria de conhecimento (um rigoroso fenomenalismo –), ele já não fala em “combater o *pecado*”, mas sim, fazendo inteira justiça à realidade, em “combater o *sofrimento*” (2007, p. 24 – grifos do autor). Para o budismo (assim como para o hinduísmo) não se trata de enfrentar algo moral (como o pecado) e abstrato, mas sim lidar com o que é palpável, fenomênico, apreensível pela razão: a dor e o sofrimento existem e não há como extingui-los permanentemente.

Uma das causas do sofrimento apontada pelo budismo e pelo hinduísmo é o deixar-se levar pela dualidade, ou seja, a existência de pares opostos (*sukha/duḥkha*, isto é, felicidade/infelicidade; ganho/perda; calor/frio; sucesso/infâmia; etc.), a impermanência de um ou de outro e como sua variação afeta o indivíduo. A meta seria apenas minimizar o sofrimento,

aliviá-lo pela realização de sua natureza e periodicidade, e por uma disciplina dos sentidos sensoriais e da mente, alcançar uma posição de equanimidade – uma resignação consciente.¹⁰⁷

Nesta perspectiva, estar-se sujeito(a) às dualidades significaria que estar-se fora do normal, rebelde contra a natureza das coisas ao se tentar eliminar algo que seja inerente a esta realidade sensível. “O budismo não é uma religião em que meramente se aspira à perfeição; o perfeito é o caso normal” (NIETZSCHE, 2007, p. 36), ou seja, no pensamento filosófico-religioso oriental, parte-se da premissa de que há o sofrimento, a dor, e, então, objetivamente busca-se compreendê-los como fato: “Ele [o budismo] já não tem necessidade de tornar *decente* seu sofrer, sua suscetibilidade à dor, com a interpretação do pecado – ele diz simplesmente o que pensa: “eu sofro” (Ibidem, p. 27 – grifo do autor)”.

Considerando o motivo da dor como recorrente na lírica de Cecília e por seu conhecimento acerca do budismo, apresentamos a crônica de viagem intitulada “Grutas de Ajantá”, que apresenta sumariamente um panorama da vida do Buda e de seus ensinamentos fundamentais, conjuntamente a uma seleção de poemas cuja análise aponta estes pressupostos do ideário oriental sobre o sofrimento.

O caminho da iluminação budista em prosa e poesia na escrita cecilianiana

Em “Grutas de Ajantá”, a história de Buda e seus ensinamentos são intercalados pela descrição do trajeto percorrido pessoalmente pela poetisa, ou seja, o leitor a acompanha pelo deserto até as grutas, ao mesmo tempo em que lhe é oferecido um panorama didático sobre o Buda (que inspirou a construção do espaço visitado), assim como sobre seus preceitos fundamentais.

A história do príncipe Siddhārtha Gautama se dá, então, como uma história passível/possível de acontecer a qualquer um, ou a todos nós, no palco das aventuras e papéis disponíveis no ciclo da transmigração da alma: nasceu envolto pelos afagos paternos e serviço incondicional dos súditos e servos; conjuntura que o protegeram do sofrimento, circunscrevendo-o ao espaço do palácio, entre confortos materiais; um dia, entretanto, se depara com o sofrimento alheio e brota em seu coração o anseio por encontrar o caminho da superação da dor:

¹⁰⁷ Na *Bhagavad-gītā*, diz-se: “Quem se contenta com o ganho que vem naturalmente; quem não tem nenhuma inveja e está além da dualidade; quem permanece impassível no sucesso ou no fracasso; embora execute ações, nunca é afetado por elas” (BG 4.22); “Quem com ânimo equânime nem deseja nem despreza os frutos do seu trabalho deve ser considerado o maior renunciante. Uma tal pessoa é livre de qualquer dualidade alcançando facilmente a libertação total [...]” (BG 5.3), “[...] livre-se das dualidades e do desejo de posse, Árjuna, e fixe-se no Eu” (BG 2.45).

Mas, apesar dos palácios, da esposa, das festas, mesmo do filhinho que já lhes tinha nascido, Siddharta não podia esquecer o sofrimento do mundo. Ele tinha visto um doente, um velho, um morto e um monge. A vida era uma coisa triste [...]

E, cumprindo a predição dos astrólogos, Siddharta, por amor às criaturas, e para salvá-las do sofrimento, deixou palácio, esposa, filho, riquezas, poder, prestígio, e partiu para muito longe, à procura de mestres que lhe ensinassem a sabedoria [...]

Siddharta, por esse tempo, ainda não tinha trinta anos. Aprendeu as duras disciplinas de penitência. Não lhe pareceu que esse fosse o caminho da sabedoria. Jejuou e meditou, contritamente. Chegou a tal debilidade física, na sua devoção, que esteve a ponto de morrer. E não se convenceu de que apenas essas práticas fossem capazes de conduzir à sabedoria. Sentou-se sob uma árvore, concentrou-se e esperou que, pelas portas do pensamento, lhe chegassem a compreensão da natureza da dor, do seu mecanismo, e da maneira de vencê-la. Ele queria libertar o homem do jugo do sofrimento. E, à sombra do pipal, seu pensamento se abriu ao conhecimento perfeito. Tornou-se o previsto iluminado: o previsto *buddha*. O pipal tornou-se uma árvore sagrada, – o “ficus religioso”. O mundo foi envolto por uma claridade nova: a dos ensinamentos budistas (MEIRELES, 1999c, p. 192).

Dessa forma, Siddhārtha, tomando consciência dos infortúnios da vida humana, deixa de ver sentido no luxo material e na ilusão da felicidade transitória e renuncia a tudo: abandona o lar em busca da Verdade e faz diversas tentativas, experimentando diferentes caminhos e práticas até chegar à iluminação, ao nirvana. Dirá ele, já iluminado e no leito da morte: “As partes e os poderes do homem se dissolvem: mas a Verdade persiste para sempre”.

O budismo, surgido na Índia, semelhantemente aos diversos ramos do hinduísmo, preza a Verdade como meta e valor maior. Uma cultura que dedica milênios e cujos incalculáveis sábios se voltaram à busca da compreensão e resposta ao aforismo inscrito no templo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. A cultura na qual se brada, desde tempo imemoriais, “*Rāma nāma satya he*”! – “O nome de Rāma [Divindade Suprema] é toda a Verdade”, nos bancos do rio sagrado Ganges, na sagrada cidade de Benares (ou *Vārāṇasī*), ao se levar os mortos para o crematório, que libertará sua essência do cativeiro deste corpo material e dos laços desse mundo (família, ocupação, posição social, posses, etc.), que os enredam a este mundo temporário e de sofrimento. Tudo que se pensa/pensou em termos filosófico-religiosos converge para este fim: a Verdade, acerca do Eu, que não é diferente da Verdade Absoluta; o micro e o macro, uma sincronia constante e imperativa.

A poetisa-viajante, que convida o(a) leitor(a) a acompanhá-la, trama a conexão temporal entre hoje e outrora, mimetizando o fio que amarra os tempos, demonstrando a longa duração do pensamento, das práticas, da busca pela Verdade. Para tanto, intercala a descrição

histórica com o que está acontecendo então. As grutas e sua arquitetura monumental ligam quem as visita ao passado, aos episódios da vida do Buda, gravadas em rocha e tinta, e tudo se torna inteligível pela interpretação da poetisa.

A visita factual às grutas, evidência empírica e física (arqueológica) da perpetuação da história do Buda e da prática de suas instruções, permite validar o passado pela presença desse patrimônio da humanidade. Este recurso narrativo de apresentar um passado materializado e testemunhado pela narradora poderia ter o efeito de suspender o desacreditar, ou seja, o(a) leitor(a) é convencido(a) pela presença física do passado, pela arqueologia, e pela palavra da poetisa-viajante num pacto autobiográfico.

Portanto, dar-se-á a impressão de que, assim como o evento biográfico e a arqueologia são recuperáveis, igualmente seriam a história do Buda e seus ensinamentos como o iluminado. Então, neste estado de suscetibilidade ao acreditar, poder-se-á ser iniciado(a) nos conhecimentos búdicos didaticamente apresentados pela poetisa educadora, como “o remédio no doce”: a sabedoria metafísica sobre a realidade material e suas limitações, as conclusões filosóficas e o caminho de libertação proposto pelo Buda, apresentados por meio da narrativa de uma viagem a um local onde esses princípios e instruções foram postos em prática.

“Nestes vastos caminhos da Índia, os séculos não são nada: levantam-se e caem como a poeira que as rodas da camionete vai abrindo pela estrada” (MEIRELES, 1999c, p. 192). Em outras palavras, o que foi compreendido então pelo Buda, está ali tão presente quanto as grutas; acessível, exposto, disponível.

E que Verdade seria essa? A narradora introduz o conhecimento indelével da seguinte forma: 1) “as Quatro Verdades: a dor, a origem da dor, a libertação da dor, e o Caminho de Oito Ramos que conduz à libertação da dor”; 2) “o Caminho de Oito Ramos que liberta da dor: o ramo da crença correta, sem superstição nem ilusão; o da vontade correta, com fins nobres; e da linguagem correta, leal benévola, verídica; o da ação correta, da conduta pacífica, honesta, pura; o dos meios de existência corretos, que não ofendam a nenhuma criatura [como a prática do vegetarianismo]; o do esforço correto, pela autoeducação e domínio de si mesmo; o da atenção correta, pela vigilância constante da memória e do espírito; o da meditação correta, que vem a ser o pensamento assíduo sobre o significado da vida” (Ibidem, p. 193-194).

Em seguida, relacionamos as verdades e os caminhos supracitados, como noções e regras disciplinares por meio de excertos de poemas de Cecília, tendo como perspectiva o sofrimento e a dor como tema reiterado em sua lírica.

Conforme Mello (2006, p. 81), o motivo do exílio terreno é recorrente na lírica cecilianiana e remete à noção do extrato da filosofia oriental da identidade ontológica do ser como

extramundana, imutável e eterna, em oposição à transitória realidade terrena ao adentrar uma experiência de vida no ciclo reencarnatório. Nessa perspectiva, a dor e o sofrimento mantêm os aspectos de fato inerentes ao mundo e sua sublimação se daria pelo despertar do indivíduo para uma compreensão abrangente de sua realidade.

A partir disso, vejamos, agora, o desdobramento da filosofia budista, conforme apontado por Cecília na crônica “Grutas de Ajantá” e poemas que se relacionam direta ou indiretamente com as verdades e os ramos do caminho da iluminação pelo budismo.

A origem e a libertação da dor

De acordo com os ensinamentos de Buda – e supracitado –, a dor, o sofrimento (*duḥkha*, em sânscrito), é um fato da vida. Mais do que isso, para ele, se há contentamento ou satisfação isso se daria de uma forma apenas elementar, como alívio, quando não se há conhecimento da Verdade. Para Houston Smith:

Buda não duvidava da possibilidade de haver contentamento e de que o que o contentamento fosse agradável; mas duas questões se intrometiam. Primeiro, quanto da vida poderia ser agradável. E, segundo, em que nível do nosso ser ocorreria esse contentamento. Buda achava que era num nível superficial, suficiente talvez para os animais, mas deixando profundas regiões da psique humana vazias e carentes. Nesse modo de ver, mesmo o prazer é dor embelezada. “A mais doce alegria da Terra não passa de dor disfarçada”, escreveu William Drummond, enquanto Shelley fala “daquela inquietude a que os homens equivocadamente chamam de prazer”. Sob o deslumbramento do néon, está a escuridão; no âmago – não da realidade, mas da vida humana irregenerada – está o “mudo desespero” que Thoreau via da maioria das pessoas. É por isso que buscamos distrações, pois as distrações nos desviam daquilo que jaz sob a superfície. Mesmo que alguns sejam capazes de se distrair por longos períodos, a escuridão nunca é aliviada. (1991, p. 106)

O eu-lírico ceciliano em diversos poemas expressará a ideia de que esse sofrimento é inevitável e periódico, como neste poema que tem como título o primeiro verso:

De repente, a amargura sobe
dos quatro cantos do corpo,
dos quatro cantos da casa,
dos quatro cantos do mundo.

Eis o que somos: pobre coisa afogada
neste mar de memória.
Pálidas mãos deslizam nessa espuma,
frágeis pálpebras, com suas noites interiores...

Também fecharei meus olhos

(inutilmente, inutilmente...)
 – que não preciso ver estes despojos, esta maré,
 para sozinha no alto do mundo estar imóvel,
 como se estivesse chorando,
 aos gritos, aos gritos,
 entre o meu sangue e a eternidade.

1945

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1594-95)

O poema é estruturado em três estrofes, sendo dois quartetos e uma septilha. A primeira estrofe é a mais ordenada, formada por um verso de nove sílabas, seguido por três versos de sete, nos quais a primeira parte é repetida (“dos quatro cantos...”). Essa ordenação singular no poema reforça a asseveração expressa, qual seja, a de que a amargura é inevitável; sua aparição é certa e vem a partir de todas as direções (referência implícita aos pontos cardeais), seja sua origem o corpo, a casa ou o mundo, e autônoma, ou seja, independe do indivíduo, pois, surge “de repente”.

A segunda estrofe, apesar de manter-se um quarteto, como o anterior, apresenta versos assimétricos (11, 6, 10 e 14 sílabas). Compatível desordem formal com a situação caótica em que o eu-lírico defende estarmos, pois, somos “pobre coisa afogada/ neste mar de memória”. Perdemos, assim, o *status* humano, ou de sujeito: somos “coisa”, o que enfatiza nossa passividade perante as leis do mundo sensível. Além disso, estamos subjugados pela passagem do tempo, sua fugacidade, que nos imerge em seu resíduo, ou seja, da transitoriedade nos resta apenas a memória. A memória, que nos envolve, pode ser também causa de sofrimento: é o que permanece de nós e, sendo imaterial (abstrata), intangível e pessoal, demonstra certa inutilidade da vida. Ademais, por vezes, é literalmente expressão de nossa história de sofrimento (perdas, decepções, dores físicas ou sentimentais, etc.); e sua rememoração significaria reviver essas dores (“De repente, amargura sobe”).

Sem apaziguamento possível da tensão que se acumula mais e mais a cada verso, somos, então, retratados em nossa sujeição aos ditames do mundo sensível, passivos novamente, pois, “pálidas mãos deslizam nessa espuma/ frágeis pálpebras, com suas noites interiores”. O ambiente é sombrio, triste e estéril, pois fantasmagórico: “mãos pálidas”, “frágeis pálpebras” e “noites interiores”. Fechar os olhos, para não ver “estes despojos, esta maré”, não implica em alívio, uma vez que, assim, somos inseridos em nossa própria escuridão: em nós habita a memória, e ao cerrarmos os olhos, o que nos resta? A própria maré residual da recordação, que nos acompanha e nos define, mas não nos redime. Em outro poema, o “Convite melancólico”, o eu-lírico reitera esse conceito de que somos o que permanece de nós, ou seja,

somos constituídos de memória, e sua abordagem dessa realidade é novamente negativa: “Vinde todos, e contemplai-nos:/ que somos os da terra fatigados,/ de cabelos hirsutos/ e de joelhos sem força,/ com palavras, paisagens, figuras humanas/ pregadas para sempre em nossa memória” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 470-1).

A última estrofe, também assimétrica, é, por sua vez, uma septilha. A livre disposição formal, agora, se estendeu, e não haverá dissolução da tensão, na medida em que o caos é inevitável. Para o eu-lírico, fechar os olhos, para não testemunhar os pobres despojos da existência é exercício inútil em relação à amargura, à fluidez ininterrupta do tempo, à permanência do único resíduo humano na forma da memória (também temporária); tão inútil que não vale a pena chorar pelo infortúnio que nos embala no mar de memória: “como se estivesse chorando/ aos gritos, aos gritos/ entre o meu sangue e a eternidade”. O uso do subjuntivo (“como se”) implica a não expressão do eu-lírico em forma de lamentação ou desespero (chorar e gritar).

Sua resolução é não ver: “Também fecharei meus olhos/ [...] para sozinha no alto do mundo estar imóvel,/ [...] entre o meu sangue e a eternidade”. A voz no poema abdica da “confessada forma de Cecília Meireles apreender as coisas” (TITO, 2001, p. 14): a visão. Esta imagem nos remete ao iogue em sua meditação silenciosa: nessa perspectiva, abster-se do acesso ao mundo pelos sentidos sensoriais denota controle dos sentidos e previne inquietações inúteis por coisas que fogem ao nosso controle. Fechar-se na noite interior das pálpebras, neste caso, se mostra mais efetivo do que contemplar algo sobre o qual não se poder agir. A escolha do eu-lírico é pela neutralidade, ou seja, “estar imóvel”. Isso nos remete ao seguinte excerto da *Bhagavad-gītā*:

Aquele que for capaz de retirar os sentidos de todos os seus objetos assim como a tartaruga recolhe os membros no casco, deve ser considerado um ser autorrealizado (BG 2.58).

Assim como o vento forte leva o barco mar afora, apenas um dos sentidos em que a mente se detenha pode levar para longe a inteligência do homem. Árjuna [...], aquele cujos sentidos estão livres dos objetos, tem inteligência firme. O que é noite para todos é tempo de despertar para os autocontrolados (BG 2.67-69).

A imagem do eu-lírico “no alto do mundo”, entre seu sangue e a eternidade, é a do transmundo, e esse como o situar-se, fundar-se no mundo, ciente, de fato, da sua realidade, a qual embarca as dualidades e, perante a qual, o sujeito deve conscientemente apaziguar-se.

Sua posição parece repousar aquém da dicotomia subordinação-autocontrole. Parece-nos haver uma correlação entre a amargura e o estar no mundo, conectado ao sangue, sujeito às

leis do corpo (subordinação), e a sua única sublimação possível, ou seja, a eternidade (autocontrole; autonomia), ao abdicar-se da falsa noção acerca da trama do mundo sensível e suas leis, mas vê-lo em sua realidade última: ver a efemeridade como é; e não imputar a ela características que não a pertencem, como a permanência, a longa duração, etc.

Contraponto ao “de repente” que abre o poema, “a eternidade” o encerra, sendo o elemento de possível apaziguamento da tensão acumulada ao longo do mesmo. Em outras palavras, estar “entre o meu sangue e a eternidade” parece apontar um caminho, uma travessia, que seria sair da percepção sujeita às leis do mundo sensível, pois, dolorosa, e situar-se entre essa e a eternidade – mesmo enquanto preso ao corpo: acomodar-se no transmundo (o mundo como ele é), neutralizando as influências da amargura – “Como se morre de velhice/ ou de acidente ou de doença,/ morro, Senhor, de indiferença.// Da indiferença deste mundo/ onde o que se sente e se pensa/ não tem eco, na ausência imensa” (“Como se morre de velhice” in MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1114).

Haveria, portanto, neste poema, a noção budista (e hinduísta) de que somos submissos às leis do mundo material *se* nos deixarmos levar por nossa limitada compreensão acerca dele. O indivíduo tem a opção de buscar a Verdade e com ela se libertar mentalmente das falsas noções que causam um enredamento psíquico de sofrimento no mundo fenomenal. Se não, limitar-se-á a consciência a impressão do indivíduo como mero marionete sujeito às ondas de sofrimento e contentamento irrisório (alívio) que sua condição de ignorância lhe proporciona, à escuridão interna, conforme Smith citado acima, ou à maré dos despojos, conforme a voz lírica nesse poema.

Tão corriqueiro parece a noção da presença da dor, que em “Conheço a residência da dor” não apenas se expressa a consciência do sofrimento, mas também uma familiaridade com este através da experiência da vida:

Conheço a residência da dor.
É num lugar afastado,
sem vizinhos, sem conversa, quase sem lágrimas,
com umas imensas vigílias, diante do céu.

A dor não tem nome,
não se chama, não atende.
Ela mesma é solidão:
nada mostra, nada pede, não precisa.
Vem quando quer.

O rosto da dor está voltado sobre um espelho,
mas não é rosto de corpo,
nem o seu espelho é do mundo.

Conheço pessoalmente a dor.
A sua residência, longe,
em caminhos inesperados.

Às vezes sento-me à sua porta, na sombra das suas árvores.
E ouço dizer:
“Quem visse, como vês, a dor, já não sofria.”
E olho para ela, imensamente.
Conheço há muito tempo a dor.
Conheço-a de perto.
Pessoalmente.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1722-23)

Aqui, o eu-lírico se vê tão familiarizado com experiência psíquica da dor, como algo dotado de concretude e frequência no mundo, que a personifica, a visita; conhece-a pessoalmente. Reconhece mais uma vez que se trata de um fato, algo aquém do seu controle e apenas apaziguado por meio do reconhecimento e da sublimação consciente desta: “Quem visse, como vês, a dor, já não sofria.”

Desta forma, mas não exclusivamente nesses poemas citados, a lírica ceciliana esboça a concepção da 1ª verdade do caminho budista: a percepção psíquica da existência da dor.

Na filosófica budista, a dor é um fato no mundo fenomenal, material, e advém muitas vezes pela transitoriedade do tempo e seus efeitos, como as inconstâncias entre contentamento e sofrimento, o envelhecer, o adoecer e o morrer. É notória na lírica de Cecília a concepção da brevidade do tempo e seus efeitos, como vemos no conhecido poema “Retrato”:

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

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

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

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 232)

Aqui, a poetisa expressa sua perplexidade diante da passagem do tempo e seus efeitos de degeneração da forma física. Nota-se que a mudança não é só aparente, entretanto. Há, também, “este coração que nem se mostra” que, paralelamente à noção generalizada no poema

de decadência, como a fraqueza, inércia, tristeza, denota sentimentos ou traços de uma personalidade: tristeza, amargura, reserva, letargia. Assim, mesmo que atribuída a ideia de ser algo certo de acontecer, corriqueiro ou banal, causa perplexidade à voz lírica, que não se reconhece externa ou internamente.

Mais do que a consciência do sofrimento pela brevidade do tempo e seus efeitos, a 2ª verdade, a origem da dor, diz respeito aos desejos (*tānha*, em sânscrito) de natureza egoísta. Em outras palavras, seria a origem do sofrimento o desejo por controlar a natureza material em prol do bem-estar apenas individual, se opondo, ou rebelando, às leis inerentes ao mundo e ignorando uma das ideias fundamentais do pensamento indiano, qual seja, a união entre todas as entidades vivas e sua interdependência, como Humphreys esclarece:

Tanha é um tipo específico de desejo, o desejo de realização individual. Quando somos altruístas, somos livres; mas aí já está precisamente a dificuldade: manter o estado de altruísmo. *Tanha* é a força que o rompe, arrancando-nos da liberdade do todo e nos levando de volta ao estado em que buscamos realização no nosso ego, o qual exsuda como feridas secretas. *Tanha* consiste em todas “aquelas inclinações que tendem a manter ou aumentar o senso de separação, a existência separada do objeto de desejo; na verdade, todos os tipos de egoísmo, cuja essência é o desejo do ego à custa, se necessário, de todas as outras formas de vida. Como a vida é uma, tudo o que tende a separar um aspecto do outro causa sofrimento à unidade que, mesmo inconscientemente, age contra a Lei. Nosso dever para com nossos semelhantes é compreendê-los como extensões, outros aspectos, de nós mesmos – facetas irmãs da mesma Realidade” (apud SMITH, 1991, p. 109).

Dessa forma, a sublimação do sofrimento estaria relacionada com uma conduta em conexão com todas as formas de vida circundantes. A adoção da abrangente visão da vida como uma teia, ou uma rede, cujos fios interagem, pois ligados, e que se movimentam em ondas rítmicas harmoniosas. O contraponto da harmonia seria a impotência de um fio, oriunda do trauma de sua ruptura do todo, conjuntamente à reverberação negativa no sistema – esta seria uma analogia próxima à concepção de união entre os seres na filosofia budista.

Uma das expressões tácitas de repúdio ao desejo egoísta, fonte de sofrimento, na lírica cecilianiana, está presente, por exemplo, nos poemas sobre guerra. A guerra, nos tempos modernos, nutrida pelos avanços da ciência e pelo desencantamento, que reificam a natureza, conjuntamente ao capitalismo consumista – responsável pelo individualismo exacerbado –, seria um dos exemplos mais nítidos do egoísmo.

A falsa ideia da autonomia e da independência do indivíduo do grupo social, da natureza e do divino, combinada com a ideia atroz de imposição de violência e morte para com

a própria espécie, seria um paradoxo quanto à sobrevivência e harmonia entre os indivíduos, e ao equilíbrio individual: metas do budismo.

No poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas*, de 1945, a voz lírica, a voz do soldado, faz-se ciente da atrocidade que cometem os homens através da guerra, e se vê passível de punição (ao invés do seu cavalo):

Nós merecemos a morte,
 porque somos humanos
 e a guerra é feita por nossas mãos,
 pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
 por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
 que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
 os cálculos do gesto,
 embora sabendo que somos irmãos.
 Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
 de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
 Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,
 recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,
 vem parar, pelo meu, teu inofensivo coração.

Animal encantado, – melhor que nós todos! – que tinhas tu com
 [este mundo dos homens?

Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
 em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
 Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...
 Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 540-541)

O poema pode ser dividido em três momentos. Primeiramente, aquele que abrange as duas primeiras estrofes e que se refere à constatação, no primeiro verso, de uma sentença, um veredito, aplicável ao homem pela prática da guerra – “Nós [humanos] merecemos a morte” –, e os argumentos em defesa desse juízo. Em seguida, há a transição feita entre a primeira e a última parte pela terceira estrofe, que consiste numa aproximação entre o homem, visto até aqui em seu estado de caos e desencantamento, e o cavalo, no que se refere ao seu trágico encontro com o soldado. E, por fim, há o último momento constituído por um verso isolado e a estrofe final, que se referem ao cavalo e seu *status* natural (e encantado), culminando na conclusão (indagação exclamativa) não apaziguadora da tensão acumulada até então: “Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!”.

Com a exceção da descrição idílica do cavalo em seu habitat natural, envolto pelo afamado élan mítico tradicionalmente atribuído a ele, o poema se forma em uma crescente tensão que não se dissipa, pois, após a passagem mítica supracitada, o desfecho reitera a tensão com a indignação expressa no último verso.

Na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta uma constatação de juízo, semelhante a um veredicto conclusivo de um processo de julgamento. Entretanto, há uma inversão no padrão jurídico, já que os argumentos de acusação são apresentados posteriormente.

O primeiro argumento refere-se ao fato de sermos humanos, o que nos atribui a capacidade racional que deveria nos conduzir a boas escolhas e benévolas condutas. Entretanto, no verso seguinte, há o contraponto à nossa racionalidade: apesar de humanos “a guerra é feita por nossas mãos”. Então, apresentam-se adicionais instrumentos fomentadores da guerra.

Em nossa leitura, consideramos que o poema apresente argumento em ordem cronológica, histórica. Dessa forma, primeiramente, haveria “nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra”: uma possível referência ao período da Idade Média, conhecido como a Idade das Trevas. Isso é reiterado nos versos seguintes que parecem remeter ao fundamentalismo judaico-cristão, por exemplo, com as guerras santas – paradoxo teológico – e a Inquisição.

Há uma referência ao sangue, que poder-se-ia ser relacionada ao poema anteriormente comentado aqui, o “De repente, a amargura sobe”. Talvez, semelhantemente à noção naquele poema de que há uma oposição entre o sangue e a eternidade, cuja leitura possível seria: por um lado, situar-se em nosso sangue significaria deixar-se levar pelos sentidos sensoriais (o sangue como metonímia do corpo); ou, por outro lado, ao disciplinarmos os sentidos, controlando a mente, compreendendo das dualidades, chegar-se-ia, possivelmente, a um estado pacífico de existência (ideal gandhiano) – em contraposição ao males que, “por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens/ que trazemos por dentro, e ficam sem explicação”, cometemos, como a guerra.

A estrofe poderia ser uma referência à falácia do Iluminismo e do Racionalismo que não evitaram os males da Idade das Trevas, e o caos não se apresenta apenas em tema, mas na forma dos versos: a estrofação irregular, pois livre, com a sequência de métrica em 7-6-10-15-12-14 sílabas. Além disso, o penúltimo verso em *enjambement* corrobora a tensão, juntamente à aliteração do ‘s’ e das nasais nos primeiros versos causando uma leitura mais pausada, reflexiva, seguida, nos três últimos versos, pela aliteração predominante das oclusivas ‘k’, ‘d’, ‘b’, ‘t’ e ‘p’, resultando uma leitura em *staccato*, abrupta, que, combinada com o cumprimento dos versos, causa desconforto, como uma insuficiência de fôlego.

A segunda estrofe mantém a irregularidade métrica (18-6-11-16-14-12), a aliteração incômoda das oclusivas, mais a aceleração da leitura com as fricativas ‘f’, ‘v’ e ‘s’ (mimetizando a aceleração da vida moderna), e, novamente, a presença de *enjambement* no quarto verso.

Desta vez, considerando uma possível progressão cronológica subentendida no poema, a referência parece ser ao progresso, ao elogio à técnica e à ciência: repositórios das esperanças de uma vida melhor na modernidade.

Os três primeiros versos se referem ao avanço tido como civilizatório e que supostamente colocaria o Ocidente (a Europa, sobretudo) à frente de todos os outros povos: o fogo, a velocidade, a química (“nova alquimia”), a diplomacia e a etiqueta (“cálculos do gesto”).

Todavia, esta sequência de “desenvolvimentos” é paradoxalmente seguida pelo verso “embora sabendo que somos irmãos”, como se implicitamente estes avanços fossem negativos. Negativos por serem aplicados por uns contra os outros, como se sua aplicação tenha sido, de fato, para causar mal a outrem – talvez uma referência ao imperialismo e colonialismo europeus, por exemplo, na Ásia e África ainda nos séculos XIX e XX.

A parte posterior da segunda estrofe, formada pelos outros três versos, remete, possivelmente, ao tema que tomamos como subjacente nesta primeira parte do poema: o desencantamento como racionalização da vida e da religião, a desmagificação e o ceticismo científico ocidentais.

Se a primeira estrofe refere-se ao obscurantismo da Idade das Trevas pelo fundamentalismo religioso, nesta estrofe parece haver uma crítica à ciência ateísta, antropocêntrica, que originou males, tais como a bomba atômica¹⁰⁸ – “Temos até os átomos como cúmplices, e que pecados/de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!”. Ademais, o último verso desta estrofe, “Que delírio sem Deus, nossa imaginação!”, aciona uma oposição entre os polos que vemos balizar os dois grandes blocos do poema: desencantamento x magia; empirismo x sabedoria; imaginação x conhecimento acumulado por gerações; racionalismo x tradição; industrialização x vida natural.

¹⁰⁸ Cecília escreveu uma crônica intitulada “Oh! A Bomba...”, datada de 1945, na qual diz: “A bomba atômica não deve causar tanta admiração nem tanto susto. Ela é apenas a representação plástica do que uma parte da humanidade tem surdamente realizado, nesses invisíveis laboratórios que também somos” (1998, p. 188-9) – aparentemente se referindo, nesta parte final, “às forças destrutivas adormecidas no ser humano sob a camada da cultura. Em *Mar Absoluto*, a apreensão quanto à escalada de vítimas da barbárie está presente não apenas no poema [Lamento do soldado...], mas também em “Guerra”, “Balada do Soldado Batista”, e outros lamentos [...], que atravessam o livro como um acorde fúnebre, enquanto em *Retrato Natural* a poeta evoca a belicosidade humana em poemas como “Pomba em Broadway” e no estranhamente belo “Declaração de Amor em Tempo de Guerra”, o qual Murilo Marcondes Moura bem analisou em sua tese de doutorado” (GOUVÊA, 2008, p. 195).

A estrofe seguinte apresenta um breve apaziguamento na tensão comum aos versos anteriores apresentando uma métrica mais harmonizada (16-15-14), mesmo que mantenha um *enjambement* – para enfatizar o termo “indigno”.

Há de se considerar esse termo, aqui, em relação a dicotomia entre passado e presente: em tempos idos, um cavaleiro e seu cavalo eram inseparáveis e se seu destino fosse a morte em batalha, isso seria uma honra, seria digno. Entretanto, aqui, a morte em batalha é considerada indigna, uma desonra, porque esta guerra, suas motivações egoístas e seus métodos brutais são indignos.

Parece-nos que esta estrofe tem como cerne esta oposição ao aproximar o cavalo e o soldado e problematizar a tragédia da morte do primeiro: “E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,/ recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,/ vem parar, pelo meu, teu inofensivo coração”. Aqui, o contraste entre o homem e o animal, mimetiza aquela referida acima entre a técnica e a natureza, o racionalismo e a sensibilidade, o presente civilizado caótico e o passado idealizado (bucólico, rural, artesanal).

O apaziguamento parcial mencionado acima quanto à métrica se dissolve com o verso isolado e de 24 sílabas que, assim, se destaca e concentra, como não ainda feito, o lamento do soldado (motivo e título do poema): “Animal encantado, – melhor que todos nós” – que tinha tu com este mundo dos homens?”

Enfim, dá-se a última estrofe, com a esperança do(a) leitor(a) de que a tensão definitivamente se dissipe, entretanto, são tempos de guerra e, apesar de serem os três versos iniciais sobre o cavalo em seu estado ideal, na natureza, com versos em métrica aproximada (16-12-15-15), há o desfecho com a indagação exclamativa, como se o assunto não pudesse descansar: porque a guerra é um fato, os males do progresso são tangíveis e o egoísmo e o individualismo – frutos maduros desses tempos – são concretos e com efeitos assombrosos. A indignação do eu-lírico, assim, ressoa ao término do poema, apontando que não é um fim, pois não há ainda uma solução: “Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!”

Na perspectiva do budismo, especialmente, a origem da dor são os desejos egoístas, aqui, atrelados à visão de mundo a partir do individualismo acirrado e do desencantamento do mundo – a reificação da natureza no esteio desse. Este poema põe em questão nossa humanidade, demasiadamente humana e um dos seus mais cruéis produtos: a guerra, que talvez seja a mais clara expressão da falta de visão de união, seja entre os iguais, humanos, seja para com outras espécies.

Na esteira dessas considerações e do tema do animal em sua relação, deveras controversa com a humanidade nos tempos modernos (e contemporâneos), daremos sequência

ao delineamento de temas do pensamento indiano, que ressoam na lírica ceciliana, abordando aquele dos seres diminutos e dos animais, considerando a ideia da unidade, de família planetária, do Um (*Brahman*).

4.4. Os seres diminutos e os animais como simulacros da vida e beneméritos de compaixão

*[a] Índia, pululante de Deuses, sábios, ascetas,
– e onde cada criatura é, num invólucro mágico, um enigma divino...*
Cecília Meireles (1999c, p. 155)

*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...*
Cecília Meireles (1965, p. 138)

*Menor que o mais ínfimo, maior que o mais grandioso,
o Ser está contido no coração de todas as entidades vivas.
Aquele(a) que está livre de todo o desejo material e da lamentação,
pela intervenção da Pessoa Suprema, compreende a magnitude do Ser,
alcança a tranquilidade e se liberta de todo o sofrimento.*
Kaṭha Upaniṣad 1.2.20

Um panorâmico inventário da obra de Cecília, em prosa e poesia, logo revela a presença quase inconsútil de seres não humanos, isto é, de animais e seres diminutos: cavalos, búfalos, elefantes, jumentinhos e burrinhos, gatos, galos, pássaros, peixes, borboletas, libélulas, formigas, cigarras, lagartixas, entre outros.

Em relação a uma produção tão vasta quanto esta, inadvertidamente, poder-se-ia supor que tal presença seria esperada apenas como parte de um repertório vário. Porém, deve-se considerar, ao mesmo tempo, que, nesta escrita, tudo vem a um propósito: tudo tem uma razão de ser e de estar presente; tudo medido e planejado com acuidade.

O passeio desses seres na canção cecilianiana, atrelado a uma análise da estrutura e processos da vida, é conhecido pela crítica, como podemos aferir pelas palavras de Damasceno:

[...] as mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão por parte de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida (apud MEIRELES, 1983a, p. 16).

Dessa forma, seria por meio da contemplação dos seres ínfimos e dos animais, que provavelmente passariam despercebidos pela grande maioria das pessoas, que a poetisa, inspirada pela filosofia oriental, traz à baila toda uma gama de seres não humanos acionando conceitos, refletindo, tecendo imagens poéticas pelas quais intui-se conhecimentos metafísicos (aqueles que correspondem às grandes questões humanas: quem somos? A que viemos a este mundo? Qual a nossa relação com os outros seres que coabitam este espaço?):

Sobre o mundo se estendem seus olhos, que tudo aceitam no espetáculo do real; o espírito, entretanto, está em permanente vigília, indagando, concluindo, atento à sabedoria de que no concerto geral cada coisa existe porque independe de si e tudo se subordina à mecânica do universo (DAMASCENO apud MEIRELES, 1983a, p. 16).

Esta asseveração de Damasceno é relevante porque, por um lado, aponta para uma noção quanto à lírica de Cecília que costuma escapar à ou ser rebatida pela crítica: a presença do cotidiano, do trivial e dos seres ao rés do chão; em oposição à ideia geral de que seja apenas uma “poesia das alturas” (PAES, 1997, p. 35). Por outro lado, há a percepção nesse comentário de um aspecto da visão filosófico-religiosa budista e hinduísta, qual seja, o preceito lugar-comum de que há uma arquitetura sobre-humana em cujos moldes este mundo fenomenal é produzido e, especialmente, que todas as manifestações de vida têm seu papel, sua posição garantida: uma sinfonia orquestrada por um demiurgo em que cada elemento constituinte (músico, instrumento, posicionamento, ordenação, tempo, nota, ritmo, etc.) converge impreterivelmente para um fim individual e, ao mesmo tempo, comum, sem superfluidade ou inutilidade; mas, sim, com aplicabilidade e valor inalienáveis. Para Ana Mello:

Neste inventário [do mundo], a multiplicidade de pequenas vidas é apreendida com interesse, pois, como o ser humano, fazem parte da grande Unidade. A contemplação do mundo possibilita, assim, a compreensão de uma lei maior que preside a vida, gerando e absorvendo suas manifestações no mundo sensível. No simples, a poeta intui o eterno, compreendendo a harmonia cósmica neste aprendizado sereno que é feito na intimidade com o conjunto de seres que estão no mundo, e captando a Unidade na multiplicidade (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 33).

Em relação aos humanos, os seres ínfimos têm um papel didático duplo: 1) de fazer as pazes com sua circunstância de vida, com sua natureza (*dharmā*); 2) evidenciam, como simulacro da vida, a fugacidade do tempo. Assim, igualmente ao pensamento da rosa, no poema “Pedido da rosa sábia”, “E só por um minuto./ Eu sou a tua imagem reduzida/em tempo e dimensão” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1835), eles cumprem seu destino tranquilamente, apaziguados com sua constituição e função naturais. Ademais, servem de indicação empírica às pessoas da passagem do tempo de forma sucinta, apreensível; lembrando-lhes que estão sujeitas à mesma lei da transitoriedade:

O destino, entendido como um prazo a cumprir no encadeamento causal do Universo, deve ser aceito com serenidade. O ser humano, como todas as formas de vida, tem seu prazo a cumprir na existência terrena, e aceitá-lo com resignação é estar em harmonia com o Universo. Os seres diminutos dão ao homem lições de serenidade e fidelidade às leis do Universo no cumprimento

do destino. Contemplando atentamente a natureza, percebe-se que os demais seres cumprem quietamente o seu destino (Ibidem, 2006, p. 146).

A ideia de que toda manifestação tem um papel, uma atribuição, se define pelo termo *dharma* – sobre o qual discorreremos no capítulo 3 e, aqui, acrescentaremos algumas outras noções. Termo comumente traduzido como “religião”, é na verdade mais amplo e mais específico, havendo duas acepções, duas categorias de *dharma*: uma, seria aquela que se define como pessoal ou particular (*sva-dharma*), sendo uma vocação inerente à entidade viva ou coisa. Por exemplo, transmitir calor seria o *dharma* do fogo, assim como a saciedade da sede, o *dharma* da água. Em outras palavras, é aquilo que define, determina e decide a existência de algo ou alguém. Ademais, há o tipo de *dharma* que seria de natureza espiritual, ontológica, eterna: o *sanātana-dharma*, que se refere à atividade do *self* (*ātman*¹⁰⁹) no plano sobre-humano e eterno, acessível por meio da iluminação (*nirvana*, para os budistas, ou *samādhi*, para os hinduístas) e, assim, pela libertação (*mokṣa*) do ciclo de nascimentos e mortes (*samsāra*).

Ora, nesta perspectiva, toda e qualquer manifestação de vida, de *ātman* essencialmente, estaria cumprindo um papel temporário e circunstancial (*sva-dharma*), cujo bônus seria a aproximação da meta última (*sanātana-dharma*). Por conseguinte, a interferência deliberada no caminhar das coisas e dos seres, afetaria o percurso, o tempo deste, etc.

Considerando os poemas (e crônicas) cecilianos, que têm os mais variados seres em seu elenco, notamos essa nuance filosófica: toda vida é divina, todo ser é *ātman*; há uma equanimidade quanto ao pertencimento ao aqui e agora de cada vida, e há a preciosidade (ou sacralidade) desta circunstância, que não deveria ser perturbada, desconsiderada, adulterada.

Além deste, outro conceito (correlato aos supracitados e) comum ao ideário filosófico oriental e que nos parece permear a obra ceciliana seria o da não violência e/ou compaixão: *ahimsā* – conforme vimos no segundo capítulo, ao discorrermos sobre os princípios fundamentais do movimento de Mahatma Gandhi. *Ahimsā* significa, em poucas palavras, não

¹⁰⁹ Mello diz que, na lírica ceciliana, paralelamente “à consciência da fragilidade das coisas terrenas e, ao mesmo tempo, à certeza de que as coisas finitas deixam de existir sem deixar de ser, [...] há o tempo da Totalidade, da Realidade Absoluta, cuja essência, presente em todos os seres, é eterna e infinita, sobrevivente ao aparecimento e desaparecimento das formas. Essa presença é, na filosofia hindu, o *Ātman*, termo sânscrito para designar o “Si” ou a “Alma individual”, algumas vezes identificada com o *Brahman*, o Eu Supremo, energia pura, incondicionada” (2006, p. 80).

interromper o programa (*design*) de vida de nenhuma entidade viva por violência desnecessária ou motivado por egoísmo; uma postura do tipo *let it be*.¹¹⁰

A não violência, ou não interferência, assim, condiz com a prática contemplativa que visa à meditação reflexiva, ao aprendizado: uma prática com nuances hinduísta e budista da observância autoeducadora, ou iluminadora.

A poesia se manifesta a partir de imagens recolhidas pela contemplação ociosa, mediadas pela palavra arte para permanecerem, eternizarem-se em beleza e som. Nosso pressuposto é que a poesia (e boa parte da prosa) de Cecília percorre este caminho para se manifestar; processo de criação com um toque, um *habitus*, oriental, pois, se dispõe a ver para apre(e)nder:

Hoje queria apenas ver uma flor abrir-se, desmanchar-se, viver sua existência, autêntica, integral, do nascimento à morte, muito breve, sem borboletas nem abelhas de permeio. Uma existência total, no seu mistério. (E antes da flor? – Não sei.) (E depois da flor? – Não sei.) Esta ignorância humana. Este silêncio do universo. A sabedoria (MEIRELES, 1965, p. 138).

Para Damasceno, a poetisa, “apuradamente visual”, nada rejeita em sua contemplação em que tudo lateja, cresce, brilha, gravita, se multiplica e morre, sujeito a um contínuo fluir, perecer e renovar-se “no espetáculo do mundo algo digno de contemplação – de amor, portanto”. Esse amor transforma tudo em “matéria de puro canto, aprendendo-o [*sic*] em sua inexorável mutação e eternizado a beleza precível que o ilumina e se consome” (apud MEIRELES, 1983a, p. 17).

Mais do que selar a sobrevivência das imagens que vão sendo consagradas e cristalizadas em palavra, Cecília, facilmente reconhecível como *brāhmaṇa* (professora, intelectual, autora, sacerdotisa) por vocação (*dharma*) e atuação, não só encanta com sua arte, mas educa. Majoritariamente, os poemas em que apresentam seres ínfimos ou animais se constituem um tanto fabulares na medida em que depreendem uma moral, uma lição – nada imposto, ditatorial, mas amorosamente compartilhado (mesmo que às vezes com luvinhas de pelica para um despertar mais urgente).

¹¹⁰ A noção de *ahimsā* seria um dos fundamentos filosóficos para a prática do vegetarianismo na Índia. O preceito seria o de não aplicar violência na medida do possível, ou seja, neste caso, se há ampla disposição de alimento na forma de grãos, frutas, legumes, etc., dispor de uma vida para saciar apenas o paladar, e não para sustentar a vida de fato, ou para sobreviver, seria uma violência desnecessária com grande ônus na progressão da alma individual no ciclo de renascimentos, tanto para a vítima (o animal), como para o agressor (o comensal). Esta ideia está atrelada à noção de *dharma*, pois a constituição fisiológica do ser define sua alimentação, repousando à deliberação humana, por exemplo, quanto à alimentação vegetariana ou carnívora, enquanto, por outro lado, outras espécies não podem optar, tendo fisiologia estritamente condizente com um só tipo de alimentação, como os felinos.

Didática e sutilmente apresentadas, as amorosas lições fazem uso do minúsculo, da miniatura, para se manifestarem, seja por acionarem as recordações infantis das lúdicas representações do mundo em tamanho mínimo – e, assim, contagiarem derrubando as barreiras da descrença, do desencanto, do impossível –, seja porque o macro de fato se manifesta no micro; isto é, “o minúsculo, porta estreita, abre o mundo” (BACHELARD, 1978, p. 298).

Para Bachelard, o mundo é demasiado amplo para ser apreendido, e as fórmulas filosóficas (exclusividade dos filósofos!), como “ser-no-mundo”, são intangíveis, ou abstratas demais. Para ele, ao olharmos para o ínfimo, adentramos um mundo dominável cognitivamente, ou apreensível, a partir do qual podemos acompanhar o mundo, gradativa e didaticamente, por ondas sucessivas:

Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos dominados. Vivendo-os sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras. A enormidade do mundo não é para mim mais que o ruído das ondas mundificadoras. A miniatura sinceramente vivida me desprende do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução da ambiência (Ibidem, p. 302).

Cecília, na crônica “Da solidão”, fala da angústia que a solidão manifesta em muitas pessoas e questiona se de fato esta existe, pois “estamos todos cercados por inúmeros objetos, *por infinitas formas da natureza* [grifo nosso] e o nosso mundo particular está cheio de lembranças, de sonhos de raciocínios, de ideias”, que não nos legam, de fato, à solidão. Para ela, há uma voz sutil em tudo que nos envolve que precisamos aprender a escutar, porque “essa linguagem secreta ajuda a esclarecer o nosso próprio mistério” (1965, p. 39).

Vemos, aqui, a mesma noção defendida por Bachelard, quanto à abertura do mundo e a entrada nele por meio do mínimo, do ínfimo: a ideia de uma postura circunspecta para com o que nos rodeia, para com *nosso* mundo, como pintores ou fotógrafos, dirá Cecília, que buscam os ângulos, os jogos de luz para poderem revelar aquilo que julgam “não só o mais estático dos seus aspectos, mas também o mais *comunicável* [grifo da autora], o mais rico de sugestões, o mais capaz de transmitir aquilo que excede os limites físicos desses objetos, constituindo, de certo modo, seu espírito e sua alma” (Ibidem, p. 40).

Semelhantemente a Bachelard, Cecília verá como maneira de compreender o mundo as ondas que reverberam dos objetos através do tempo, de sua história: “Amemos nessas humildes coisas a carga de experiências que representam, e a repercussão, nelas sensível, de tanto trabalho humano, por infindáveis séculos” (Idem). Postura semelhante será aplicada quanto aos seres, como simulacros da vida, mínimas ondas que vagam desde tempos imemoriais, para serem apreendidos pela poetisa em verso, e, enfim, chegarem a nós leitores para os olharmos

com vista renovada, reiterada, pois, ideal seria o olhar da infância: “Amemos o antigo encantamento dos nossos olhos infantis, quando começaram a descobrir o mundo [...] Amemos [...] a inquieta voz dos animais, que desejaríamos traduzir” (Ibidem, p. 41).

A partir desses pressupostos, a seleção de poemas que segue foi feita considerando as perspectivas até aqui delineadas neste capítulo: 1. todos os seres são tão sagrados quanto os humanos e equânimes em valor na arquitetura universal; 2. a ideia da compaixão, da não violência, como capacidade e necessidade humanas e os seres diminutos e os animais como beneméritos dessa postura; 3. poemas fabulares e do ínfimo, que compartilham conhecimentos, e, então, iluminam.

O vaga-lume e o ensejo (vaga) de conhecimento (lume): a iluminação pelo ínfimo natural

A miniatura é uma das moradas da grandeza.

Bachelard (1978, p. 298)

*Aquele(a) que vê, por comparação consigo mesmo(a),
a equanimidade entre todos os seres, ó Arjuna,
tanto na alegria quanto no sofrimento,
deve ser considerado(a) o(a) sábio(a) mais elevado(a).*

BG 6.32

[...] a minha vocação profunda foi sempre uma: educar.

Cecília Meireles (1999c, p. 299)

“Máquina breve” foi publicado pela primeira vez como um dos dezessete poemas do livro *Dispersos*, que é uma pequena coletânea de poemas não tendo uma ordem ou organização temática.

O poema, episódio narrativo breve (como a duração do vaga-lume), se constitui em três momentos essencialmente, condizente com sua divisão estrófica: um, imagético-descritivo, situa o narrador, a voz que observa o evento, e o vaga-lume, protagonista, e sua sucinta passagem, como um ínfimo meteoro; o outro, apresenta a constatação comparativa do sujeito quanto ao antes e o agora; e, por fim, o terceiro momento, oferece um desenlace reflexivo, uma apreensão cognitiva do acontecimento, caracterizada pela percepção de algo que não se refere só àquele ser diminuto, mas à condição humana sujeita às leis universais, condensada na simbologia da vida e morte do vaga-lume.

O poema, epitáfio para um pirilampo em forma de ode (uma canção em estrofação isométrica em versos breves – redondilha maior –) narra um acontecimento que poderia ser

banal se não se tornasse um poema com profundidade filosófica acerca da efemeridade da vida e, ao mesmo tempo, a impossibilidade humana de mudar esta realidade.

O pequeno vaga-lume
 com sua verde lanterna,
 que passava pela sombra
 inquietando a flor e a treva
 — meteoro da noite, humilde,
 dos horizontes da relva;
 o pequeno vaga-lume,
 queimada a sua lanterna,
 jaz carbonizado e triste
 e qualquer brisa o carrega:
 mortalha de exíguas franjas
 que foi seu corpo de festa.

Parecia uma esmeralda
 e é um ponto negro na pedra.
 Foi luz alada, pequena
 estrela em rápida seta.

Quebrou-se a máquina breve
 na precipitada queda.
 E o maior sábio do mundo
 sabe que não a conserta.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1830-31)

Há, neste poema, um jogo de oposições, uma apresentação binária de elementos, que constituem uma dialética entre o antes e o posterior, entre dois momentos, duas realidades, contrastantes. Estas oposições estão contidas nas duas primeiras estrofe e podemos esquematizá-las da seguinte forma: num primeiro momento, há a constatação da efemeridade da vida pela oposição entre *vida* e *morte* – luz/escuridão, lanterna/sombra, meteoro/treva, esmeralda/ponto negro, luz alada ou pequena estrela/mortalha de exíguas franjas, corpo de festa/carbonizado e triste; no segundo momento, ocorre a compreensão acerca da sujeição à realidade implacável, ou seja, ao ditame das coisas, que confronta a ilusão de autonomia e independência do eu – passava/jaz, inquietando a flor e a relva/qualquer brisa o carrega.

Parece-nos que o poema se configura como um ensejo (uma “vaga”) para a apreensão, o conhecimento (“lume”) das constatações supracitadas. O evento implica uma transformação: o vaga-lume é apresentado de uma forma e, em seguida, o mesmo se torna outro novo; é modificado – o incessante fluir no qual nada se extingue, pois, tudo se transforma.

Juntamente ao entendimento de que a vida é efêmera, vê-se o fado de todo ser: a vida se esvai rumo à morte e, assim como o “pequeno”, “humilde” pirilampo, todos estão sujeitos à

esta transição, como se a vida se sustivesse por uma frágil linha entre o “corpo de festa” e a “mortalha de exíguas franjas”; a “verde lanterna” está fadada a se queimar e ser carregada por qualquer brisa.

Ao falar de um ser diminuto, uma miniatura, a poetisa condensa, enriquece os valores, semelhantemente ao exemplo que Bachelard apresenta de uma maçã de Cyrano de Bergerac (1978, p. 296): o vaga-lume, seu corpo, deixa de ser o valor primeiro, e a luz (e sua ausência) passa a ser o valor dinâmico. O brilho que emite o vaga-lume se torna sua força conservadora, o define; é seu calor vital.

Estruturado o poema na oposição entre luz e escuridão, analógicos à vida e à morte, invertem-se os valores do observador e aciona-se sua imaginação questionando seus pressupostos adquiridos; ou seja, inspira-se o(a) leitor(a) a um questionamento sobre a realidade do ser: qual a diferença entre o vaga-lume esmeralda, que passava e inquietava, e aquele ponto negro na pedra? O que estava ali e agora não está mais? A luz – a vida; o *self* (*ātman*).

Sob a lupa – aqui, na forma de imagem poética –, a miniatura se expande, sua realidade se torna o todo. As leis que a regem, regem o mundo e afetam também, e por conseguinte, o(a) leitor(a): desde que Cecília viu/imaginou o meteoro vaga-lume, atingiu a constatação de que o centro da vida era a luz, e esta é um valor – um valor universal. E, assim, estabelece uma correspondência entre os seres, uma relevância horizontal, na qual todos os seres são igualmente importantes, pois, semelhantes. Para Bachelard, a capacidade de uma representação literária emitir uma sensação, como a do calor ou o brilho (força vital) é a raiz de todas as imagens; ou seja, a imagem literária não se basta apenas quando vislumbrada (imaginada): tem que ser experimentada, vivenciada e, então, cumpre seu destino.

Qual seria o destino da literatura nesta perspectiva?

Para Antonio Candido, a literatura seria “algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (1999, p. 82), impactando o indivíduo com a vida, “com altos e baixos, luzes e sombras” (p. 84), ela humaniza profundamente uma vez que proporciona uma vivência.

Para Octávio Paz, ela revela o homem na medida em que se constitui como “monumento de uma eternidade momentânea” (1996, p. 56) e permite a recriação ou a repetição daquilo que nomeia e, fazendo-o, nos revela com somos: “Nas imagens e ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apoiam todas as palavras [...]: a condição última do homem” (p. 55). Para Paz, na poesia, especialmente, esta revelação é motivada uma vez que a palavra lírica nunca é só isto, ela é isto e tantas outras possibilidades; ela é polissêmica, inacabada, aberta,

levando o indivíduo sempre além, àquilo: “Não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que a nossa condição, ela mesma, revela-se ou manifesta-se” (p. 58).

Rejane Tito, partindo da definição de Schiller de poeta ingênuo ou sentimental, considera Cecília como poetisa moderna-sentimental que, “sensível ao apelo da Natureza e da obra por fazer, manifesta disponibilidade às experiências de revelação e de expressão” (2001, p. 21) recolhendo o objeto em seu âmago para, então, reverberar nele “sua voz e vibração do mundo” o imbuindo de distinta subjetividade. O leitor, por sua vez, reativa a imagem e propicia, reinstaura, o instante, vivenciando-o, por fim, através de sua própria subjetividade.

No poema “Máquina breve”, as visões do ser, do mundo, do tempo são projetadas no flagrante do instante da vida e morte do vaga-lume. E, então, na terceira estrofe, apresenta-se como uma síntese, um saber: “Quebrou-se a máquina breve/ na precipitada queda./ E o maior sábio do mundo/sabe que não a conserta”.

Provavelmente o menor ser luminoso existente, o vaga-lume, a luz em miniatura, aciona um conhecimento, uma sabedoria no maior receptáculo de conhecimento, “o maior sábio do mundo”. Aqui, o ensejo de conhecimento se dá entre o menor ponto de luz (“pequena estrela”) e o maior (o sábio lustroso) e o resultado é a iluminação: o instante em que as coisas e suas condições reais se revelam ou a vaga (sensação, sentimento que após atingir o ponto mais alto, se dissipa – a onda) de lume (entendimento) se apresenta em uma imagem monumental posta em palavras: a vida e morte do pirilampo.

Para Schiller, a força de uma imagem para uma poetisa sentimental, como a Cecília, repousa em uma ideia:

Este [o poeta moderna] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Ideia, a sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte (1991, p. 20).

A ideia, em “Máquina breve” é, por um lado, a equanimidade essencial entre os seres: aquela ideia segundo a qual somos todos *ātman*, *self*, e sujeitos às mesmas leis naturais que regem a vida e a morte. Por outro lado, dá-se o conceito, aqui, de que a contemplação da miniatura, do ínfimo, atua como simulacro da vida – o micro em sincronia com o macro – e contribuiria, assim, para a formação, para a humanização, por meio de uma lição amorosamente compartilhada.

O sagrado e o profano: uma leitura do poema “Os três bois mortos”

A poetisa em diversas ocasiões se disse familiarizada com a morte: perdeu os pais e os irmãos prematuramente e, mais tarde, após a babá Pedrina e a estimada avó que a criou, perdeu o primeiro marido. A autora de *Mar Absoluto* falará de sua experiência com a morte da seguinte forma:

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência (MEIRELES, 1994, p. 80).
Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas pra mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida (Ibidem, p. 81-82).

Notamos, assim, um apaziguamento para com a morte que se constitui como algo assustador, para dizer o mínimo, para a maioria das pessoas. Cecília, para nós, busca o respaldo no pensamento indiano, nas filosofias hinduísta e budista, para a compreensão do efêmero e do eterno, ou de um padrão cíclico da vida, no qual a morte não é um fim em si, mas uma passagem, um passo para outra circunstância de vida:¹¹¹

[...]
– tudo é um natural armar e desarmar de andaimes
entre tempos vagarosos,
sonhando arquiteturas.

(“Guerra”, in: MEIRELES, 2001, v. 1, p. 541-542)

Neste poema, o eu-lírico apresenta uma noção recorrente na poesia cecilianiana de que o mundo fenomenal é transitório e subjugado por um sistema temporal cíclico, ou seja, há um contínuo transformar-se das coisas e, nesse processo, nada se extingue, mas permanece com outra aparência, estrutura, ou realidade. Isso é reiterado no poema “Tempo de Gisèle”, no qual se apresenta novamente uma noção cíclica de tempo e de continuidade de algo estrutural, básico, subjacente às coisas do mundo:

¹¹¹ Uma das facetas desta contínua transmutação da vida, para Gouvêa, seria “uma leve inflexão reencarnacionista, ou ressonância da doutrina órfica-pitagórica, platônica e budista da metempsicose ou transmigração das almas” (2008, p. 40): “*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*” (“Desejo de regresso” in MEIRELES, 1983a, p. 234 – grifo nosso); “*Cessará essa música de sombra,/ que apenas indica valores de ar./ Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.// E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,/ e em navios novos homens eternos navegarão*” (“Anúnciação”, in ibidem, p. 82 – grifo nosso).

[...]
 O tempo de Gisèle não pára, mas não se move.
 Essa é a incoerência do tempo de Gisèle:
 – vai sendo sempre outra coisa, sobre uma coisa eterna e invariável.

(“Tempo de Gisèle”, in: MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1956)

A noção neste poema de que haja uma instância da existência caracterizada apenas por aparência, pois mutável, já que transitória, em contraponto a uma essência, contínua e imutável, se dará também, por exemplo, no poema “Mulher ao espelho”:

[...]
 Que mal faz, esta cor fingida
 do meu cabelo, e do meu rosto,
 se é tudo tinta: o mundo, a vida,
 o contentamento, o desgosto?
 [...]

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 533-534)

Esta apreensão da vida, de sua ciclicidade, uma vez que matéria passível de transformações, terá seu reflexo ao tratar da morte: essa não será vista como um fim, mas uma nova circunstância.

As exceções desse discurso sobre a morte de forma apaziguado seriam na instância de guerra e ao envolver animais ou seres ínfimos, tendo os humanos alguma parte nesta morte – ambas circunstâncias negativas em relação à morte vimos com “Lamento do oficial por seu cavalo morto”.

No poema “Os três bois”, Cecília nos apresenta um relato de um evento ocorrido, datado ao final, ou seja, documentado: “Churrasco no Km 47; 7.5.1944”. Aqui os bois estão mortos e se impõem ao eu-lírico enormes e passivos à situação que lhes engloba, causando uma tensão, uma perplexidade, neste caso, entre o sagrado e o profano, no embate entre espécies, das culturas, dos valores éticos:

Num domingo de sol, mataram os três bois,
 e assaram-nos às postas, fincados em espetos.
 A fumaça toldava o campo e o céu de crepes pretos.

Eles eram três bois de linhagem hindu,
 imensos de silêncio e de chifres serenos,
 com o céu às costas, perdidos nos enredos terrenos.

Não lhes douraram os chifres, não lhes puseram flores
 na testa; não lhes cantaram: não foi rito, foi ato
 sôfrego, de consentido assassinato.

Num domingo de sol, mataram os três bois,
 porque era preciso comer, porque era preciso haver festa,
 porque era preciso ter carne, porque a humanidade é esta...

Mataram os três bois, num domingo de sol.
 Por entre as árvores, por entre as águas e as borboletas,
 viram subir seu sangue, desenrolado em fumaças pretas.

Os homens estenderam para a carne vorazes mãos.
 E a terra e o céu, de braço dado, e pensativos,
 miravam os três bois mortos e os duzentos homens vivos.

Churrasco no km 47; 7.5.1944

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1587)

Cecília suscita uma reflexão de cunho antropológico com este poema-relato: ao apresentar a visão e costume orientais e ocidentais quanto ao tratamento dos bovinos, provoca um exercício de relativização, de análise do processo aculturativo, ou condicionador, ao qual todos são submetidos por pertencerem, desde o nascimento, a um meio social.

A relativização é estimulada pela presença da tensão entre o real e o ideal, o sagrado e o profano, o desencantamento e o encantamento. Primeiramente, este embate é introduzido gradualmente, pois, separado por estrofes: a primeira dá-se ao relato, descreve-se o evento, o ocorrido e a violência do ato, que se dá como algo grotesco, remetendo-se ao cenário infernal, com a imagem dos animais “fincados em espetos” envoltos pela “fumaça [que] toldava o campo e o céu de crepes pretos”.

Em seguida, na segunda estrofe, introduz-se o ideal (seja por julgamento de valor, ou por ser o não ocorrido, e apenas imaginado), por meio da implícita referência à cultura hindu: seja quanto à linhagem dos animais, ou ao referir-se ao ideário de um oriente, da cultura da meditação (“imensos de silêncio”) e da não violência¹¹² (“de chifres serenos”).

Na sequência, a perplexidade é intensificada ao se condensar em uma só estrofe, a terceira, o ideal e o real, o sagrado e o profano: “Não lhes douraram os chifres, não lhes puseram flores/ na testa; não lhe cantaram: não foi rito, foi ato/ sôfrego, de consentido assassinato”. Em outras palavras, o eu-lírico combina agora o que seria feito em um contexto cultural diferente ao do evento e o que de fato ocorreu, deixando implícita a dicotomia entre a sacralidade, de um lado, e a profanação da vida, do outro. Assim, impõe ao(à) leitora uma reflexão qualitativa das

¹¹² Cultura da não-violência exemplificada pela libertação a Índia do domínio inglês pelo movimento de Gandhi, e pelos preceitos milenares do hinduísmo e do budismo, que abarcam tanto o vegetarianismo, como uma conduta pacífica em geral.

situações opostas pela força impactante (parcialmente pelo *enjambement*) da expressão “não foi rito, foi ato/ sôfrego, de consentido assassinato”.

Na quarta estrofe, há a constatação tácita da realidade cultural ocidental quanto à sua relação para com os animais, especialmente os bovinos, e, aqui, o juízo de valor que a comparação com a cultura oriental impõe: “Num domingo de sol, mataram os três bois,/ porque era preciso comer, porque era preciso haver festa,/ porque era preciso ter carne, porque a humanidade é esta...”. Há uma desilusão implícita aqui: o eu-lírico constata a concretude cultural do evento e sua particular impossibilidade de agir sobre a ação; legando sua participação ao exercício da palavra como único meio viável de denunciar o ocorrido e, ao mesmo tempo, apreender a realidade como ela é, pois, “a humanidade é está...”; isto é, sujeita à cultura em que se está inserida, cujos *habitus* da violência para a saciação do paladar lhe são familiares e consensuais.

O apaziguamento da tensão se dá pela continuidade da constatação da incapacidade de mudança sobre aquele meio onde há a consensual violência contra os animais. Passividade ou impossibilidade de atuação que extrapolam o indivíduo testemunha do evento, se expandindo para o meio natural (e talvez sobrenatural): “Por entre as árvores, por entre as águas e as borboletas,/ viram subir seu sangue, desenrolado em fumaças pretas” e “a terra e o céu, de braço dado, e pensativos,/ miravam os três bois mortos e os duzentos homens vivos”.

A perplexidade parece se dissolver ao se concluir que nem o meio natural, mesmo que “pensativos” poderiam evitar o ocorrido. Caberia, então, à palavra, à lírica, documentar e denunciar o delito (visto como tal a partir do exercício da relativização).

Apresentamos um panorama (módico) do motivo da morte, em contraposição à vida, na lírica Cecília Meireles. Cecília, pautando-se no pensamento indiano, de cunho hinduísta e budista, apresenta a noção de tempo cíclico e a continuidade ininterrupta das coisas, perante a qual, a morte nada mais é do que uma passagem para outra circunstância, outra forma de existência.

Em relação ao poema “Os três bois” de Cecília, primeiramente, apresenta a perplexidade subjetiva frente a uma situação conflituosa. O conflito se dá perante um evento factual, o assassinato de três bois para um churrasco, que motiva a comparação entre duas culturas, a oriental e a ocidental, e suas contrárias práticas quanto à vida e à morte, propondo questões pendulares entre o real e o ideal, o belo e o grotesco, o sagrado e o profano.

Parte-se de uma situação violenta, feroz, terrível, em oposição à esperada normalidade cotidiana e dissolvem suas tensões com a apreensão da impossibilidade de agência pessoal de

mudança, rendendo-se à realidade das coisas, tendo apenas a palavra como meio e fim de atuação.

Além disso, aciona-se a noção de desencanto pela vida e de desencantamento do mundo, pela dolorosa constatação de que, uma vez culturalmente consentida, uma violência, como a profanação dos animais, é consensual a um grupo social e nada pode ser feito, pois, “a humanidade é esta...”.

A desilusão presente no poema problematiza um processo conceitual corrente na sociedade moderna/contemporânea ocidental, qual seja, a da reificação dos seres. Por outro lado, além a reificação dos animais, considerados produtos para a sociedade atual, os humanos “vorazes” (famintos e destrutivos), para saciar seu paladar – atividade culturalmente construída –, agem “selvagemente”, “como animais” (costuma-se dizer com conotação negativa), sendo, assim, reificados, por sua vez, já que matam e comem, enquanto os bois são dignos, em parte da Índia, de ritos, de homenagens.

Na esteira dessas considerações acerca da visão diferenciada sobre a vida e os seres, pautada, na Índia, em seu legado filosófico-religioso, e no Ocidente, no desencantamento do mundo, na lógica mercadológica, na hierarquização da vida, privilegiando humanos em relação aos outros seres, passamos, agora, à última seção que se refere às premissas do pensamento indiano que parecem ressoar na lírica de Cecília. De natureza também contrastante, a análise oporá as noções de tempo, quais seja, a linear e a cíclica, como uma dicotomia que se apresenta na percepção da temporalidade na cultura indiana e na ocidental.

4.5. “Àquele lado do tempo”: contemplação, recolha e transfiguração em atemporalidade

Cecília Meireles concilia em sua lírica diversos aspectos daquela tida como a lírica moderna/modernista. Podemos notar ao mesmo tempo uma apreensão sensível das dores dos tempos modernos como motivos reiterados em seus poemas e o ecletismo da forma poética, entre aplicação da tradição e renovações formais, tão caras aos movimentos literários do período.

A modernidade, como largo período de mudanças no modo de vida da humanidade, ocasiona circunstâncias e premissas que serão arduamente sentidas e vivenciadas, como a fugacidade do tempo, a noção de tempo linear predominante, o domínio e afastamento do convívio com a natureza, a educação tecnicista e, assim, utilitária, a cisão entre religião e ciência, entre outros. Tudo isso resultará, para Baudelaire, e para a Cecília, num atrofiamento do espírito, uma dor de estar no tempo do mundo, uma insensibilidade, uma dureza humana: humano, demasiadamente humano.

Nas palavras de Cecília, o poeta tem como missão em tempos nunca tão difíceis, pois desencantados (de acordo com a teoria weberiana), desmagnificados (para Keith Thomas), de despertar o homem: “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade, sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante” (1994, p. 80).

Ao falar da cidade de Calcutá, a poetisa-viajante assevera ser impossível “ficar indiferente ao choque desta cidade”, e, frente a suas contradições e perplexidades de cidade urbana, na Índia pós-colonial, a elege para seu exercício do inventário poético, pois, “o belo e o terrível, o suntuoso e o miserável, todas as esperanças de vida como todas as sombras da morte crescem deste chão úmido” (MEIRELES, 1999c, p. 213). Com isso, demonstra que serão os aspectos da vida comum, do cotidiano, matéria de sua lírica,¹¹³ num exercício de extrair o belo das cenas mais banais, como preconizado por Baudelaire.¹¹⁴

Outrossim, por vezes, sua matéria será uma antimatéria¹¹⁵, ou seja, falará de outras esferas, como “Pastora das Nuvens”, como “Aeronauta”, resistirá à dureza dos seus dias se

¹¹³ Poemas como “A avó do menino”, “A enxurrada”, “A flor amarela”, “Catedral”, “Ginástica”, etc.

¹¹⁴ “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana” (BAUDELAIRE, 1988, p. 162).

¹¹⁵ Por exemplo, “Desapego”, “Leveza”, “Juramento”, “Aceitação”, “Compromisso”, “Sugestão”, “Neste longo exercício de alma”, “Para onde é que vão os versos”, etc.

abrigo em outros lugares, em abstrações, em outros tempos, ou tratando de seres diminutos e animais, que são tão pouco notados pelos homens no atordoamento do tempo na modernidade (e na contemporaneidade, por conseguinte).

Seu divagar¹¹⁶ (outros lugares, tempos, com outros seres) será um hábito de vida, como exercício necessário de resistência e superação da modernidade, que fomentará sua vida pessoal, seu trabalho (docência, comissão de folclore, produção de crônicas de viagem e de educação, etc.) e sua lírica, semelhantemente ao pintor da vida moderna de Baudelaire:

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o terno e o imutável (1988, p. 173-174).

O olhar de Cecília é aquele que observa a Índia de sua janela de hotel e busca, perscruta, apreende, inquire, num embate com a modernidade e sua brevidade: “E a multidão [...] passa, avança, desaparece. Este contínuo suceder, visto de uma janela, é como um retrato do mundo efêmero. Para onde vão estes passos? Por quê? A que conduz este incessante caminhar? A que ordem obedece este movimento sem fim?” (MEIRELES, 1999c, p. 212).

A concepção da palavra poética privilegiada como meio pelo qual o eu-lírico sublima a precariedade e ruína causada pelo tempo está presente em diversos poemas cecilianos, como “Quero roubar à morte esses rostos de nácar,/ esses corais de aurora, esses véus de safira,/ e antes que em mim também se acabe o céu das pálpebras” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1275).

Sobre a palavra poética como sublimação para os problemas causados pela precariedade da vida moderna, na obra da autora de *O Estudante Empírico*, para Rejane Tito dá-se da seguinte forma:

Consciente da impossibilidade de vivenciar a Beleza absoluta no mundo moderno, a poeta parece resolver sua aspiração numa síntese poética: a Beleza participa de um universo resolvido na transfiguração estética da poesia e pela poesia (2001, p. 60).

¹¹⁶ Na crônica “Amanhece em Calcutá”, Cecília fala do divagar na multidão: “Todos os veículos giram agora pela encruzilhada. No meio dessa confusão, há uns homens que carregam quartos de carneiro assado, outro que vende utensílios de lata, rapazes ocidentais muito limpos, em suas bicicletas reluzentes, senhores orientais, também muito limpos, em seus vestidos brancos, vendedores de bétel, padres protestantes, um carrinho de mão cheio de barris e um caminhão com garrafas de refrigerantes, que, pela cor, devem ser laranjadas e groselhas [...] *Também vou descer por essas ruas, mergulhar nesse movimento, participar da onda humana que vai e vem por esta “cidade de palácios”, viver um dia da minha vida entre estas vidas, a este sol, sob este céu*” (1999c, p. 206-207 – grifo nosso).

Cecília Meireles parece defender que a ação do(a) poeta/poetisa, de sua sensibilidade e de sua habilidade artística, pode conservar as coisas. Ao/À poeta/poetisa é atribuída a capacidade de percepção do universo das sombras, diferentemente dos homens envolvidos nos “enredos humanos”: “A eternização é um exercício de uma subjetividade, de um olhar atento e sensível ao tempo das coisas e de si mesmo, ou melhor ao tempo das coisas em si mesmo” – “tempo de mim” (do poema “3º motivo da rosa”) (MEIRELES, 1994, p. 82 – grifo da autora).

O poeta, desta forma, teria a missão sobre-humana, de “dizer com claridade o que existe em segredo”, de “no mar da vida ser coral de pensamento”: “Alta é a alucinação da provada Beleza./ Pura e ardente, esta angústia. E perfeita, a agonia./ Eu, que a contemplo, vejo um fim que não tem fim” (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1268).

À luz dessas considerações, vemos a lírica de Cecília como aquela resistente aos tempos modernos, à dor do tempo e suas conjecturas, ao desencantamento do mundo, nos termos de Bosi:

A poesia há muito que não consegue integrar-se feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito de alarme”, era a exigência de Schoenberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o ‘urro primitivo’, *Urschrei!*” (BOSI, 1997, p. 143).

Isso é corroborado pela própria poetisa que vê a poesia como grito:

Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque são raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música – isto é, que criem poesia como se formam cristais. Mas creio que todos padecem, se são poetas. Porque, afinal se sente que o grito é o grito; e a poesia já é o grito (com toda a sua força) mas transfigurado (MEIRELES, 1994, p. 90).

Nada mais condizente com a visão de Friedrich de que “das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Assim, Cecília transformará o mundo observado sua matéria lírica e sua inventariação se fará extensa, como dito anteriormente, por suas viagens.

Cecília pode ser facilmente considerada “mulher do mundo” nos termos de Baudelaire. Ou seja, apaixonada por viagens e muito cosmopolita, é “do mundo inteiro, [...] compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes [...] se interessa pelo

mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferoide [...] o cidadão espiritual do universo” (1988, p. 167).

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, ao movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade (Ibidem, p. 170-171).

Lembremos da diferenciação feita por ela entre viajante e turista, uma vez que Cecília via o ato de viajar como uma oportunidade de aprendizado e de vivência com amigos futuros: “Cada lugar onde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver homens e coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano” (apud BLOCH, 1964, p. 37).

Se por vezes sua poética é a da inespacialidade, por não se identificar prontamente o Rio de sua vida toda – como a Itabira de Drummond, o Recife de Bandeira, a Paulicéia desvairada de Mário de Andrade –, serão nos poemas de viagem, como os sobre a Índia, que o local tomará mais relevo; assim como em suas crônicas, nas quais o pitoresco e o cotidiano serão mais frequentes. Dessa forma, pode assumir que Cecília se caracteriza mais como poetisa das multidões enquanto viajante, descobrindo lugares novos, desconhecidos e distantes. Uma especificidade da poetisa-viajante que não lhe reduz sua modernidade, apenas a define.

O tempo cíclico eterno em oposição ao linear escatológico

Como discutido em torno da modernidade, uma das questões mais frequentes na lírica moderna é a do tempo. Nesta perspectiva, a leitura da obra ceciliana é, entre outros, um enfrentamento do tempo linear e um convite à apreensão da vida reinventada, por vezes, a vida por seu viés mítico. Nesta “reinvenção”, o tempo secular se transforma em atemporalidade na medida em que o contingente se transfigura em imagem poética num tempo suspenso: o tempo mítico.

Em outras palavras, o eu-lírico reorganiza a experiência caótica da vida numa transfiguração poética: através da contemplação, há a tentativa de “curar o homem da existência

no tempo”, lembrando Mircea Eliade, numa produção poética com características de temporalidade circular, ou contínua, e, portanto, tipicamente oriental.

Visto almejarmos analisar o tempo mítico na obra de Cecília, buscamos descrever seguinte percurso: da apreensão do tempo linear como sinônimo de finitude, enfrenta-se a crise para com essa perspectiva temporal, e, então, através da contemplação, busca-se a “consagração do instante” (ou eleição de um momento meritório de ser eternizado pela palavra poética), seu recolhimento e, por fim, por meio da depuração lírica, a imagem é subjetiva e esteticamente transfigurada.

Para tanto, é necessário, de antemão, compreender que, apesar da resistência ao tempo linear escatológico e a predileção pelo tempo mítico (cíclico) se apresentarem difusos na lírica ceciliana, em uma gama extensa de motivos e formas poéticas que as reivindica, nos parece imprescindível relacioná-las com o pensamento filosófico-religioso indiano, por ser lugar-comum neste.

De acordo com a *Bhagavad-gītā*, as *jīvas* (entidades vivas) são sempre existentes e, por isso, não devem se incomodar com a passagem do tempo, compreendendo a diferença entre o transitório e o eterno através da comparação com os ciclos da natureza e as fases das idades do corpo. Vejamos esta seção da *Bhagavad-gītā*:

Na verdade, nunca houve um tempo em que eu não existisse, nem você, nem estes reis, assim como no futuro nenhum de nós deixará de existir.

Da mesma forma que, neste corpo, a entidade viva corporificada passa da infância para a juventude e, então, para a velhice, ela adquire outro corpo [no momento da morte]. Uma pessoa dotada de conhecimento não se deixa enganar por esta mudança.

Certamente, o contato dos sentidos com a matéria, ó Kaunteya [Arjuna], resulta no aparecimento impermanente da felicidade e da aflição, e seu desaparecimento no devido tempo, semelhantemente a vinda e ida das estações de verão e inverno, e deve-se aprender a tolerá-los (BG 2.12-15).

Nesta perspectiva, a visão de que apenas o tempo linear seja considerado geraria sofrimento, aflição, pessimismo, pois, tudo caminharia para um fim irremediável e, talvez, aniquilaria o sentido das coisas, da vida: “A hora que passa é sempre gênese de sofrimento, pois toda mudança gera inquietação, angústia” (BOSI, 2007, p. 21). Outrossim, ao compreender que a transitoriedade é um fato, mas que repousa sobre a noção do contínuo desenrolar das coisas, de sua transformação, conforme os ciclos naturais, possivelmente apaziguar-se-ia a desolação causada pela ideia de finitude.

Este constante fluir do tempo, o inextinguível passar das coisas, aparece na lírica de Cecília balizado pelo processo de eternalização em dois sentidos. Por um lado, as coisas se

transformam em outras, como no poema “O cavalo morto”: “ah! as flores daquele dia .../- mas era um canteiro o seu corpo:/um jardim de lírios, o cavalo morto” (MEIRELES, 1983a, p. 360) – o corpo do cavalo não se extingue com a morte, mas se transforma em outra coisa, em um canteiro ou jardim e, assim, não há fim. Por outro lado, o recolhimento de eventos, de imagens, pelo inventário contemplativo da poetisa e a transfiguração desse material em poesia legaria o apreendido à eternidade em palavra, em arte.

Para praticar esse meticuloso procedimento de observação, depuração reflexiva e transposição em arte, assim como mencionado nos versos da *Bhagavad-gītā* acima, exige-se uma compreensão das coisas e, ao mesmo tempo, uma disciplina, um rigor.

Como visto na introdução deste trabalho, Cecília sempre teve uma vivência da solidão e do silêncio, desde a infância, e parece-nos que isso lhe proporcionou essa disciplina, o aproveitar do ócio contemplativo para a apreensão filosófica do ser das coisas e do mergulho no “eu profundo”, ou “Eu superior” (conforme a psicologia junguiana), ou ainda, no *ātman*, para a filosofia védica (indiana).

A possível interação entre esta experiência de autoconhecimento e espiritualidade com sua produção poética lhe possibilitou, talvez, compreender as correspondências entre o “eu” e o mundo sensível.

Assim, a poética de Cecília Meireles se apresenta como resultado de um exercício de contemplação (solitária e atenta) da vida. Esta atitude contemplativa leva a poetisa a eger momentos que serão eternizados em sua poesia sob uma determinada perspectiva de tempo: a poetisa faz o que Octavio Paz (1996) chama de “consagração do instante”.

Esta experiência de temporalidade, da sublimação estética da experiência contingente em seu mergulho poético, se afilia muito proximamente da noção de tempo arcaico, tratado por Mircea Eliade como “mito do eterno retorno” e visto por Enerst Cassirer como “pensamento mítico” e “Deuses momentâneos” (“Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:/não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar”, de “Aceitação, em *Viagem*).

Além disso, na fortuna crítica de Cecília Meireles, é notória a noção da fugacidade do tempo e da brevidade da vida – contraponto ao tempo mítico instaurado em sua lírica.

Para Leodegário de Azevedo (1970, p. 34-45), o sentimento aflitivo e desesperado da fugacidade do tempo e a brevidade da vida são constantes temáticas de sua poesia. Além destas temáticas, Darcy Damasceno atenta para a ideia da transitoriedade de tudo, já que “a consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói” (apud MEIRELES, 1983a, p. 32).

A noção de fluxo contínuo e, assim, inexorável do tempo está presente na lírica cecilianiana, por vezes, como um mecanismo operado por cavalos. No poema “Cavalgada” – que analisaremos mais adiante –, os dias são os próprios animais e seu cavalgar mimetiza o rolar do tempo: “Escuta o galope certo dos dias/saltando as roxas barreiras da aurora”. No poema “Oito”, de *Doze Noturnos da Holanda*, o tempo diário se dá por rodas puxadas por cavalos:

[...]

Mas a noite desmanchava-se no Oriente,
cheia de flores amarelas e vermelhas.
E os cavalos erguiam, entre mil sonhos vacilantes,
erguiam no ar a vigorosa cabeça,
e começavam a puxar as imensas rodas do dia.

[...]

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 719)

Essas imagens proporcionam a noção de mecanicidade do tempo secular, aquém do sujeito; fluxo automático e ininterrupto, que gera a corrosão das coisas e dos seres.

Cecília Meireles em sua inquietante busca de significados acerca da vida e do tempo em relação a esta. Para Damasceno:

Ao otimismo irradiante do contato com a natureza física, amorosamente apreendida, sucede, como não poderia deixar de ser, a tomada de posição da inteligência frente à realidade. Magnetizado pela beleza do mundo, o espírito indagador, como o heliotropo, descreve uma órbita que segue o sol; mas, como o heliotropo, avança lentamente para regiões crepusculares, onde a penumbra é soleira do desconhecido (apud MEIRELES, 1987, p. 37).

Nesta perspectiva, se o olhar atento apreende imagens plásticas e luminosas, e as crepusculares, sombrias ou noturnas não são ignoradas, pois, nesta lírica, tudo é digno de ser eternizado: da beleza e magnitude de algo sob a luz, para a penumbra onde latejam seres talvez repugnantes ou corpos fúnebres; nada escapa àquela que almeja apreender o significado da vida, o que implica na compreensão da natureza dual da mesma – ora luz e vida, ora escuridão ou morte.

Esta compreensão da transitoriedade da vida não se apresenta como pessimista ou fatalista, mas sim uma lúcida apreensão do mecanismo que rege a vida. Damasceno (apud *Ibidem*, *idem*) continua:

A consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói; a constatação da transitoriedade emerge como o verme antecipador do podre que um dia há de ser o apetecível fruto

da vida. Daí que às descargas dos sentidos se sobreponha a indagação, a análise, a atitude inteligente.

Esta faceta da temporalidade em sua obra é indubitavelmente existente, mas sua concepção temporal não se extingue nesta categoria.

David Mourão Ferreira (1966, p. 56) diz que para a autora de *Viagem* é necessário um espaço diversificado, transfigurado, na incessante busca de perspectivas mais adequadas. Do mesmo modo, constata que a poeta demandava um tempo que não fosse o da mera contemporaneidade. Se Cecília busca uma noção de tempo diferenciada, para Ruth Cavalieri (1988, p. 345-346), ela opta por um tempo circular, aproximando-se mais de uma concepção hinduísta do que propriamente cristã.

Contribuindo para com esta noção de tempo cíclico, sem fim, Paulo Ronái nos diz que a atmosfera poética da autora de *Solombra*, por exemplo, é:

[...] um universo em movimento incessante, um substituir-se contínuo de formas e aparências. Para poder encarnar-se a si mesmo, à sua ‘ideia’, paga-se inevitavelmente esse preço de sucessivas transfigurações: eis por que nestes poemas, em que se sente como que *um contínuo rolar de tempo*, quase não há saudade (apud MEIRELES, 1994, p. 63-64 – grifo nosso).

As constantes noções de tempo circular, transfigurador, invés de finito, “o tempo concebido como algo que se faz e se desfaz continuamente, num eterno fazer-se e desfazer-se”, e este contínuo rolar do tempo presentes na obra ceciliana, para Leodegário Azevedo (1970, p. 107), são acompanhados de uma vontade de “viver todos os seus instantes no tempo presente e objetivo, para condensá-los na experiência humana do verdadeiro tempo, do único tempo que dura, que é o tempo subjetivo. Todo o poema, aliás, exprime uma espécie de ânsia em tornar eterno o tempo presente” (Ibidem, idem).

De acordo com a nossa leitura, a eleição do instante presente para substância a ser eternizada se faz através da “consagração do instante”, pois, Octavio Paz diz que:

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. (...) o tempo cronológico (...) sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa.(...) [o poema] é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente.(...) realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e autossuficiente. (...) só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética (PAZ, 1996, p. 53-54).

Se a poeta através do instante consagrado “leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo revela-nos o que somos” (p. 57), verificamos que esta linha de leitura nos leva a nomear esta categoria de tempo como **tempo mítico**.

Viviana Bosi (1991) em seus estudos sobre a “irmandade” entre o mito e a literatura, aponta o tempo mítico como uma das características desta relação. Bosi diz que o tempo mítico consiste nessa capacidade da imagem poética de trazer de volta o passado, de renová-lo, anulando a distância. Além disso, “o tempo mítico desconsidera a passagem e resgata o tempo forte da origem antecedente e posterior a tudo. Na verdade, dá-se a superação da temporalidade pelo pressentimento de um ciclo, em que a matéria se renova pelo contato poderoso com a gênese criadora” (BOSI, 1991, p. 25).

Esta definição está de comum acordo com a definição de tempo *in illo tempore* que resulta da transformação do tempo concreto através de ritos arcaicos que repetem o ato cosmogônico e instaura o “eterno retorno”, de Mircea Eliade (1969). Para o mitólogo, reinstaurar o tempo mítico através de modelos originais, arquetípicos, resulta na transfiguração das atividades “profanas” em “sagradas”, “ideais”, ordenando, assim a experiência no mundo sensível.

Flávio Loureiro Chaves diz que Cecília Meireles faz em sua poesia o surgimento definitivo do “mundo da palavra, o mundo da poesia, isto é, o mundo reinventado deitando raízes fora do tempo” (apud MEIRELES, 1987, p. 77).

O poema, dentre diversos, que demonstra a tentativa de atualização de um outro tempo, um tempo mítico, é “Cançãozinha para Tagore”:

Àquele lado do tempo
onde abre a rosa da aurora,
chegaremos de mãos dadas,
cantando canções de roda
com palavras encantadas.
Para além de hoje e de outrora,
veremos os Reis ocultos,
senhores da Vida toda,
em cuja etérea Cidade
fomos lágrima e saudade
por seus nomes e seus vultos.

Àquele lado do tempo
onde abre a rosa da aurora,
mais do que ventura
a dor é perfeita e pura,
chegaremos de mãos dadas.

Chegaremos de mãos dadas,

Tagore, ao divino mundo
em que o amor eterno mora
e onde a alma é o sonho profundo
da rosa dentro da aurora.

Chegaremos de mãos dadas
cantando canções de roda.
E então nossa vida toda
será das coisas amadas.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1023-24)

O poema é um convite a Rabindranath Tagore e se configura como uma dança de roda. Nada mais coerente que sejam relacionados nesse poema a figura do poeta e as canções de roda, afinal Tagore reformou o sistema educacional: tornou o ensino infantil lúdico e folclórico; outorgou autonomia e liberdade às crianças, retirando-as das salas para terem aulas sob árvores, por exemplo, ouvindo estórias e aprendendo canções (de roda).

Este gênero se apresenta como o motivo do poema e como sua forma. Primeiramente, o título indica a forma: “cançãozinha”; que em diminutivo remete ao âmbito infantil, ao lúdico, ao imaginário, talvez, ao fantástico, por conseguinte. Em seguida, a canção (de roda) é tida como o próprio propósito do encontro entre Tagore e o eu-lírico: “chegaremos de mãos dadas/ cantando canções de roda/ com palavras encantadas”.

Nesse universo outro, que é mencionado como ponto de encontro, se desloca não só como lugar, mas como tempo, pois é “Àquele lado do tempo/ onde nasce a rosa da aurora”, que se localiza “para além de hoje e de outrora”. Este seria o tempo mítico ao qual estamos nos referindo neste capítulo: um constante instante, fora do tempo secular, consagrado pelo eu-lírico em palavra e forma.

Nesse tempo, fora do tempo, acionado pela canção de roda, sublima-se a existência contingente, eliminam-se suas limitações e instaura-se a perfeição mítica da origem, da “rosa da aurora”, do *in illo tempore*, uma região-tempo limítrofe entre dia e noite, “aurora”, que se configura, assim, mítica: “mais do que ventura/ a dor é perfeita e pura, chegaremos de mãos dadas”; “Chegaremos de mãos dadas,/ Tagore, ao divino mundo/ em que o amor eterno mora/ e onde a alma é o sonho profundo/ da rosa dentro da aurora”.

Esta instauração de outro tempo, mediada pela palavra poética, se dá por imagem, pela visão, que também é realizada no poema “Retrato em Luar”:

Meus olhos ficam neste parque,
minhas mãos no musgo dos muros,
para o que um dia vier buscar-me,
entre pensamentos futuros.

Não quero pronunciar teu nome,
que a voz é o apelido do vento,
e os graus da esfera me consome
toda, no mais simples momento.

São mais duráveis a hera, as malvas,
que a minha face deste instante.
Mas posso deixá-la em palavras,
gravadas num tempo constante.

Nunca tive os olhos tão claros
e o sorriso em tanta loucura.
Sinto-me toda igual às árvores:
solitária, perfeita e pura.

Aqui estão meus olhos nas flores,
meus braços ao longo dos ramos:
e, no vago rumor das fontes,
uma voz de amor que sonhamos.

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 638-639)

Aqui, a contemplação é o processo pelo qual o eu-lírico inaugura sua transmutação em algo que permanecerá contínuo, eterno, por meio da elaboração poética, da palavra: “Mas posso deixá-la em palavras,/ gravadas num tempo constante”. O mítico, semelhantemente ao poema anterior, se dá em pureza e perfeição: “Sinto-me toda igual às árvores:/ solitária, perfeita e pura”. E nesse novo ambiente, pois o local, o tempo e o eu-lírico se correspondem e se amalgamam, há a formação, em palavra, de uma nova realidade, qual seja, aquela contínua, ou eterna: “Aqui estão meus olhos nas flores,/ meus braços ao longo dos ramos:/ e, no vago rumor das fontes,/ uma voz de amor que sonhamos”.

Dessa forma, vemos o efeito do tratamento dado ao tempo por Cecília no(a) leitor(a) nos termos propostos por Paz:

[...] a experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar, (...) [e] se o poema ainda guarda intactos os seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito elétrico, produz uma recriação. (...) [ato] idêntico quanto o próprio ato de criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo” (PAZ, 1996, p. 57).

Compreendemos, assim, que o eu-lírico ceciliano tende a percorrer o itinerário poético entre a contemplação para o recolhimento do material lírico e sua transfiguração em tempo mítico ou atemporalidade, recriando tempo e espaço, sublimando as contradições e dissonâncias

da vida contingente, do tempo secular, acionando o tempo mítico, possibilitando ao(à) leitor(a), se recriar.

“Rosa do deserto”

Neste poema de *Poemas escritos na Índia*, a rosa é o objeto central: nomeada e qualificada (“do deserto”) é motivo recorrente na poesia ceciliana, especialmente figurando a polaridade efêmero/eterno – como parece ser o caso aqui também.

O eu-lírico rememora um evento como observador ideal, pois o que ocorreu é revivido em relação às suas percepções, à sua imaginação e intuição. Assim, aborda-se o objeto por meio do sentido que se configura como o mais proeminente na obra ceciliana: a visão. Sob seu olhar, a rosa que parece concreta nos dois primeiros versos tem essa concretude sutilmente dissolvida no terceiro verso, apresentando-se como figuração, como metáfora.

Sua realidade dupla, pois real e imaginária, concreta e simbólica, é assentada numa estrutura formal simétrica, ordenada, o que parece dissipar a inerente contradição, ou a paradoxal duplicidade, estabilizada, então, noutra nível, isto é, no estrutural, ou formal, devido à regularidade métrica e rítmica do poema.

A constituição dúbia da rosa já repousa no próprio nome (ou seja, na espécie), pois rosa do deserto não é a rosa que lembramos em imagem ao ouvir esta palavra, mas sim um lírio-impala, ou *adenium obesum*, da família *Apocynaceae*; e não a rosa da família *Rosaceae*. Talvez para melhor compreender o poema, necessitemos vislumbrar a rosa do deserto como espécie, ressaltando sua capacidade de existir em lugares inóspitos (quentes e secos), sua necessidade de muito pouca água ou nutrientes para sobreviver, sua forte resistência, sua longa duração (podendo viver centenas de anos), a vivência de dois períodos sazonais distintos, isto é, um de crescimento e florescência (primavera e verão) e outro de dormência (outono e inverno), a presença de uma seiva altamente tóxica e, ao mesmo tempo, a dependência de plantio manual de mudas (galhos cortados e deixados secar) para efetiva perpetuação. Em contraste com a rosa, a rosa do deserto se constitui como uma planta de caule suculento e de aspecto grosseiro se comparado com os finos galhos da rosa. Em oposição à efemeridade da rosa e sua beleza icônica, sua opulência, a rosa do deserto nasce da aridez e resiste, sobrevive sobre seus galhos barrocamente grotescos e de seiva venenosa.

Apesar das gritantes diferenças, a relação lugar-comum entre a rosa e o tempo na lírica ceciliana aqui se repete, especificamente o binarismo breve/eterno, uma vez que ao mesmo tempo em que o poema volta-se a uma pequena medida de tempo, um amanhecer, há a indicação

a um passado mítico, arquetípico, e, ainda, uma referência ao eterno (invocada ao final do texto).

Eu vi a rosa do deserto
ainda de estrelas orvalhada:
era a alvorada.

Por mais que parecesse perto,
não vinha daqueles lugares
de céus e mares.

Os aéreos muros do dia
punham diamantes na paisagem:
clara miragem.

E a voz dos Profetas batia
contra imensas portas do vento
seu chamamento.

Reis-touros e Deusas-hienas
brandiam seus perfis de outrora
à ardente aurora.

Trágicas e divinas cenas
ali jaziam soterradas,
sem madrugadas.

Eu vi a rosa do deserto:
a exata rosa, a ígnea medida
da humana vida.

Eu vi o mundo recoberto
pela manhã de claridade
da incandescente eternidade.

(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 975-976)

O poema é estruturado em oito tercetos constituídos por dois versos octossílabos e um tetrassilábico – com exceção da última estrofe cujo verso final também é octossílabo – em *enjambement*. Ordenação gráfica e, assim, visível ao leitor, em um poema em que o eu-lírico também aborda o motivo pela visão. Paralelamente à simetria formal, há uma ordem sonora, pois pauta-se num ritmo equilibrado por versos simétricos e em rima esquemática (ABB/ACC/DEE/DFE/GHH/GII/ABB/AJJ). Este equilíbrio gráfico e sonoro, uma simetria formal, contribui para um equilíbrio aparente, pois, por um lado há a repetição do recurso do *enjambement* que causa mínima tensão, e, por outro lado, a ordenação abrangente amenizaria parcialmente a tensão e naturalizaria para o leitor a dupla feição, real e imaginária, concreta e simbólica da rosa/do tempo: a rosa do deserto é a rosa que atrai o olhar do eu-lírico se configura

como metáfora do astro rei que rompe a noite e inaugura o novo dia, que é a medida do dia, o qual é balizado pelo seu movimento de ascensão e poente, seu simbólico nascer e morrer, sua aparente criação e dissolução, quando, na verdade, continua a existir, só não acessível à nossa visão.

Dessa forma, o sol seria a régua que mede uma porção de tempo apreensível pela visão, mas, sobretudo, aponta para algo além dele: uma continuidade, já que existe há milhões de anos e continuará existindo de forme imensurável, o que se assemelha a uma eternidade. Nessa perspectiva, o poema parece apontar para essa dicotomia em relação a nossa percepção do tempo, pois o que nos parece breve e transitório, como a medida do dia pelo sol, em termos mais abrangentes e cosmológicos, de fato, configura-se como uma quase eternidade perante nossa limitada apreensão de tempo. Parece-nos, assim, que o poema revolve entre dois polos sempre, seja, o breve/o eterno, seja o concreto/o imaginado, ou o ilusório/o real. E estas variações, ou possibilidades, seriam caminhos para compreender sempre algo além do imediato, do palpável, do senso comum.

Para Rejane Tito, os elementos naturais que atraem o olhar ceciliano (a rosa, o orvalho) levam à elaboração de imagens que não se limitam à sua fidedigna representação, mas ao que transcende o que é apreendido pelo olhar, como se a racionalização do captado sensorialmente buscasse uma compreensão de sua realidade profunda, arquetípica, original:

A beleza das coisas seduz o olhar ceciliano, que tenta criar o universo visível através das imagens, da sugestão, enfim da imaginação, ao mesmo tempo que mantém uma certa fidelidade ao que se contempla. É como se recriação (e apreensão!) pela imaginação poética possibilitasse a penetração no mistério, na essência, da realidade visível. Daqui subjaz alguns pressupostos cecilianos: subordinadas ao olhar seletivo, as coisas visíveis (normalmente recolhidas da Natureza) apontam para algo que as transcendem, representam uma grande verdade; o poeta [a poetisa, aqui] assume a função de apreender, revelar e transfigurar esta realidade sobrenatural, graças ao poder da imaginação (TITO, 2001, p. 15).

A partir desta perspectiva, pode-se aferir que a rosa do deserto orvalhada inicialmente vista propriamente no momento do amanhecer se torna, então, simulacro deste fenômeno que a abrange, deste instante em que é apreendida pelo olhar do eu-lírico (e do leitor, por conseguinte) e, em seguida, dá vazão a outras imagens correlativas a esta abrangência, à esfera temporal que se abre ao eu-lírico.

Na segunda estrofe, a expansão se dá geograficamente pela referência de sua origem, por um lado, como referência à espécie de flor de origem africana que se encontra em terras asiáticas, ao mesmo tempo em que, por outro lado e figurativamente, dá-se a ideia de referência

a algo que se origina além, neste caso talvez, astronomicamente, pela movimentação no sistema solar que ocasiona a passagem da noite para o dia, vice-versa e sucessivamente: “Por mais que parecesse perto,/ não vinha daqueles lugares/de céus e mares”. Pela sequência textual, pela relação dêitica, a referência anafórica se torna dúbia: o que “não vinha daqueles lugares”? A rosa do deserto ou a alvorada?

Nesta progressão em imagens do micro (a rosa) ao macro (os astros, o tempo, o cosmo), o olhar do eu-lírico assim como sua imaginação se expandem e o observa é menos concreto, mais simbólico: “Os aéreos muros do dia/ punham diamantes na paisagem:/ clara miragem”. Se há limites ao dia (“muros”), estes são de ar, e/ou levitam, flutuam, não tocam o chão (“aéreos”), a realidade; são sutis: “clara miragem”. A esta altura no desenrolar do poema, diluiu-se quase tudo e perdura, aparentemente, apenas a noção temporal, “o dia”, todavia, sua delimitação, seus “muros” são intangíveis.

A paisagem é ilusória, pois “miragem”, cintilante por diamantes inexistentes: truque da paisagem, engano do olhar. A paisagem, aquela da rosa do deserto orvalhada no momento da ruptura do dia, inicialmente parecia concreta, entretanto, agora, mais se aproxima de um episódio onírico, ou pura imaginação; esfera surreal ou fantástica de um devaneio. Talvez, caso não estivesse assentado firmemente em uma simetria formal e sonora que parece alicerçar esta inusitada realidade, tudo pareceria irracional para o leitor, até caótico. Contudo, há uma ordenação arraigada na estrutura, o que valida o fantástico, o intangível.

Então, na seguinte estrofe, aciona-se outro sentido, além da visão, qual seja a audição: “E a voz dos Profetas batia/ contra imensas portas de vento/ seu chamamento”. A ambiguidade que envolve o sujeito chamado (a rosa ou o dia) perdura nesta estrofe: o uso do dêitico “seu” propicia esta não clareza. Pode-se, entretanto, inferir que seja uma referência a uma prática ritualística indiana relacionada ao amanhecer. Na cultura bramânica milenar, os sacerdotes efetuam um ritual com entonação de mantras védicos todos os dias com o fim de que o dia realmente se rompa. Obviamente, os sábios indianos não se achavam responsáveis pelo nascer do sol, mas sim compreendiam o rito como maneira de conexão com os Deuses, que personalizavam os próprios astros e diferentes partes do dia, e de conexão com o cosmos, na medida em que centralizavam sua consciência, sua percepção ao momento presente, ao que ocorria ao seu redor em micro e macro escalas.

Nesta perspectiva, poderíamos supor que há nesta estrofe uma referência a este ritual dos brâmanes (“Profetas”), à sua invocação dos Deuses e à celebração da ruptura da escuridão e chegada da luz mais uma vez, através da recitação dos métricos hinos sânscritos védicos. Sua voz ritmada bateria nas etéreas “portas de vento” chamando o dia (ou a rosa).

Uma vez inserido no âmbito dos hinos sagrados, míticos, o leitor se depara, na quinta estrofe, com uma evocação do passado, tão tardio quanto os cantares dos sábios, mas não extintos, já que reintroduzidos ao mundo por meio da repetição do rito: “Reis-touros e Deusas-hienas/ brandiam seus perfis de outrora/ à ardente aurora”.

Instaura-se, assim, o eterno retorno: mesmo que “de outrora”, as figuras míticas, pela palavra ritualística, tornam-se presentes, assistem “à ardente aurora”. Na lógica do rito, ao repetir-se o ciclo pela repetição das palavras pronunciadas no início dos tempos, na primeira madrugada do mundo, propicia-se a suspensão do tempo: os mesmos hinos entoados para determinado fim, reinstauram aquele momento original, arquetípico, e, assim, experimenta-se o contínuo, o cíclico, o eterno.

A noção do tempo cronológico, matemático, delimitado que vinha se diluindo no decorrer do poema parece então e finalmente extinta, abolida: o que há agora é a luz. Tudo que se viveu desde o momento original, quando um hino, a palavra sagrada, deu origem as coisas, se amontoa neste instante contínuo, eterno: “Trágicas e divinas cenas/ ali jaziam soterradas,/ sem madrugadas”.

E neste instante de insanidade lúcida, de epifania, ou iluminação, no clímax em que as possíveis tensões oriundas da experiência temporal cronológica proporcionam, o eu-lírico se prende ao sentido que lhe conecta ao objeto de seu devaneio: “Eu vi a rosa do deserto”. E, agora, ela de fato concentra o cosmo, torna-se o microcosmo que o leitor pressente no decorrer do poema: “a exata rosa, a ígnea medida/ da humana vida”. Neste momento, o tempo está suspenso e a rosa, a rosa absoluta, a rosa-sol, se apresenta como medida, mas não mais numérica, em horas, mas em valor, em qualidade, é “ígnea”, ou seja, é fogo, luz, essência, pois é isso que se sobressaiu: o que transcende as cenas trágicas e também as divinas; uma vez que é o que resta, aquém das desventuras humanas.

Num ciclo não há início ou fim: há apenas o contínuo, o ininterrupto. No poema, nesta estrofe, há a reiteração do esquema de rimas, isto é, a primeira rima, em ABB, volta a se apresentar (deserto/medida/vida), contribuindo para uma noção tangível, pois sonora, estrutural, do ciclo implícito, do ciclo que se almeja apreender.

O eu-lírico volta-se à paisagem, mas transmutado: romperam-se os véus, diluíram-se as fronteiras temporais, fez-se a luz, ou seja, a lucidez quanto à ilusória passagem do tempo, à precária noção da cronologia cotidiana: “Eu vi o mundo recoberto/ pela manhã da claridade/ da incandescente eternidade”.

O esquema métrico e rítmico adotado neste poema, ou seja, sua estrutura aparente, fornece indícios para a compreensão de sua estrutura profunda: os tercetos apresentam versos

duplos iniciais octassílabos seguidos de um verso final tetrassilábico em *enjambement*, propiciando ao mesmo tempo um caráter geral e um fundamento organizador. Ora, a ordenação formal (metro e rima completos) se contrapõe à organização sintática e à semântica incompletas, tensão propiciada pelo *enjambement*. Como fator relacionado a um nível profundo de sentido, poder-se-ia relacioná-lo com a noção equivocada que temos do tempo, àquela que se detém ao aspecto superficial, ou linear, breve e finito dele, como se nossa visão fosse “manca”, limitada, que falta algo, semelhantemente ao segundo verso que necessita do terceiro para completar-se. Essa intenção de sentido seria corroborada pela análise da última estrofe constituída de três versos também, entretanto, todos octassílabos, sem *enjambement*, o que indicaria o apaziguamento das tensões, pois há uma conclusão. Relembremos a última estrofe: “Eu vi o mundo recoberto/ pela manhã de claridade/ da incandescente eternidade”.

Tendo atingido a compreensão do tempo, o eu-lírico agora vê o mundo novamente, ou seja, o revê, pois é o mesmo e é outro, iluminado, conhecido, compreendido. A presença da claridade, da luz, em todo o poema relembra a preferência clássica por ela, como análoga à razão que esclarece, que ilumina. Esse entendimento e se volta à apreensão do tempo absoluto: a eternidade. Concluir-se-ia, então, que a faceta cronológica do tempo é uma das possíveis, ou uma ilusória, uma vez que o que existe, de fato, é a eternidade.

Por conseguinte, neste poema, os valores de estruturação se fundem aos de sentido, proporcionando uma comunhão entre o que se vê, o que é superficial e óbvio com o que se pode apreender para além da aparência, sua essência. Dessa forma, a métrica e o ritmo mimetizam uma ordenação limitada pelo *enjambement*, da mesma forma que a aceitação de uma só forma de tempo é uma limitação à compreensão abrangente do tempo que só é atingida pela apreensão da eternidade – que se apresenta ao final do poema como sentido e impondo-se na métrica e no ritmo tornando o último verso um octassílabo.

O carrossel do tempo: entre a essência imutável e a aparência inconstante

Considerando o tempo mítico como uma das noções de tempo na lírica de Cecília, analisamos o poema “Cavalgada”, do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas*:

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

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

Nós, entretidos pela terra,

não levantamos quase nunca os olhos.

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

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

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

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

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

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

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

Semeia, colhe, perde, canta,
que a cavalgada leva seu destino.

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

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

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

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

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

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

(MEIRELES, 2001, v. 1, p. 498-499)

Poema constituído de estrofes de dois versos (dícticos) que, apesar de não serem simétricos, são na maioria decassílabos permeados por alguns octassílabos – versos muitas vezes preferidos pela poeta em lugar dos populares – com a exceção da última estrofe, constituída de versos alexandrinos.

Tomemos o primeiro verso: “Escuta o galope certo dos dias/saltando as roxas barreiras da aurora.”; vemos a metáfora na semelhança entre o movimento apressado, porém cadenciado (“certo”) dos cavalos e o passar dos dias através dos sememas “galope” e “saltando as roxas

barreiras”. Esta metáfora como afirmação da relação de equivalência entre os dois termos aproximados se manifesta em toda tessitura do poema (“crinas”, “caudas”, “cascos”, “látego”, “flanco”, “cavalgada”, “ferraduras”, “patas”, “selim”, “estribo”, “ginetes”).

Assim, como parte apreensível do estilo da autora, vemos neste poema a criação de um universo imagético que converge, na nossa interpretação, para a caracterização de um carrossel, o carrossel do tempo: o compasso “certo”; as cores dos cavalos (azuis e brancos, cinzentos, negros, dourados); em seu movimento automático por este “látego” – chicote – que ao “flanco” – lombo – impõe o ritmo (“Se alguém lhes suplicasse: “Parem!”/ - não parariam – que invisível látego/ ao flanco impôs-lhe ritmo certo.”); esta trajetória circular (“Rodarás”) e de altos e baixos (“entre a poeira e Sírius” – estrela) manifestando os próprios cavalinhos de brinquedo (“ginetes” – cavalos de pequeno porte adestrados, “sem voz e sem sono” - artificiais) - “Rodarás entre a poeira e Sírius,/com esses ginetes sem voz e sem sono”.

Subjacente a esta imagem onírica – metafórica, colorida e plástica –, há uma contemplação e reflexão profunda sobre o tempo e a vida. Os dias que passam em galope certo rompendo a aurora são o nosso dia-a-dia; esses dias são às vezes azuis e brancos – normais, comuns, ou cinzentos – tristes, negros – funestos, dourados – felizes, como sonhos (aqui há o recurso da sinédoque, a substituição da coisa pelo atributo: “azuis e brancos” > dias ou cavalos).

Nós, presos às nossas atividades cotidianas, na pressa, “entretidos pela terra”, não percebemos o tempo passar, “não levantamos quase nunca os olhos”. Isso é condizente com a visão do eu-lírico do mundo, como nos diz Darcy Damasceno: “A consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói; a transitoriedade emerge como o verme antecipador do podre que um dia há de ser o apetecível fruto da vida”.

Esta visão da brevidade da vida, constante na expressão poética de Cecília, se confirma aqui na medida em que orienta o leitor a não se apegar as coisas desta vida (“Não suspires pelo que existe/nesses caminhos de sol e da lua.”, “Semeia, colhe, perde, canta,/que a cavalgada leva seu destino.”) já que estamos sujeitos às leis naturais e irrefutáveis, ou incontroláveis; um controle que existe mas não é de ordem humana, mas metafísica (“até vir o mais poderoso/que esmague a rosa guardada em teu peito”, “sem saberes que pôs teu pé no estribo.”) – a visão de mudo que permeia a obra cecilianiana e pode ser relacionada com a premissa filosófico-religiosa indiana do *karma*, ou seja, da lei de ação e reação, ao qual estamos todos sujeitos de forma que haja uma predestinação do que ocorrerá em nossa vida, devido às nossas ações passadas.

Esta orientação se faz necessária, pois o fim, a morte, chega onde quer que estejamos, e na hora que seja (“Ferraduras ígneas virão/procurar onde estás, na hora que é tua”). Então, o poema se encerra com uma metonímia: “tuas pálpebras soterradas” > efeito da morte, relação de causalidade.

Este universo poético não é só manifestado para a visão, há um convite à audição, logo na primeira estrofe, como uma ordem para que o leitor apure os ouvidos para se deleitar com os sons que serão apresentados neste universo: “Escuta o galope”, v. 1 e 17. Porém esta acuidade auditiva exigida pela forma imperativa, se materializa na sonoridade do poema; versos iâmbicos com quatro acentos dominam a composição, como neste exemplo:

EsCUta o gaLOpe cerTEIro dos DIas
salTANdo as roXAS baRREIras dA Aurora.

Ainda no âmbito sonoro, verifica-se a predominância da aliteração de ‘s’ e ‘z’ remetendo o leitor a impressão de passagem de ar, de movimento, de vento; já que são estes cavalos que “passaram”, “saltando”, “agitando”. Ou ainda, parece que o eu-lírico sussurra este poema a alguém em sono, ou sonho: “Não suspires pelo que existe/nesses caminhos do sol e da lua.”. Nota-se ainda a quebra dessa aliteração nos dois últimos versos: “Depois, continuarão saltando, mas tão longe/que não perturbarão tuas pálpebras soterradas.”, aqui a aliteração se faz em oclusivas, ‘d’, ‘t’, ‘p’ e ‘b’, e a assonância das vogais abertas, dando uma batida e claridade que não havia até então como se dissipasse o sussurro onírico que permeava o universo poético; e, ainda, há a presença das nasais e do ‘s’ que implicam na diminuição radical da velocidade e cadência da leitura como se exigisse uma reflexão em cada palavra. Retomando a leitura do verso final como revelação da nossa irrefutável caminhada em direção à morte, este efeito sonoro se justifica.

Por fim, gostaríamos de salientar que a disposição dos acentos no verso se configura como o movimento dos ginetes do carrossel, formando uma ondulação visual (um ginete acima e outro abaixo), idêntica àquela que observamos no brinquedo real:

*EsCUta o gaLOpe cerTEIro dos DIas
salTANdo as roXAS baRREIras dA Aurora.*

Este esquema mimetiza o contínuo fluir cíclico do tempo, assim, não linear. Aponta ainda as variações ocasionadas pelo tempo na forma de altos e baixos: há a perene inconstância das coisas, a dualidade que permeia os sentimentos, as reações aos estímulos dos sentidos, etc., concretizada em pares binários e de opostos alegria/tristeza, sucesso/fracasso, prazer/dor, paz/desassossego, amor/ódio, etc.

A consciência da brevidade da apreensão do tempo como linear, contingente, é superada pela compreensão e acionamento do outro, de cunho mítico, circular e contínuo.

Aqui, concluímos o capítulo no qual nos voltamos a alguns aspectos levantados da lírica ceciliana que consideramos associáveis com os pressupostos filosófico-religiosos indianos. Longe de darmos conta de todas as associações possíveis ou, por outro lado, de que essas relações apresentadas sejam as únicas possíveis para os poemas selecionados, acreditamos que o exercício analítico-interpretativo se valha por si e esperamos que, mesmo dentro de suas limitações, possamos ter lançado luz a alguns motivos reiterados na lírica de Cecília e, assim, possibilitado, possíveis novas leituras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das provisórias arquiteturas ao “êxtase longo de ilusão nenhuma”

Brasil e Índia: duas ex-colônias, duas nações “periféricas”. Uma brasileira e um país distante. A intelectual e um legado milenar artístico e filosófico-religioso. Uma educadora e dois indianos reformistas: poesia, educação, palestras, conferências, livros, movimentos sociais e inúmeras viagens.

Mesmo sendo uma das principais intelectuais brasileiras de todos os tempos, o papel de Cecília Meireles na história das ideias do Brasil do século XX é geralmente subestimado pela academia. Viajante, poliglota e detentora de um conhecimento abrangente sobre diversas culturas, representou o Brasil de diversas formas e em muitos países diferentes.

A Índia, sobretudo, se destacou em sua biografia e produção, exigindo uma pesquisa de maior fôlego, o que nos motivou a debruçarmo-nos sobre esse projeto desde os tempos da graduação. Foram nas aulas de Cultura Védica e Sânscrita, paralelamente, às de Literatura Brasileira, sobre os poetas e poetisas modernos que nos inquietou primeiramente, pois, ao ler os poemas cecilianos, pensávamos, “Mas isso tem algo oriental”; “De que forma essa apreensão do tempo (primeiro aspecto a chamar nossa atenção) não linear, cíclica, oriental chegou aos poemas de Cecília?”

Semelhantemente a esta pesquisa, começamos com a história da poetisa. Cecília Meireles, devido à sua descendência açoriana (por família materna), sua orfandade e, com isso, uma formação diversificada e abrangente, pois, entre muitas pessoas ocupadas com as atividades domésticas e os cuidados da menina, cresceu imersa em meio à tradição açoriana, ao legado afro-brasileiro (transmitido pela pajem homenageada em poemas e crônicas), à vida efervescente e cosmopolita do Distrito Federal (Rio de Janeiro da primeira metade do século passado), à vocação precoce para a leitura e à curiosidade e imaginação famintas pelo mundo, pela diversidade cultural e humana: tornou-se, então, a mulher intelectual brasileira que mais alcançou em termos de contato e produção, quiçá, globalizadas.

Poetisa, educadora, cronista, tradutora, pensadora, mostrou-se ciente do e imune ao orientalismo, décadas antes de Said cunhar e popularizar o termo, e voltou-se à Índia sorvendo, do legado milenar filosófico-religioso e literário, conteúdo suficiente para dialogar com a tradição e com a contemporaneidade indianas num período de luta pela independência, de reconstrução sociocultural, de descolonização. Neste contexto interlocutório com uma tradição milenar, porém, “periférica” e em processo de reestabelecimento de autonomia, elege duas

personalidades, dois intérpretes desta cultura e do ocidente, contemporâneos a ela: Rabindranath Tagore e Mahatma Gandhi.

Essas três personalidades têm a Índia e seu legado sociocultural em comum. Apesar de suas singularidades quanto à atuação, ao ofício, ou ao enfoque, se aproximam pela condição de descolonizados, de desterritorizados, devido à circunstância contínua de trânsito, às viagens múltiplas, ou de estadia de longa duração em outros países, e por uma postura desorientalizante, ao apresentarem um Oriente real, diferentemente daquele orientalizado para ser dominado. Talvez o que também os aproxime, seja o silêncio que a academia brasileira lega a eles e sua história e relação entre si – o que tentamos minimizar com essa pesquisa.

Quanto à Índia, ela se faz presente na lírica ceciliana em duas instâncias: cenário, seja através da literatura, seja como destino de viagem, protagonizando diversas vezes a lírica (e a prosa) ceciliana, especialmente no livro *Poemas escritos na Índia* (e nas crônicas de viagem), em imagens e motivo; além disso, aspectos filosófico-religiosos, ou do imaginário indiano, se introduzem na produção da poetisa como pano de fundo ideológico de seus escritos, dando subsídio para sua noção de temporalidade, sua visão de mundo, dos seres, da Vida, do Ser, da morte e de seu além.

Leila Gouvêa, ao comentar sobre o volume *Poemas dos Poemas*,¹¹⁷ delinea um percurso poético-existencial de vertente oriental que nos parece ser uma das pedras de toque da lírica ceciliana. Essa travessia vai da consciência de incompatibilidade do eu com o mundo fragmentado, transitório, de sofrimento, para uma tentativa de ascese que se volta à natureza e, então, a apreensão do princípio da unidade, do transcendente unificador, *Brahman*, e a convivência apaziguada com esse mundo sensível, vendo-o como não-diferente do Absoluto, “a resignação em viver com compaixão e sabedoria entre seus semelhantes ou as “multidões” [...], onde talvez, afinal, residissem o sublime e o transcendente” (GOUVÊA, 2008, p. 42):

O conjunto de poemas segue uma curva que se inicia na aspiração de chegar ao *Eleito*, passa pela constatação da inacessibilidade de realização de seu desejo, a que se sucedem a renúncia e o refúgio na natureza [...], para desembocar ao resignado retorno ao convívio humano – onde, afinal, residiria o *Eleito* (Ibidem, p. 41).

Assim, tendo esse percurso ceciliano como linha básica da relação entre a poetisa e a Índia, esboçamos a organização deste trabalho, partindo dos aspectos biográficos e da Índia

¹¹⁷ Sobre esse volume, dirá Emílio Moura, em 1924, que possui um ressoar de algo oriental: “O lirismo tagoreano, o Oriente com sua bruma espiritualizada, com a sua ânsia de sonhos e nirvanas, encontrou, naturalmente, ressonância nessa musa perturbadora. [...] sob o céu tagoreano, a sua alma brasileira floriu” (MOURA, 1924, p. 198).

concreta na obra ceciliana, seguindo, então, para aspectos ideológicos, sempre na tentativa de apresentar análises interpretativas de poemas, pois, vemos a presença da Índia e seu pensamento como algo que permeia a lírica ceciliana organicamente, já que fazem parte de seu imaginário, ou visão de mundo.

Almejavamos organizar esta pesquisa de forma que as seções se voltassem aos temas que mais nos parece relacionar a poetisa, seu ideário e sua produção com a Índia e seu pensamento.

Uma das nossas preocupações mais relevantes foi demonstrar que Cecília buscou confrontar questões universais, essenciais, a partir do cotidiano, do contingente, do “concreto, nos esteios sensoriais, nos símbolos sintetizadores da experiência” (TITO, 2001, p. 123). Diferentemente do que a crítica tentou cristalizar a respeito da obra ceciliana, ela não nos parece menos moderna, menos brasileira, menos mulher, menos voltada ao rés do chão por suas inquietações serem de grande porte. Na verdade, seu exercício artístico-cognitivo partiu, como tentamos demonstrar, da vida palpitante, palpável, do aqui e agora, mesmo que para desconstruí-lo logo a diante. Por isso, nossas análises privilegiaram os poemas nos quais perfilaram-se personagens e instâncias concretas, quais sejam, a Índia pacífica, Tagore, Gandhi, a varredoura anônima, as carregadoras da construção civil, as bailarinas anêmicas, os cavalos, os bois, o vaga-lume, a rosa do deserto.

Preocupamo-nos, também, com o fazer poético, seu valor e significado para Cecília, vendo-o como expressão de suas experiências com o mundo sensível e com o transcendente, e com o fim elevado da formação humana, como poetisa-educadora que foi.

Dessa forma, a poesia de Cecília se configura, para nós, como um diálogo exemplar com a vida: realista com as limitações e dores do mundo sensível, a fugacidade do tempo e a morte; inquieta com a letargia que embala as pessoas num sonambulismo frio e materialista, afastando-as de seus irmãos e irmãs; a cisão entre o humano e a natureza e o convite reiterado para essa aproximação através da contemplação, da compaixão, da empatia que levaria à compreensão de uma família universal; o além-mundo expresso como ideal, ou seu transmundo acessível pela palavra poética que, para Cecília, é em si uma meditação, um exercício espiritual.

Assim, o que perdura em nós, ao pensarmos a Cecília e a Índia é essa travessia apreensível de sua poesia, como motivo e como prática, semelhantemente à noção indiana do poder criador, manifestador da palavra, para o qual falar sobre algo é fazer com que ele exista como realidade psíquica ou como devir: do mundo sensível, do atordoamento advindo dos sentidos insaciáveis e descontrolados, devido à vertigem que a passagem do tempo nos causa, podemos, por meio da ciência acerca dessa realidade precária, partir para a contemplação,

através da poesia, em imagens, ritmos, sons, e, assim, quiçá, transcender, como no transe embalado pelos mantras indianos, encontrando a paz interior – ou seja, das provisórias arquiteturas ao “êxtase logo de ilusão nenhuma”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE CECÍLIA MEIRELES (OU QUE CONSTEM PRODUÇÃO SUA)

CRISTÓVÃO, Fernando. Cartas inéditas de Cecília Meireles a Maria Valupi. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 66, mar. 82, p. 63-71.

MEIRELES, Cecília. “O Diviníssimo Poeta”. **Paratodos**. Rio de Janeiro, nº 262, 22/dez./1923, p. 49.

_____. (Discurso) In: AZAD, Maulana Abul Kalam. **Gandhian Outlook and Techniques: A Verbatim Report of the Proceedings of Seminar on the Contribution of Gandhian Outlook and Techniques to the Solution of Tensions between and within Nations Held at New Delhi from the 5th to the 17th January, 1953**. New Delhi: Ministry of Education, Government of India, 1953, p. 75-80.

_____. Expressão feminina da poesia na América. In: **Três conferências sobre cultura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC, 1959, p. 61-104.

_____. Gandhi, um herói desarmado. In: **Grandes Vocações**. São Paulo: Donato Ed., 1960, p. 245-327 (vol. 4, “Apóstolos Modernos”).

_____. (org.). **Homenagem a Tagore**. Rio de Janeiro: Embaixada da Índia, 1961.

_____. **Conferência pronunciada por Cecília Meireles na ABI (em 1961? 1962?) sobre a aproximação Oriente-Occidente**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa (acervo), 1961-1962.

_____. **Escolha seu sonho**. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

_____. **O que se diz e o que se entende**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Ilusões do mundo**: crônicas. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Obra Poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1983a.

_____. **Olhinhos de Gato**. 3ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983b.

_____. **Poesia Completa**, 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

_____. **Crônicas em Geral**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998 (Cecília Meireles: obra em prosa, v. 1).

_____. **Crônicas de Viagem 1**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999a.

_____. **Crônicas de Viagem 2**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999b.

_____. **Crônicas de Viagem 3**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999c.

_____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

_____. **Episódio Humano**. Rio de Janeiro: Desiderata/Batel, 2007.

OBRAS SOBRE CECÍLIA MEIRELES

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília: Imagens para sempre. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964.

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: _____. **O empalhador de passarinho**. 3ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 71-75.

_____. Viagem. In: _____. **O empalhador de passarinho**. 3ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/ INL, 1972, p. 161-164.

AYALA, Walmir. A véspera do livro: *Obra poética* de Cecília Meireles. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1958.

BELON, Antonio Rodrigues. **A poesia de Cecília Meireles em Solombra**. 2001. 209 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, SP, 2001. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2001/belon_ar_dr_assis.pdf – Acessado em 23/10/14.

BLOCH, Pedro. Cecília Meireles. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 630, 16/05/1964, p. 34-37 Disponível em http://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/?fb_action_ids=732777990109943&fb_action_types=og.likes – Acessado em 28/08/2014.

BOLAÑOS, Aimeé G. Ficções da memória ou a memória da ficção: Dulce María Loynaz e Cecília Meireles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, July/Dec. 2012, p. 81-98. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7987/6080> – Acessado em 23/10/14.

BOSI, Alfredo. Cecília Meireles: a música ausente. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 (418), 20 fev. 1965, Suplemento Literário, p. 04.

_____. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 13-32.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: _____. **Ensaio reunidos**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed./Topbooks, 1999, vol. 1.

CAVALCANTE, Djalma. Passagem para a Índia. **Revista Cult**, outubro/2001, p. 52-55.

CAVALIERI, Ruth Villela. Poesia de Cecília Meireles. In: **Momentos de Crítica Literária V e VI: Atas dos Congressos Brasileiros de Teoria e Crítica Literárias / Seminários Internacionais de Literatura / Colóquios Campinenses de Estudos Portugueses – ANAIS**. Campina Grande: FUNESC, 1988, p 345 - 346.

CÉSAR, Constança Marcondes. O orientalismo de Cecília Meireles. **Revista de Letras**, Campinas, PUCCAMP, n. 15, p. 246-253, dez./1996.

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

_____. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 09-40.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 27, Dec. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32147.pdf>. Acessado em 07/03/2013.

FERNANDES, Moíza de C. **Emily Dickinson e Cecília Meireles: entre o eterno e o efêmero, duas vozes femininas em dois diferentes séculos de poesia**. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. A capitania poética de Cecília Meireles. **Revista Cult**, São Paulo, outubro/2001, p. 42-47.

_____. (Org.). **Ensaaios sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

_____. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: EDUSP, 2008.

HANSEN, João Adolfo. **Solombra ou a sombra que cai sobre o eu**. São Paulo: Hedra, 2005.

KRIPALANI, Krishna. Across the oceans. **The Visva-Bharati Quarterly**. Shantiniketan (West Bengal, India), Feb-April, 1949, p. 293-300.

LOPES, Delvanir. Uma leitura filosófica de *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária (UFVJM)**, 11 a 15 de maio de 2010 – MÖEBIUS. Disponível em: <http://www.ufvjm.edu.br/site/moebius/files/2011/04/Delvanir-Lopes.pdf> – Acessado em 23/10/2014.

_____. *Solombra*: da sombra à claridade. **Anais do Seta** (UNICAMP), Campinas, Número 4, 2010, p. 214-225. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/920/663> - Acessado em 23/10/14.

_____. *Solombra*: Sombra e luz. **Texto Poético** (ANPOLL), v. 8, 2010, p. 154-168. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/16/13> – Acessado em 23/10/14.

_____. A compreensão do espaço-tempo em versos de *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do SILEL**, Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_737.pdf – Acessado em 23/10/14.

_____. O tema da morte em *Solombra*, de Cecília Meireles. **Anais do III Colóquio da Pós-graduação em Letras**, UNESP-Assis, 2011. Disponível em:

http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/Delvanir_Lopes.pdf – Acessado em 23/10/2014.

_____. Céu e terra em combate: *Solombra*. **Anais do IV Colóquio da Pós-graduação em Letras**, UNESP-Assis, 2012. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/delvanirlopes.pdf> – Acessado em 23/10/14.

_____. Versos ambíguos em *Solombra*, de Cecília Meireles. **Revista Iuminart**, Ano IV, nº 8, Nov./2012, p. 135-145. Disponível em: http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_antteriores/volume1numero8/Artigos%20Numero%208/09.pdf – Acessado em 23/10/14.

_____. Os paradoxos em *Solombra*. **Trem das Letras** (UNIFAL- MG), v. 1, n. 1, 2012, p. 154-162. Disponível em: <http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/download/78/53> – Acessado em 23/10/14.

_____. "**Dizer com clareza o que existe em segredo**": uma leitura poético-filosófica de *Solombra*. 2012. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2012. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2012/lopes_d_dr_assis.pdf – Acessado em 23/10/14.

LOUNDO, Dilip. **Cecília Meireles: Travelling and Meditating. Poems written in India and other poems**. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003.

_____. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 129-178.

_____. “A praia dos mundos sem fim”. Os encontros de Rabindranath Tagore com a América Latina. **Aletria**. Belo Horizonte, n. 2, v. 21, maio-ago., 2011, p. 41-56.

MELLO, Ana M. Lisboa de. Viagem aos confins da noite: *Solombra*. In: _____. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 191-239.

_____; UTÉZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MORAES, Márcio Adriano. Às sombras do eu: a poética saturnina de Cecília Meireles em *Solombra*. **Anais do V Seminário de Literatura Brasileira: "Vozes do gênero: autoria de representação"**. 2011. Montes Claros, MG. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/trabalhosacademicos/4369101> – Acessado em 23/10/2014.

MOURA, Emílio. Poetisas: do *Esphinges* ao *Nunca Mais*. **Terra de Sol**, Rio de Janeiro, n. 3, jul. 1924, p. 196-198.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *Solombra*. In: _____. **A Procura do Número**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1967.

NEMÉSIO, Vitorino. Um livro de Cecília Meireles. **Diário Popular**, Lisboa, 3 ago. 1949.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ANA%20MARIA%20>

DOMINGUES%20DE%20OLIVEIRA.pdf, acessado em 31/08/2010.

OLIVEIRA, Marly de. Solombra. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, p. 72-74.

PAES, José Paulo. Poesia das alturas. In: _____. **Os Perigos da Poesia e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 35-36.

PRADO, Erion M do. **Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles**. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

ROMANO, Luís Antônio Cantatori. **A poeta-viajante: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles**. São Paulo: Intermeios; FAPESP, 2014.

SADLIER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 239-262.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas na poesia latino-americana**. Cecília e as poetisas uruguaias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. Cecília Meireles e Victoria Ocampo: (des)encontros no Cone Sul. **2º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários/ 5º CELLI - Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários [recurso eletrônico]** / coordenação geral Alice Áurea Penteadó Martha. Maringá: UEM-PLÉ, 2012. Disponível em: http://anais2012.cielli.com.br/pdf_trabalhos/721_arq_1.pdf. Acessado em fev. 2013.

TITO, Maria Rejane A. **Tempo de flor: os “motivos da rosa” em Cecília Meireles**. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VIEIRA, Maurício Baptista. **A música da perda em Cecília Meireles**. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VILLAÇA, Alcides. Sobre Cecília em Portugal. In: GOUVÊA, Leila C. V.B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ZAMBOLLI, José Carlos. **A poetisa ao espelho** (Cecília Meireles e o mito de Narciso). 2002. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

OBRAS EM GERAL (CRÍTICA LITERÁRIA, LITERATURA, FILOSOFIA, ETC.)

AZEVEDO, Murillo Neves de. **O Pensamento do Extremo Oriente**. São Paulo: Ed. Pensamento, s/d.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural (Coleção *Os pensadores*), 1978.

BADRINATH, Chaturvedi. **The women of the Mahabharata**. The question of truth. New Delhi: Orient Longman Private Ltd., 2008.

BHAGAVAD-GITA: Canção do Divino Mestre. Tradução do sânscrito, introdução e notas Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. (The beloved Lord's Secret Love Song). Translation Sanskrit-English Graham M. Schweig. New York: HarperCollins Publ., 2007.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O ser e o tempo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Céu, inferno**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BOSI, Viviana. A imagem na poesia: Jorge de Lima – leitura do soneto X, canto X de *Invenção de Orfeu*. In: _____; CAMPOS, Cláudia A.; HOSSNE, Andréa S.; RABELLO, Ivone D. **O poema**. Leitores e leituras. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 21-49.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, Campinas, UNICAMP, 1999, p. 81-89.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Índia**: um olhar amoroso. Trad. Cláudia Fares. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**, 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1995.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens E. F. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**: o sistema de castas e suas implicações. 2ª ed. Tradução Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: EdUSP, 1997.

DURANT, Will. **The case for India**. New York: Simon and Schuster, 1930.

_____. **A história da civilização I**: nossa herança oriental. Rio de Janeiro: Record, 1963.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Mito e Realidade**. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GANDHI, Mahatma. **Gandhi's India**. Unity in diversity. New Delhi: National Book Trust, 2008.

_____. **My experiments with the truth**. An autobiography. New Delhi: Little Scholarz Pvt Ltd., 2011.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.11-31.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: COELHO, Nelly N. et al. **Feminino singular**. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. Rio Claro, SP: Edições GRD, 1989, p. 43-59.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**: introdução à ciência da literatura. 6ª ed. Coimbra: Arménio Amado Editor/ São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LOUNDO, Dilip. A praia dos mundos sem fim. Os encontros de Rabindranath Tagore em a América Latina. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 21, n. 02, maio-ago/2011, p. 42-56.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KATHA UPANISHAD. Translation Bergen Community College. Available at <http://www.bergen.edu/phr/121/UpanishadsGC.pdf>. Accessed on 07/05/2013.

MALAMOUD, Charles. **Cuire Le Monde**. Rite et Pensée dans l'Inde Ancienne. Paris: La Découverte, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Maldição ao cristianismo. Ditirambos de Dionísio. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Arilson. **Max Weber e a Índia**: o Vaishnavismo e seu yoga social em formação. São Paulo: Ed. Blucher, 2009.

_____. **A indologia dos mlecchas**. A Índia entre orientalismo opostos: a indofobia franco-britânica e a indomania transeuropeia alemã. 2011. 431f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03042012-141441/publico/2011_ArilsonSilvadeOliveira_VRev.pdf

OLIVEIRA, Gisele P. de. **As faces da Devī**. A mulher na Índia antiga em sacrifícios, ritos de passagem e ordem social na literatura sânscrita. 2010. 245f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28042010-113707/publico/GISELE_PEREIRA_DE_OLIVEIRA.pdf

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa**. Aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

REIS, Carlos. Análise Estilística. In: _____. **Técnicas de Análise Textual: Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário**. Coimbra: Ed. Livraria Almedina, 1981, p 143-238.

RESNICK, Howard J. Religions of India. Disponível em <http://rel3330.blogspot.com.br>, acessado em 06/09/2014 (curso “Religions of India” ministrado na University of Florida, em 2009).

RIFFATERRE, Michael. **Estilística Estrutural**. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SMITH, Huston. **As religiões do mundo**. Nossas Grandes Tradições de Sabedoria. Tradução Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 2001.

TAGORE, Rabindranath. **Poesia Mística**. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Meditações**. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

_____. **The other Gītānjali**. Analysis, Narration and Translation Udaya Narayana Singh. Escaldes/Engordany, Principat d'Andorra: AnimaViva, 2013.

TAGORE, Supriyo. A escola do poeta. **Índia: perspectivas**, vol. 24, n. 2/2010, p. 12-19. Disponível em: http://www.indembangola.org/document/May_10.pdf - Acessado em 02/10/2014.

TAVARES, Hênio U. da C. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.

TOLA, Fernando. **Doctrinas secretas de la Índia: Upanishads**. Introducción, Selección, Traducción Directa del Sánscrito y Notas de Fernando Tola. Barcelona: Barral Editores, 1973.

_____; DRAGONETTI, Carmen. **Filosofía de La Índia**. Del Veda al Vedānta: el sistema Sāṃkhya. El mito de la oposición entre “pensamiento” indio y “filosofía” occidental. Barcelona: Ed. Kairós, 2008, 736 p.

WEBER, Max. **The Religion of India**. The sociology of Hinduism and Buddhism. Translation Hans H. Gerth and Don Martindale. Glencoe: The Free Press, 1958.

ZIMMER, Heinrich. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1998.