

MÁRCIA ELIZA PIRES

A TRAVESSIA DO INTERLOCUTOR DE CECÍLIA MEIRELES EM:

***VIAGEM, VAGA MÚSICA, MAR ABSOLUTO E OUTROS
POEMAS E RETRATO NATURAL***

**ASSIS
2014**

MÁRCIA ELIZA PIRES

A TRAVESSIA DO INTERLOCUTOR DE CECÍLIA MEIRELES EM:

***VIAGEM, VAGA MÚSICA, MAR ABSOLUTO E OUTROS
POEMAS E RETRATO NATURAL***

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: Profª Drª Ana
Maria Domingues de Oliveira

ASSIS
2014

*À memória de Cecília Meireles.
À amiga ceciliana Ana Maria Domingues de Oliveira.*

AGRADECIMENTOS

A **Zeca Monzani**: meu amor lírico.

A **João Pires** e à **Márcia Ricci Pires**,
casal que me ensinou a contemplar a vida com olhos de poesia.

Às queridas amigas **Dora Heller**, **Maria Teresa Gouveia** e
Kelly Renata Martins.

Aos amigos **Fabiano Rodrigo da Silva Santos**,
Deleam Guedes Prates,
Matheus Nogueira Schwartzmann e
Larissa Zaffalon

Às professoras Dr^a **Sandra A. Ferreira** e Dr. **Jacicarla S. da Silva**,
pelas sugestões fundamentais durante o exame de qualificação.

À **CAPES** pela bolsa de doutorado.

*Tão pouco somos – e tanto causamos,
com tão longos ecos!*
(MEIRELES, 2001, p. 453)

PIRES, Márcia Eliza. **A travessia do interlocutor de Cecília Meireles em: *Viagem, Vaga Música, Mar absoluto e outros poemas e Retrato natural***. 2014. 195 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o fenômeno da interlocução nas obras *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato natural* (1949). Em nossas leituras analíticas, apreendemos que os diálogos estabelecidos entre as pessoas do discurso condensam valores fundamentais à poesia de Cecília Meireles (1901-1964), tais como: a noção de que a natureza dos seres e das coisas está pautada na transformação; a recriação da vida a partir da ótica da transfiguração poética; a constante tensão entre a linearidade cronológica e o tempo da interioridade; a poeticidade das existências aparentemente ínfimas e despretensiosas; a busca pela compreensão da essência dos seres e das coisas. O interlocutor, constantemente apresentado de maneira a sugerir o enigmático e o misterioso, é construído pela voz enunciativa (o eu lírico), fazendo com que o próprio ofício poético também seja tema de reflexão. O “tu” é, sobretudo, figura responsável por adensar a ambiguidade: noção de extrema importância no que diz respeito à proposta de inúmeros vieses interpretativos. Palavras-chaves: Cecília Meireles, poesia brasileira, o interlocutor “tu”.

PIRES, Márcia Eliza. **A travessia do interlocutor de Cecília Meireles em: *Viagem, Vaga Música, Mar absoluto e outros poemas e Retrato natural***. 2014. 195 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RÉSUMÉ

Ce présent travail a pour objectif analyser le phénomène de l'interlocution dans les oeuvres *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato natural* (1949). Avec nos lectures analytiques, nous avons appris que les dialogues établis entre les personnes du discours ont la capacité de synthétiser des valeurs fondamentales de la poésie de Cecília Meireles (1901-1964), tels que: la nature des êtres et des objets caractérisée par la notion de transformation; la métamorphose du quotidien de la vie à partir de la transfiguration poétique; la constante tension entre les temps chronologique et celui de la subjectivité; la poéticité exprimée par des existences apparemment banales; la recherche de la compréhension de l'essentiel de tout. L'interlocuteur, constamment décrit de façon à suggérer l'énigmatique et le mystérieux, est aussi une construction du moi lyrique, en faisant en sorte que le travail poétique soit aussi thème de réflexion. L'interlocuteur “tu” est surtout, responsable pour approfondir l'ambiguïté – cette notion si importante à tout ce qui concerne à la promotion des nouvelles interprétations.

Mots-clés: Cecília Meireles, poésie brésilienne, l'interlocuteur “tu”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1 VIAGEM (1939)	13
1.1 <i>Viagem</i> e o rumoroso caso do primeiro prêmio.....	13
1.2 Sobre <i>Viagem</i>	18
1.3 Considerações: o interlocutor inalcançável, a unilateralidade amorosa e a diversidade do canto; a „viagem“ como trajetória de conhecimento da essência.....	55
2 VAGA MÚSICA (1942)	57
2.1 Sobre <i>Vaga música</i>	57
2.2 Considerações: a tensão entre a suave plasticidade, a brandura do som e a densidade semântica; a intensa ambiguidade do “tu”.....	92
3 MAR ABSOLUTO E OUTROS POEMAS (1945)	94
3.1 Sobre <i>Mar absoluto e outros poemas</i>	94
3.2 Considerações: a perplexidade frente à essência de um “tu” imperscrutável; a noção de mudança – uma das poucas constâncias	154
4 RETRATO NATURAL (1949)	156
4.1 Sobre <i>Retrato natural</i>	156

4.2 Considerações: a revelação poética das existências ínfimas; a representação do “tu” em formas mais concretas.....	184
--	-----

CONCLUSÃO.....	184
BIBLIOGRAFIA.....	190
ANEXO: ÍNDICE DOS POEMAS.....	196

INTRODUÇÃO

Em 7 de novembro de 1901, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, nasceu Cecília Benevides de Carvalho Meirelles. Filha de um funcionário de banco e de uma professora primária, estreou no mundo da poesia aos nove anos – idade com que fez seu primeiro poema. Iniciou de fato sua atividade poética em 1919, com a publicação de *Espectros* – produção com influência simbolista e, sobretudo, parnasiana.

Por colaborar com a revista *Festa*, Cecília Meireles mantém proximidade com o grupo dos intelectuais Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho e Brasília Itiberê. Identifica-se com esses intelectuais no que diz respeito à ideia de renovação das letras, sem esquecer os valores literários antecedentes. Referente a essa ligação com o grupo de *Festa*, observa Margarida Maia Gouveia:

Cecília transgride os padrões em que se filiava o fazer poético de *Festa*, pela sua religiosidade cósmica e imanentista [...], experimentando o divino na convivência com os seres criados, longe, pois da mística de total transcendência que atraía Tasso. (2002, p.101)

Como observamos, em relação a muitos valores que fundamentam o fazer poético, Cecília Meireles diverge dos demais integrantes de *Festa*, especialmente quanto à investigação da natureza humana em sua total integridade. Um dos fatores em que se evidencia essa visão abrangente sobre todo e qualquer tipo de existência é justamente a interlocução, fenômeno no qual nossas análises se debruçam. Os diálogos entre o sujeito poético e o “tu” têm como característica a investigação de todos os aspectos, inclusive a observação da maneira pela qual o homem se relaciona com o sagrado. Tal vínculo dá-se de maneira muito particular, uma vez que o “tu” sugere que nas formas ínfimas se encontra – de forma latente – a vastez, a amplidão. Lembremos os versos do poema

“Comunicação”: “Ó ídolo de cinza e prata”, “Ó breve deusa do silêncio” (MEIRELES, 2001, p.636). Representado pelas existências mínimas, o “tu” anuncia que, a despeito da pequenez, as formas ínfimas são capazes de impulsionar o contato com o infinito com a noção de divindade.

Ainda sobre alguns dados bibliográficos, apontamos que Cecília Meireles é oficialmente apresentada ao meio literário em 1922. Suas primeiras obras, inclusive excluídas de sua produção literária por ela mesma, são: *Nunca mais... e Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925). A ilustração da capa desses livros fica por conta do primeiro marido – o ilustrador português Fernando Correia Dias. Ainda que de forma imatura, nessas obras iniciais identificamos muitos valores que alicerçam a poética ceciliana, dentre eles: a fugacidade do tempo e as incertezas frente à constatação da finitude. Nessas primeiras produções, a presença do “tu” já contribuía para que muitos textos fossem construídos por meio do diálogo. Reparemos nesses versos de “Poema da ansiedade” de *Nunca mais... e Poema dos poemas*:

Porque o meu pensamento
 Põe-se a buscar-te,
 E eu, sem ele, fico mais só...
 Perderam-se os meus olhos
 Entre as estrelas,
 Entre as estrelas se perderam
 As minhas mãos,
 Nesta ansiedade de te alcançarem...
 Eleito, ó Eleito, (MEIRELES, 2001, p.58)

A representação desse “eleito” caracteriza-se pela idealização e pela descrição incomum. Temos aqui, portanto, uma prévia dos diálogos que serão mais densos e consistentes nas produções da maturidade poética da poetisa.

Sabemos que a vida de Cecília Meireles é marcada por inúmeras perdas, dentre elas a morte prematura dos pais e dos irmãos. Dos elos parentais, resta-lhe somente a avó materna – D. Maria Jacinta Benevides: açoriana. Ressaltamos que o convívio com a avó exerce enorme importância para sua personalidade, inclusive para sua personalidade poética.. Vejamos um trecho de uma carta enviada ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues, em que lhe descreve a figura da avó:

Aliás, creio que minha Avó era um caso especialíssimo, dessas exceções em que a família não é responsável. São os tais casos de hereditariedade misteriosa. [...]. Sempre penso que minha Avó era uma raridade. Se ela tivesse vivido noutro ambiente, com outros recursos ao seu alcance, quem sabe eu seria apenas a sombra do que ela deixou de ser? (MEIRELES, 1998, p. 71)

As histórias contadas sobre os antepassados fizeram com que a menina Cecília tomasse gosto pelo Oriente e pela Índia: “Cata, cata que é viagem da Índia”, lembra a poetisa mencionando a “linguagem náutica” da avó. O fascínio pelo Oriente mais tarde será evidenciado em sua obra por meio da repercussão dos valores da filosofia hindu e budista. Nesse sentido, a observação dos diálogos estabelecidos com o “tu” novamente orienta na apreensão desse caráter. Sempre indagador, a figura do interlocutor muitas vezes condensa a busca pelo inominável. Por sua vez, o contato com o grandioso torna-se possível quando se alcança um estado de poesia. É o caso do poema “Canção quase inquieta” de *Vaga música*:

se és o Sentido do Mundo,
deixo-me, fujo por ti,
nunca mais quero ser minha!

.....

Fazedor da minha vida,
não me deixes!
Entende a minha canção!
Tem pena do meu murmúrio,
reúne-me em tua mão! (MEIRELES, 2001, p.338)

Do tom místico desses versos, destacamos o termo “Fazedor” que, de maneira ambivalente, tanto sugere a superioridade e a indefinição de um princípio criador, como indica uma diligência associada à elaboração raciocinada, originada por sua vez, do fazer poético.

Em relação ao fato de Cecília Meireles dedicar-se à profunda sondagem de toda forma de vida, das mais ínfimas até as grandiosas, assinala Djalma Cavalcante no artigo *Passagem para a Índia*:

[...] cada ser ou coisa é uma forma específica do Uno (a energia divina que dá origem a tudo e a todos). Desse panteísmo, por sua vez, vem o profundo respeito que os hinduístas têm pela natureza. Inegavelmente encontramos, com sintomática frequência, essa atitude panteísta na obra de Cecília Meireles, expressa através do uso criativo de metáforas, prosopopeias e outras figuras de linguagem. (CAVALCANTE, 2001, p. 52)

Ainda sobre a figura da avó, ressaltamos a importância desse único laço familiar. No poema *Elegia* – extenso poema pertencente a *Mar absoluto e outros poemas* – o interlocutor “tu” cumpre a função de representá-lo. Embora haja a dedicatória à figura biográfica, o “tu” é apresentado de maneira que questões de ordem universal sejam evocadas. Observemos essa estrofe da oitava e última parte da “Elegia”:

Quanto tempo passou entre a nossa mútua
espera! Tu, paciente e inutilizada,
contando as horas que te desfaziam.
Meus olhos repetindo essas tuas horas heróicas,
no brotar e morrer desta última primavera
que te enfeitou. (MEIRELES, 2001, p.591)

Diante do poder transfigurador da morte, uma das poucas constatações invariáveis é a noção de que as formas originais se modificam. De sua transformação surgem novas formas, justamente nesse ciclo de “brotar e morrer”. A esse respeito, o eu lírico harmoniza-se com as mudanças e está em consonância com o “tu”. Em cumplicidade, acompanha as transformações do interlocutor e, por conseguinte, sua visão sobre as circunstâncias da vida também se transforma. Aliás, a flexibilidade frente às mudanças, bem como a noção do desprendimento são características comuns – o que faz com que a reciprocidade entre as vozes do diálogo se intensifique.

Outro dado de grande relevância é a memória. De maneira paradoxal, ao mesmo tempo em que as pessoas do discurso são flexíveis diante das mudanças, elas se opõem ao caráter impassível do cronológico. A ação da memória subverte esse dado, pois mantém intacta a figura do interlocutor quando vivo:

E amanhã descerias toda coberta de branco,
brilharias à luz como o sal e a cânfora,
tomarias na mão os frutos do limoeiro, tão verdes,
e entre o veludo da vinha verias armar-se o cristal dos bagos

(MEIRELES, 2001, p. 587)

Ainda que as ações estejam empregadas no futuro do pretérito, a rígida que linearidade temporal é abalada, fazendo com o passado se misture aos acontecimentos do presente.

Assim, diante dos aspectos acima abordados, assinalamos que a morte da avó está desassociada do caráter circunstancial, inserindo-se, portanto, no contexto da elaboração textual. A noção biográfica é atenuada se comparada ao “tu” literário, essa figura fruto da imaginação e a serviço da verdade poética.

Intrigada com a ocorrência das sucessivas fatalidades, Cecília Meireles resolve aconselhar-se com a numerologia e decide retirar uma letra de seu nome. Passa a assinar Meireles. A curiosa passagem da vida da autora é relatada na crônica “História de uma letra”:

Deu-me um trabalho muito grande ficar sem essa letra. Quando olhava para o meu nome sem ela, sentia como se me faltasse um pedaço, como se estivesse realmente mutilada, sem mão ou sem olho. Consolava a letra perdida. Escrevia-a sozinha, do lado, sorria-lhe, contava-lhe coisas para distraí-la. Tudo era muito infantil e muito triste. [...] Já não era como se me faltasse um pedaço de mim, mas, um parente, um amigo extraordinário. A minha vida, porém, mudou tanto que, por mais saudade que me venha dessa letra perdida, não me animo a fazê-la voltar. (MEIRELES, 2003, p.41)

Mesmo que os dados provenientes da realidade sejam filtrados pela óptica da expressão artística, esses personagens biográficos, sem dúvida, contribuíram para o inventário poético de Cecília Meireles. Sua perplexidade diante da brevidade impulsiona a busca pelo conhecimento da essência dos seres e das coisas. De sua parte, o interlocutor fomenta essa busca, pois, de natureza plural, instiga o eu lírico a tentar desvendar as nuances de sua personalidade. Esse fator confere ao enunciado poético ceciliano seu peculiar tom investigativo.

Em 1938, sozinha e afetada por grandes dificuldades financeiras, Cecília Meireles decide inscrever sua obra *Viagem* para o concurso promovido pela Academia Brasileira de letras. Em correspondência com Maria Valupi¹, reconhece: “Vou tentar um premio da Academia com os meus versos. Não pela gloria, mas (perdoa-me!) para vêr si posso pagar uma das minhas dívidas.”² (MEIRELES, 1982, p. 67). Após grande polêmica se *Viagem* deveria ou não ser premiado, Cecília é detentora do primeiro lugar: “O ano de 1938 marca assim um levantar de ânimo que 1939 confirmaria, com a

¹ Maria Valupi (1905-1977), pseudônimo de Maria Dulce Lupi Cohen Osório de Castro, poetisa portuguesa, publicou cinco coletâneas entre 1948 e 1967.

² Mantive na transcrição a grafia original.

publicação de *Viagem* em Portugal, até á felicidade reencontrada em 1940, no seu casamento com Heitor Grilo.” (CRISTÓVÃO, 1982, p.64). *Viagem* marca a maturidade literária de Cecília Meireles e é a partir dessa produção que as ideias basilares já presentes nos livros anteriores se tornam mais encorpadas. O livro de 1939 faz parte do grupo das obras que estreiam a plenitude de sua atividade poética: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945) e *Retrato natural* (1949).

Como já afirmamos, sabemos que uma das características principais da obra de Cecília Meireles é a procura por revelar o aspecto poético inerente a cada ser e coisa. Esse dado é ainda intensificado quando nos deparamos com textos cuja construção se baseia na conversação. Ao longo do percurso de nossos estudos cecilianos (desde a pesquisa de Mestrado), sempre nos instigou o fato de a poetisa – de maneira tão constante – produzir poemas fundamentados no diálogo. Na obra *Viagem*, por exemplo, são 40 poemas em que incide o fenômeno da interlocução. Já em *Vaga música* contamos 46 textos em que ocorre o diálogo. O interlocutor volta a aparecer em 48 poemas pertencentes à obra *Mar absoluto e outros poemas*. E, finalmente, em *Retrato natural* trata-se de 37 poemas em que o eu lírico volta seu discurso a um interlocutor. Diante de tamanha reincidência, consideramos a extrema importância dessa figura que ora responde às interpelações do sujeito poético, ora se põe arredia quanto à correspondência com seu emissor.

Pensamos também que o “tu” adensa um dos aspectos mais caros à produção textual em poesia: a ambiguidade. O interlocutor sempre é figura misteriosa e polissêmica e, além disso, como afirmamos anteriormente, sua presença acaba por condensar as diretrizes que impulsionam a criação poética de Cecília Meireles. Destacamos, inclusive, que o olhar analítico sobre a natureza do diálogo entre as figuras propõe um estudo inédito acerca da produção da poetisa carioca, uma vez que a fortuna crítica de Cecília Meireles – até então – somente apontou para a forte reincidência dessa figura sem, contudo, se debruçar de maneira mais profunda sobre como o “tu” se presentifica nos poemas.

O “tu” traduz a perplexidade diante da irreversibilidade do tempo; promove a descoberta da amplidão poética nas espécies vivas mais ínfimas e insignificantes; evoca a tensão entre essência e aparência; reflete sobre a confluência entre vida e morte;

discute o próprio ofício do canto e, finalmente, de acordo com as reações que apresenta, reflete os diversos prismas da personalidade do próprio sujeito poético.

Sabemos que a solidão é um aspecto de grande valor para o olhar contemplativo, bem como para a apreensão da poeticidade. Solitário, o eu lírico ceciliano – em grande parte das vezes – encontra-se envolvido pelo silêncio, quando não absorvido pela sonoridade do aspecto natural. Se o silêncio é um dado externo, as inquietações interiores são intensamente audíveis. É assim que seus próprios questionamentos dialogam (senão consigo mesmo) com o complexo e difuso “tu”. Como aponta Margarida Maia Gouveia: “Quem é essa voz que de maneira **obsessiva**³ marca presença em toda a sua poesia sob a forma de um “tu”? – pergunta Margarida Maia Gouveia (GOUVEIA, 2002, p.106).

Quanto à presença da natureza múltipla e complexa, essa é uma das poucas características constantes no interlocutor. Há poemas em que o “tu” se assemelha à fluidez e à mutabilidade da água. Há outros em que ele é de um abstracionismo aéreo. O “tu” já foi descrito pela vivacidade da chama ou pela profundidade da terra e, em muitos textos, personifica a perplexidade humana ante o inexplicável das inúmeras transformações da vida. Por possuir uma personalidade de grande mutabilidade, verificamos que o “tu” faz com que as imagens a ele vinculadas manifestem um aspecto diverso da primeira impressão que provocam. Em muitos casos, o efeito dessas imagens está associado à leveza, ao encantamento estético. Contudo, no nível semântico, essas mesmas imagens mostram-se densas e herméticas.

O objetivo de nosso estudo consiste em observar como se configura a relação entre o eu lírico ceciliano com esse “tu” tão enigmático quanto complexo. De que maneira o diálogo se estabelece, o que aborda e como os dados da realidade – filtrados por essa conversação de caráter transfigurador – se transformam ao longo do discurso poético. Para tanto, escolhemos as quatro obras *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949) – produções essas, que são um marco da maturidade poética de Cecília Meireles. Os poemas dessas produções demonstram temas e aspectos formais variados, o que faz com que mantenham uma relação de unidade entre si. Essa variedade temática não acontece em *Romanceiro da inconfidência* (1953) – cujo assunto está organizado em torno da inconfidência mineira.

³ O grifo é nosso

Doze noturnos da Holanda (1952) segue a mesma ideia, ou seja, um único tema como propulsor para criação. Os livros *Canções* (1956) e *Metal rosicler* (1960) apresentam poemas sem título e, em se tratando do aspecto estrutural, *Solombra* (1963) apresenta poemas com uma mesma forma. Assim, *Viagem*, *Vaga música*, *Mar absoluto e outros poemas* e *Retrato Natural* formam um grupo que se destaca das demais produções, pois a variedade temática que lhes é peculiar faz com que mantenham um traço de correspondência entre si.

Em cada título, ainda que alguns temas sejam reincidentes (a busca pelo inalcançável, por exemplo) o “tu” sempre é figura desafiadora no que diz respeito à proposta de novos vieses interpretativos. Cabe a nós leitores a atenção às nuances plurais desse interlocutor que, em cada poema, é múltiplo em sua singularidade.

1. VIAGEM (1939)

1.1 *Viagem* e o rumoroso caso do primeiro prêmio.

Viagem, livro originalmente publicado em 1939 em Portugal⁴, possibilitou à Cecília Meireles o primeiro prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras em 1938. Trata-se de um marco na obra da poetisa que – pelo menos oficialmente – permaneceu sem produzir desde a publicação de *Baladas para El Rei* de 1925. *Viagem* destaca uma fase de amadurecimento, colocando Cecília Meireles na constelação dos representantes da alta literatura brasileira. A esse respeito José Maria de Souza Dantas esclarece-nos:

Viagem é considerado o livro que representa a afirmação da poesia de Cecília Meireles em nossa literatura. Além disso, mostra a concepção poética do autor, usando temas e recursos que passariam a ser uma constante de suas obras posteriores. (DANTAS 1984, p. 8)

A consciência crítica de inovação (desprendida da obsessão de, a todo custo, aderir ao caráter impactante das vanguardas) sempre alicerçou a atividade poética de Cecília Meireles. Vale reiterar que “a serena desesperada” absorve os recursos das vanguardas, porém, procura incorporá-los de maneira equilibrada. Em muitos poemas, por exemplo, a menção do sonho, bem como de seu poder de evocar o irreal, é um recurso utilizado. Assim, ainda que de forma sutil, nos textos em que o onírico é explorado o estilo ceciliano ganha um contorno surreal: “Agora é como depois de um enterro. / Deixa-me nesse leito do tamanho do meu corpo, / junto à parede lisa, de onde brota um sono vazio.” (MEIRELES, “Pausa”, p.261, 1939). Observamos como as palavras estão dispostas a evocar o ilógico das imagens imprevisíveis, acentuando a plurissignificação no âmbito do conteúdo.

⁴ Em 1939 *Viagem* foi publicada em Lisboa pelas Edições Ocidente, após o concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras em 1938. Cecília Meireles foi detentora do primeiro título dentre as vinte nove obras que foram inscritas em 1937.

Nas produções que antecedem *Viagem* (inclusive excluídas pela própria autora da organização de sua obra poética por considerá-las imaturas) é possível encontrar traços iniciais que permeiarão toda a trajetória literária de Cecília Meireles: uma poética fundamentada na inventividade, na estrutura sonora musical e no desenvolvimento da profundidade de ideias. Em se tratando ainda da forma, não esqueçamos que o encanto sonoro incita a leveza e a aparente simplicidade de muitos textos. Porém, essa sensação permanece somente no “nível ostensivo de uma primeira leitura” (para utilizar as palavras de Antonio Candido) (CANDIDO, 1999, p. 35). À medida que a leitura vai avançando níveis mais profundos, a poesia de Cecília Meireles se revela altamente hermética. O que difere as obras do livro premiado em 1938 é, justamente, o amadurecimento de princípios elementares.

Concernente à ocasião do concurso, destacamos que, apenas duas escritoras foram detentoras de tal premiação. A primeira foi Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975) – poetisa, jornalista, militante pela causa das mulheres. Também nascida no Rio de Janeiro, recebeu o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras em 1921, com o livro *Rito pagão*. Em 1938, com *Viagem* é reconhecido – pela primeira vez – o caráter moderno de uma obra em poesia. Dessa forma, vemos como Cecília Meireles realizou passos importantes tanto no que se refere à produção literária feminina, quanto aos avanços em relação à poesia moderna no Brasil. Em circunstâncias como essas, em que novas propostas aparecem, é comum o surgimento de grandes polêmicas. A esse respeito, a própria autora toca justamente nessa questão no discurso que deveria pronunciar (mas que não o fez) na ocasião da entrega do prêmio: “Ou por falta de informação devida, ou por displicência em meditá-la, insiste uma parte da humanidade em surpreender-se, e algumas vezes em irritar-se contra a renovação artística, simples decorrência da própria renovação da vida.” (MEIRELES *apud* RICARDO, 1938, p. 177).

Tantas foram as divergências entre os acadêmicos, que somente passados nove meses de discussão é que se pôde chegar a um consenso definitivo. A querela em torno da melhor obra do gênero poesia rendeu a Cassiano Ricardo a publicação de *Academia e a poesia moderna* (São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939)⁵ - livro que,

⁵Embora *A academia e a poesia moderna* seja um documento de grande importância para a própria história da literatura brasileira do século XX, a edição de 1939 foi limitada e nunca reeditada. Esse fato fez com que, infelizmente, a obra de Cassiano Ricardo seja pouco conhecida.

dentre inúmeras informações, relata sobre a separação dos acadêmicos em grupos divergentes. Para o poeta Cassiano Ricardo, então relator do concurso, os poemas de *Viagem* encontravam-se num nível *hors concours* em relação a seus concorrentes. Em seu livro declara: “A presença da grande artista de *Viagem* no concurso desloca o julgamento para um plano tão alto que os demais concorrentes só poderão ser considerados pelo contraste, não pelo confronto.” (RICARDO, 1939, p.41). Além disso, para Ricardo, a obra de Cecília Meireles apresentava-se através de um prisma original, não se sustentando em formas há muito exploradas, como o soneto e o *haikai*⁶.

Como já mencionamos, nesse ambiente de intensa discordância, os acadêmicos dividiram-se em grupos: os que defendiam a premiação de *Viagem* (liderados por Cassiano Ricardo) e os que a contestavam (à frente desses Fernando Magalhães⁷). O livro de Cassiano Ricardo coloca-nos ainda a par dos requisitos que deveriam ser preenchidos para a concessão do primeiro prêmio:

Assim, para a concessão do prêmio, o julgamento teria que orientar-se já no sentido de escolher, dentre os trabalhos em questão, aquele que preenchesse preliminarmente três condições: ser o mais brasileiro (para poder ser universal); ser o mais moderno (para poder falar a todos os tempos); ser original (e aqui se inclui a questão expressional) para não repetir o que os outros já fizeram e não tirar à poesia o que ela tem de mais típico, que é ser uma “criação”. (RICARDO, 1939, p. 11).

O desentendimento ganhou proporções turbulentas quando o acadêmico Fernando Magalhães chegou a levantar a hipótese de que Cassiano Ricardo julgara os livros sem lê-los: “[...] como relator do parecer, reafirmo, na minha opinião, a

⁶ “Já podemos citar o soneto entre as nossas mais caras recordações. Portanto, não seria possível premiar um livro de sonetos. A academia, neste caso, faria o papel de “matuiú”, de que falava o altíssimo poeta da “Tarde”. Fugiria a seu tempo. Andaria de calcanhar às avessas. E, estando fora de sua época, estaria fora de sua missão. Da mesma forma, não é possível premiar um livro de “haikais”. [...]. Digo essas coisas sem prevenção contra ninguém. Meu intuito é dizer apenas que o mérito desta poetisa está, também, em ter deixado de escrever “haikais” e sonetos, para ser corajosamente do seu país e da sua época”. (RICARDO, 1939, p. 16, 17).

⁷ Fernando Magalhães (1878-1944) foi médico obstetra e ginecologista, professor e orador. Por seus livros científicos e discursos foi eleito em 1926 para a cadeira 33 da Academia Brasileira de Letras. [...] No início da década de 30, através da imprensa, polemizou com Cecília Meireles a respeito de questões pedagógicas, e foi, segundo referem Cassiano Ricardo e Osmar Muniz Pimentel, na mesma obra em análise, derrotado pelos argumentos da poetisa. (Ana Maria Domingues de Oliveira, “Viagem entre Brasil e Portugal”, 2008, p. 01).

superioridade incontestável do livro de Cecília Meireles. Não conheço a poetisa premiada e nenhum interesse teria, portanto, em protegê-la.” (RICARDO, 1939, p.38). Defendendo que os demais concorrentes seriam poetas suficientes para entender que “um valor como o de Cecília Meireles deve ficar sozinho na grandeza de sua arte”, o relator também afirmava que *Viagem* preenchia o critério da brasilidade, contudo, sem incorrer em temas há muito desgastados, como a exploração do índio e a utilização exagerada de seu vocabulário. Esses estereótipos podem ser justamente observados em *Pororoca*, de Wladimir Emanuel – livro escolhido por Fernando Magalhães como o merecedor do primeiro prêmio. A título de curiosidade, transcrevemos:

Vem vindo a ubá... Já se distingue o vulto
do afoito curumim remando à popa...
Vem todo nú. A roupa jaz no esgote,
desururú lhe denunciavam a faina. Um
aturá de assai, mais um paneiro
dentro do panacu de guaruman.
Rema tranqüilo, esquiva um caranau,
quebra na curva e abica para o mangue... (RICARDO, 1939, p.41).

Não é difícil ver o exagero dos termos indígenas, recurso que provoca até mesmo certa extravagância ao texto. Segundo Cassiano Ricardo, “[...] “Pororoca” nada mais é que um discurso rimado, e um discurso de gosto duvidoso, cheio de vocábulos selvagens” (RICARDO, 1939, p.145). Ainda em referência ao livro defendido pelo obstetra e à celeuma em geral, indica Minoti Del Picchia:

“Então o sr. Fernando Magalhães, pouco academicamente, atacou o parecer da comissão, negou competência aos poetas para julgar coisas de poesia, arrumou um escândalo nos jornais e descobriu, para bode expiatório da sua bernarda, um pobre diabo que escreveu uma coisa chamada “Pororoca”. Este era o gênio! O Brasil precisava colocar sua “Pororoca” ao lado das criações de Bilac e de Vicente! Quem não fizesse isso teria que haver-se com seu fórceps ou com seus bíceps , porque questões literárias, com o sr. Magalhães devem ser decididas a braço...” (DEL PICCHIA *apud* RICARDO, 1939, p.150)

Por sua vez, em contraste com ao excessivo emprego dos termos indígenas, em *Viagem* Cecília procura dar “cor local” à composição poética através da perspectiva de um olhar que não se fixe na artificialidade ou em ideias desgastadas. Assim sendo, o sentido de brasilidade que a poetisa busca expressar se vale de uma abordagem profunda, privilegiando a identificação com seu país de maneira a apreender seus elementos sutis. No poema “Elegia”, por exemplo, o tom intimista da descrição do cenário doméstico destacando as formas das flores, das plantas dos quintais (por sua vez, associadas à figura da avó) revela muitas peculiaridades do ambiente tipicamente brasileiro: “E amanhã descerias toda coberta de branco,/ brilharias à luz como o sal e a cânfora/ tomarias na mão os frutos do limoeiro, tão verdes (MEIRELES, 2001, p. 587).

Em se tratando ainda da “cor local”, Cassiano Ricardo afirma que em *Viagem* existem “uma riqueza enorme de vida interior” e um olhar que demonstra uma perspectiva extremamente humanizadora a respeito das coisas e dos seres: “Surpresa de observação quando ela recorta um trecho de paisagem com o seu espírito agudo e lhe dá umas tintas frescas e puras de sentimento.” (RICARDO, 1939, p. 30). O relator também destaca a capacidade de a autora tocar no “instante dramático” de sua época, expressando uma angústia acompanhada por uma “inquietação quase subterrânea”.

Vemos aqui, portanto, o apontamento de aspectos que estão em plena consonância com a inconformada personalidade do poeta moderno. Aspectos esses que fazem com que a obra de Cecília Meireles atenda ao requisito “o mais moderno” exigido pela Academia:

No decorrer da história literária brasileira, a crítica não chegou a uma definição precisa de qual período da literatura Cecília Meireles faria parte⁸. É certa sua consonância com o Modernismo brasileiro, não no que diz respeito à filiação estética propriamente dita, mas sim ao ideário da inovação. Inclusive, ter obtido o primeiro lugar confronta o lugar-comum do não reconhecimento de um espaço definido para sua obra. Embora a poesia de Cecília Meireles “não se prende à unilateralidade das escolas” (RICARDO, 1939, p. 30), o propósito inovador de criação poética promovido por

Viagem confere à poetisa seu lugar entre o elenco dos grandes escritores do Modernismo brasileiro. Porém, para que se compreenda sua inserção, insistimos na

⁸Seu nome pode, por exemplo, ser encontrado em panoramas do Simbolismo brasileiro (MURICY, 1952), do Pré-modernismo (BOSI, 1973) e mesmo ausente de obras que supostamente deveriam traçar um panorama do movimento modernista brasileiro, como é o caso do volume *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*, de Wilson Martins (MARTINS, 1973). (OLIVEIRA, 2008, p.04)

necessidade de abrir mão de leituras baseadas em pontos de vistas fixados em “receitas” para se entender a poesia ou a obra de arte.

1.2 Sobre *Viagem*

Em relação à temática dos poemas, notamos que, dentre os diversos assuntos abordados em *Viagem*, há o recorrente enfoque da não correspondência (tentativas malogradas de desenvolver um diálogo). Três dos poemas que analisamos têm em comum o tema da unilateralidade. Num primeiro momento, selecionar poemas em que ocorre essa mesma temática pode parecer repetitivo. Porém, alertamos que são mostradas abordagens diferentes, adequadas às especificidades de cada texto. Esse aspecto torna possível sempre lançar novas possibilidades de leituras.

Como nossos estudos voltam-se para a observação do fenômeno da interlocução, é importante levar em consideração o comportamento que as pessoas do diálogo assumem. Já mencionamos que a personalidade do eu lírico em *Viagem* é variável (assim como nas demais obras nas quais nos debruçaremos). Em relação à natureza do “tu” – esse dado não é diferente. Existem elementos que delineiam algumas de suas características gerais: a qualidade de ser uma figura inatingível – por vezes, o “tu” é mencionado ou no passado ou no futuro (dificilmente na concretude do presente). O efeito de espelhamento, isto é, a constante representação do interlocutor como reflexo do próprio eu lírico. Através da própria imagem refletida nessa espécie de espelho partido, o eu imortaliza-se nessa outridade encontrada no “tu”, não deixando de expressar sua natureza volúvel e fragmentada.

Sendo de natureza poética, o diálogo entre o eu e o “tu” obviamente baseia-se em elementos que promovem a expressividade. Dentre eles, encontramos o ritmo. Observando esse aspecto, vemos como a construção desses diálogos é também variada. Em determinado momento, as conversas mostram-se truncadas, obstruídas. Noutro, apresentam-se fluidas, mostrando um acesso menos dificultoso até o “tu”. Independente

das circunstâncias, vale mencionar que o que predominam é a tensão e o alto teor de ambivalência.

A escolha do título de uma obra está intimamente ligada ao que virá a ser desenvolvido no campo de seu universo semântico. Pensando dessa maneira, podemos imaginar que o título *Viagem* possa evocar – na multiplicidade de seu significado – diversos tipos de viagens que, unidas entre si, correspondem à totalidade da obra. A trajetória verbal, burilada pela expressividade artística com a palavra, por exemplo, pode ser uma dentre as tantas viagens compreendidas. Ou mesmo, a viagem pode consistir na tentativa de comunicação do eu lírico frente a um interlocutor instável e imprevisível. O questionamento existencial instaura-se por meio dos encontros e desencontros com o “tu” e o itinerário de uma nova viagem caminha agora para o questionamento. Nessa fascinante trajetória, não é raro que o sujeito poético ceciliano se perca tanto na vastidão de si mesmo quanto na de seu interlocutor.

1. “Epigrama nº 1”

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
Uma sonora ou silenciosa canção:
Flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:
por ela, os tempos versáteis saberão
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
quando por ele andou teu coração. (MEIRELES, 2001, p.227)

Como o próprio título anuncia, o poema segue a curta estrutura dos epigramas: Apenas duas estrofes. Contudo, ainda que o texto apresente essa pequena extensão, no que concerne ao campo semântico, observamos uma tonalidade densa e reflexiva, como a menção ao próprio fazer poético. Portanto, o caráter sucinto do aspecto formal não implica na pouca profundidade de ideias. Além disso, como observa Darlene J. Sadlier em *ABC de Cecília Meireles*:

Cecília tinha um grande afeto pelo epigrama, talvez por causa de sua relação com a inscrição de origem grega e o verso elegíaco. Seu

volume *Viagem* é estruturado em torno de 13 epigramas compostos de 4,6 ou 8 versos, e com ritmo variável – todos focalizando a brevidade da vida. (SADLER, 2007, p.243)

Outra característica desse tipo de composição poética é o fato de o texto mencionar alguém em específico. No poema em questão, percebemos que o eu lírico reverencia o interlocutor: “Por ela, os homens te conhecerão”, “que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente, /quando por ele andou teu coração”. (MEIRELES, 2001, p.227).

Na primeira estrofe, não há a presença do “tu”, mas sim a menção a “uma sonora ou silenciosa canção”. Notamos que “canção” não é caracterizada de maneira a ser valorizado um aspecto unívoco. A coexistência de elementos contrários faz com que a “canção” seja introduzida por meio da incerteza e da diversidade. A utilização da conjunção “ou” é uma das bases para a ideia de dualidade – “sonora ou silenciosa”.

Pela razão de vir diretamente vinculada à expressão, podemos afirmar que “canção” é a representação do próprio fazer poético:

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
Uma sonora ou silenciosa canção:
Flor do espírito, desinteressada e
efêmera. (MEIRELES, 2001, p.227)

A ação de pousar demonstra que o canto provém de um nível acima dos “espetáculos infatigáveis”. Como se trata do fruto da criatividade, essa superioridade pode ser atribuída ao fato de a criação opor-se ao repetitivo fastio do cotidiano. Assim, entendemos que a densidade pesada desses “espetáculos” é ocasionada pela opressão do comum entediante – um dos motivos para que a voz lírica encontre refúgio na “canção”.

Sabemos que o eu lírico ceciliano é conhecido por seu olhar observador e contemplativo, porém, ele “não se fecha num estado contemplativo feito de isolamento; a vida é reinvenção poética” (GOUVEIA, 2002, p.109). Como a natureza é alvo frequente desse olhar sobre o mundo, é possível pensar que o verbo pousar se refira à simples figura de um pássaro em repouso sobre a confusão da cidade (os “espetáculos

infatigáveis”). Entretanto, o olhar contemplativo do sujeito poético é também movido pela analogia. Dessa forma, a circunstância do pouso de um pássaro pode remeter à própria criação poética. A “canção” alude metonimicamente a pássaro que, por sua vez, sugere a própria figura do poeta. Ao certo, o que predomina é a ambiguidade – característica que não desconsidera nenhuma das duas possibilidades de leitura.

Por sua vez, os atributos vinculados à “canção” justificam a interpretação de que ela represente o ofício poético: “Flor do espírito” sugere a expressão proveniente da imaginação raciocinada. “Desinteressada” propõe uma reflexão sobre o lugar da poesia frente aos “espetáculos infatigáveis”. Aliás, essa qualificação faz com que a “canção” se distancie da finalidade utilitária tão valorizada pela mentalidade prática do cotidiano.

Ainda na mesma estrofe, vemos novo contraste – dessa vez entre os termos “espírito” e “efêmera”. Essa tensão entre o eterno e o transitório reforça a ideia de que a “canção” é sustentada por elementos díspares, mas, unificados. A união entre os opostos (sem que cada elemento perca suas particularidades) promove uma produção poética singular, caracterizada pela multiplicidade de sentidos.

Ainda referente ao verso “Flor do espírito, desinteressada e efêmera”, podemos estabelecer similaridade semântica com alguns versos de “Sugestão” – poema de *Mar absoluto e outros poemas*:

Sede assim – qualquer
coisa serena, isenta, fiel.

Flor que se cumpre,
sem pergunta. (MEIRELES, 2001, p.463)

Tanto em “Epigrama n 1” como em “Sugestão” o papel da “flor” – isto é, a promoção da beleza e do poético – deve cumprir-se, ainda que sua existência esteja fadada à finitude. Os dois poemas tocam a questão temporal – um dos temas basilares à poesia de Cecília Meireles.

Enquanto na primeira estrofe observamos a descrição da criação poética, na segunda estrofe o interlocutor “tu” é mencionado por meio do pronome complemento direto “te” e do pronome possessivo “teu”:

Por ela, os homens te conhecerão:
 por ela, os tempos versáteis saberão
 que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
 quando por ele andou teu coração. (MEIRELES, 2001, p.227)

Percebemos a repetição de “por ela” – estrutura que reitera a importância do papel da “canção”. A introdução à figura do interlocutor depende da presença do canto, pois é por meio do fazer poético que o “tu” se torna conhecido. Dessa forma, mistura-se obra e criador: “Por ela, os homens te conhecerão”. Semelhante ao poeta, o interlocutor imortaliza-se pelo legado de sua obra.

“Tempos versáteis” (aliás, em contraposição a “espetáculos infatigáveis”) é uma expressão que indica as modificações vindas com a passagem do tempo. Associada ao futuro, a expressão suscita a inconstância e as rápidas mudanças. O conceito da versatilidade não deixa de conferir ao devir um aspecto imprevisível, mas também auspicioso. As gerações futuras reconhecerão que a “canção” realizada pelo “tu” foi capaz de promover beleza aos tempos em que predominava a ausência de poesia.

Devido à sua natureza transfiguradora, a “canção” – legado poético do “tu” – também irá contrapor-se ao enfado dos “espetáculos infatigáveis”.

Como podemos observar, o “tu” está associado ao advérbio “inutilmente”: “ainda que inutilmente,/quando por ele andou teu coração.” De maneira metalinguística, a reflexão sobre o papel e o lugar da poesia é retomada. Novamente, há a oposição do poético frente à ordem utilitária. Nesse sentido, as palavras de Adorno validam nossa afirmação:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, *apud* COSTA LIMA, 1975, p.69).

A beleza inútil promovida pelo interlocutor está à margem do que é aceito e valorizado pela mentalidade vinculada ao costumeiro. O “tu” e sua “canção” possuem natureza poética e subversiva não se amoldando, portanto, à “práxis dominante”.

2. “A última cantiga”:

Num dia que não se adivinha,
meus olhos assim estarão:
e há de dizer-se: “Era a expressão
que ela ultimamente tinha.”

Sem que se mova a minha mão
nem se incline a minha cabeça
nem a minha boca estremeça
– toda serei recordação.

Meus pensamentos sem tristeza
de novo se debruçarão
entre o acabado coração
e o horizonte da língua presa.

Tu, que foste a minha paixão,
virás a mim, pelo meu gosto
e de muito além do meu rosto
meus olhos te percorrerão.

Nem por distante ou distraído
escaparás à invocação
que, de amor e de mansidão,
te eleva o meu sonho perdido.

Mas não verás tua existência
nesse mundo sem sol nem chão,
por onde se derramarão
os mares da minha incoerência.

Ainda que sendo tarde e em vão,
perguntarei por que motivo
tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito: “Não”,

E ondas seguidas de saudade,
sempre na tua direção,
caminharão, caminharão
sem nenhuma finalidade. (MEIRELES, 2001, p. 236)

Esse texto aborda um tema muito comum ao âmbito da poesia: o amor impossível. É por meio desse assunto tão largamente explorado que se desenvolve o

diálogo entre o eu lírico e seu interlocutor. Entretanto, o tema da unilateralidade amorosa propõe discussões de outras naturezas: a imprevisibilidade do tempo e a reflexão sobre a morte, por exemplo.

A questão temporal é abordada já no início do poema: “Num dia que não se adivinha, meus olhos assim estarão”. A locução “Num dia” sugere o incerto, o imprevisível e o fato de o verbo “adivinhar” vir empregado na terceira pessoa do singular, indica uma ação generalizante. Inferimos, portanto, que o tempo e suas transformações escapam à previsibilidade do eu lírico.

A expressão “meus olhos assim estarão” suscita um acontecimento iminente e irreversível (relacionado ao eu lírico). Ainda que o advérbio “assim” não declare a natureza desse acontecimento, a morte é evocada. Com a presença dos verbos “estarão” e “tinha” os espaços temporais permanecem em coexistência, fazendo com que futuro e passado se misturem. Notamos que o sujeito poético projeta-se ou na imprecisão do passado, ou na suposição do futuro – tempos em que a ambiguidade é intensificada, privilegiando, assim, a imprecisão própria do tom poético.

Nas três primeiras estrofes, observamos uma descrição quase predominante do sujeito poético. E, ao invés do destaque à figura do ente amado (no caso o “tu”), o foco de atenção volta-se para o próprio emissor. Isso sugere que, diante do outro, o sujeito poético expande o conhecimento sobre sua própria natureza. Como indica Barthes: “[...] o outro me serve de base para a minha verdade: só com o outro me sinto eu mesmo” (BARTHES, 1977, p.197)

A utilização do pronome possessivo como “meu” ou “minha” é recurso recorrente e, muitas vezes, esse pronome refere-se a partes do corpo humano: “olhos”, “mão,” “cabeça”, “boca”. Percebemos que os elementos que denotam materialidade encontram-se estáticos – indicando a inércia da morte: “Sem que se mova a minha mão/nem se incline a minha cabeça”. De sua parte, o eu lírico despoja-se do aspecto material, pois esse acaba por comprometer o dinamismo, “o movimento linguístico criador” – segundo as palavras de Bachelard (BACHELARD, 1990, p.06). Por ser um elemento que transita livremente pelos espaços temporais e identificar-se com o dinâmico, salienta-se a memória: “toda serei recordação”. Quanto aos registros memorialísticos, Jung afirma que “há muitas razões para esquecermos coisas [...]. E há um igual número de maneiras pelas quais elas podem ser lembradas.”(JUNG, 2008,

p.40). No poema, a recordação é força que estabelece relação direta com o ato (re) criador – elemento fundamental à expressão poética.

Observemos a terceira estrofe:

Meus pensamentos sem tristeza
de novo se debruçarão
entre o acabado coração
e o horizonte da língua presa. (MEIRELES, 2001, p.236)

Como já mencionamos, enquanto o corporal submete-se à inércia desencadeada com a morte, a essência permanece em movimento: “Meus pensamentos sem tristeza/de novo se debruçarão”. “Pensamentos”, elemento de ordem abstrata, contrapõe-se à “cabeça” – termo relacionado que sugere maior concretude. É como se o eu lírico, em contato com sua porção essencial (resistente à destruição do tempo), contemplativa e serenamente, constataste sua porção finita.

O sujeito poético reflete sobre as limitações às quais se sujeitou em vida, dentre elas, o “acabado coração”. De maneira ambígua, a expressão não só se refere à finitude corporal (“acabado”) como evoca o desencontro amoroso com o “tu” (nesse sentido, “acabado” conota a desilusão). A construção “língua presa” também promove a ambiguidade: pode ser incomunicável devido à circunstância da morte ou remeter à impossibilidade de correspondência com o interlocutor inatingível.

A partir da quarta estrofe vemos a presença do “tu” de maneira incisiva: “Tu, que foste a minha paixão/ virás a mim, pelo meu gosto”. Novamente, os espaços temporais (passado e futuro) são misturados por meio dos verbos “foste” e “virás”. Enquanto o primeiro momento demonstra o sentimento (unilateral) voltado para o “tu”, o momento futuro mostra que, após a morte, o eu lírico adquire a capacidade de escolha: “virás a mim, pelo meu gosto”. Com a expressão, notamos que agora é o “tu” quem ocupa a posição de vassalo amoroso. Contudo, “meu gosto” evoca também o sutil, as peculiaridades da natureza do emissor. Como após a morte o eu lírico é apreendido somente por sua essência, o “tu” parece deixar-se envolver por ela.

Mesmo morto, o eu lírico continua a nutrir a paixão pelo “tu”. Ao contrário do aspecto corporal, os sentimentos humanos persistem e afrontam a destruição imposta pelo cronológico: “e muito além do meu rosto/ meus olhos te percorrerão.”

Por estar vinculado à morte, normalmente, o eu lírico deveria ser a figura invocada. Mas, contrariando essa ideia, o “tu” que é chamado: “Nem por distante ou distraído/escaparás à invocação”. Portanto, se no poema é explorada uma tonalidade que incite o fantasmagórico, essa característica incidirá sobre o “tu”. A noção de que o interlocutor é idealizado, bem como da ilusão relacionada ao objeto amoroso são considerações que o eu lírico propõe nessa espécie de reflexão *post mortem*: “que, de amor e de mansidão,/te eleva o meu sonho perdido.”

Por sua vez, a participação do “tu” depende da maneira como o sujeito poético se coloca no poema. De acordo com a expressão do eu lírico, o “tu” pode permanecer como alvo de observação ou ser agente da ação: “virás a mim, pelo meu gosto”. De qualquer maneira, o “tu” cumpre o papel de motivar o sujeito poético a expressar seus sentimentos e reflexões.

Na estrofe que segue, vemos o eu lírico dirigir-se ao “tu” num tom assertivo:

Mas não verás tua existência
nesse mundo sem sol nem
chão, por onde se derramarão
os mares da minha incoerência. (MEIRELES, 2001, p.236)

Com os versos “Mas não verás tua existência/nesse mundo sem sol nem chão” o eu lírico mostra que o interlocutor não apresenta um olhar observador sobre sua própria natureza – “não verás tua existência”. Convém assinalar a importância do advérbio de lugar: “nesse mundo sem sol nem chão”. Ao que se sugere, esse “mundo” evoca o universo da morte (no qual o eu lírico está inserido) e tal atmosfera parece ser inteligível à compreensão do “tu”.

Pelo tom de estranhamento, “sem sol nem chão” sugere também o onírico, opondo-se à lógica da linguagem racional, cotidiana. Nesse sentido, a expressão estabelece similaridade com a criação poética – essencialmente transfiguradora.

O tom questionador e não menos perplexo é preponderante na penúltima estrofe:

Ainda que sendo tarde e em vão,
perguntarei por que motivo
tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito: “Não” (MEIRELES, 2001, p.236)

Associado à impossibilidade da correspondência, o “tu” acaba por ser a própria representação do sentimento de frustração vivenciado pelo sujeito poético: “tudo quanto eu quis de mais vivo/tinha por cima escrito: “Não”.

A despeito da unilateralidade afetiva, da ausência de respostas para os questionamentos, o eu lírico continua a expressar-se por meio do ato criador: “ondas seguidas de saudade/ caminharão, caminharão”. Devido à sonoridade e à plasticidade, “ondas” também suscitam o fazer poético. Humanizadas pela ação de caminhar e complementadas pelo termo “saudade”, é possível que “ondas” remetam metonimicamente à própria figura do eu lírico.

A expressão “sem nenhuma finalidade” faz com que o poema seja finalizado pela valorização do tom polissêmico. “Sem finalidade” tanto pode indicar a comunicação desprovida de qualquer fim utilitário, como demonstrar que o canto não torna possível o diálogo amoroso com o “tu”. Assim, a “última cantiga” parece não ter uma razão em específico pelo fato de seu propósito consistir na realização do próprio canto – independente de haver ou não quem o compreenda.

3. “Perspectiva”:

Tua passagem se fez por distâncias antigas.
O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas
e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar.

Tua velocidade desloca mundos e almas.
Por isso, quando passaste, caiu sobre mim tua violência
e desde então alguma coisa se aboliu.

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de ondas
[lamentando-me, e a multidão das estrelas avermelhadas
fugindo com o céu para
[longe de mim.

Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo.
Dispersam a sombra dos gestos sobre os cenários.
Levam dos lábios cada palavra que desponta.
Gastam o contorno da minha síntese.
Acumulam ausência em minha vida...

Oh! um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,
Nutrindo de sonho a morte. (MEIRELES, 2001, p. 238)

A construção do poema tem por base o amplo emprego da ambiguidade – recurso já utilizado no duplo significado do título: “Perspectiva”. O termo pode indicar o sentido de óptica, ponto de vista, como também designar a expectativa da ocorrência de algo.

Já no início do texto, observamos a presença do “tu”. Ele é apresentado por meio da prática de uma ação: “Tua passagem se fez por distâncias antigas.” Nesse verso, percebemos que o interlocutor se encontra fortemente associado à noção de movimento – “tua passagem”. O sentido impreciso e ambíguo de “passagem” leva-nos a interpretar que além do dinamismo, o termo também evoca a própria existência do interlocutor, de sua parte de natureza mutável e transitória.

De tonalidade vaga, a expressão “distâncias antigas” sugere um espaço temporal oposto ao presente. Como se o “tu”, “uma alma adversa ao mundo circundante”

(FRIEDRICH, 1978, p.24) recusasse sua inserção na realidade atual, encontrando identificação somente com o longínquo e o pretérito. Nesse sentido, sua personalidade aproxima-se do estilo dos heróis simbolistas:

Uma das causas principais, certamente, desse afastamento dos poetas *fin de siècle* da vida geral de seu tempo, era o fato de que, na sociedade utilitária que fora produzida pela revolução industrial e pela ascensão da classe média, parece não haver lugar para o poeta. (WILSON, 2008, p. 188)

O “tu” é descrito também como um ser alado: “O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas”. As “asas” sugerem uma mente liberta das convenções sociais, demonstrando, inclusive, o desejo de evasão. Vemos, portanto, que são atribuídas características incomuns ao interlocutor – fator que reitera seu vínculo com a realidade poética. A construção “O silêncio dos desertos” remete à esterilidade desencadeada pela realidade entediante e “silêncio” conota aqui um valor negativo, pois não se trata do silêncio vinculado à poesia.

As imagens das “montanhas” e do “mar” – aspecto natural que normalmente está associado à expressividade – são para o “tu” elementos opressores: “e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar”. O emprego do termo “volume” sugere que esses elementos sejam abordados pela “perspectiva” do peso que provocam e não pela “perspectiva” da plasticidade. Por sua vez, o interlocutor não se encanta com a beleza natural. Tal qual para o artista simbolista, a natureza não modificada pela transfiguração não lhe desperta interesse, pois está somente inserida no contexto da realidade.

Lembramos que “fazer a passagem” remete também ao ato de morrer. Logo, é possível inferir que o “tu”, não adequado à realidade, prefere renunciar a vida. Eis aqui a fuga – nova característica peculiar ao herói simbolista.

Já apontamos que o interlocutor está vinculado à ideia de movimento, contudo, observamos que o “tu” se move velozmente, modificando a ordem das coisas de forma intensa e até mesmo brutal: “Tua velocidade desloca mundos e almas./Por isso, quando

passaste, caiu sobre mim tua violência”. A intensidade imoderada do interlocutor é capaz até mesmo de romper a lógica temporal do poema. A ação, até então empregada no passado, passa a ser descrita no presente. Na primeira estrofe – “Tua passagem se fez” e na segunda – “Tua velocidade desloca”.

Com o emprego de termos como “mundos”, “almas” os objetos que se ligam ao “tu” suscitam o incomensurável. O “tu” parece não buscar a simplicidade das ideias ou sentimentos. Para ele, nada é sintetizado, ao contrário, tudo é intensificado. Tal característica, se observada paralelamente ao verso da penúltima estrofe, demonstra a diferença de temperamento do “tu” em relação ao eu lírico: “Gastam o contorno da minha síntese.”

Na terceira estrofe, o foco de atenção é voltado para o eu lírico:

Guardo uma sensação de drama sombrio, com vozes de
ondas[lamentando-me, e a multidão das estrelas
avermelhadas fugindo com o céu para
[longe de mim.
(MEIRELES, 2001, p. 238)

Nesse trecho notamos as consequências do relacionamento entre o interlocutor e o eu lírico: “uma sensação de drama sombrio”. Assim como a passagem do “tu” deslocou “mundos e almas”, a mesma situação de desordem acontece em relação ao sujeito poético. Percebemos que, diferente do interlocutor, o eu lírico mantém um vínculo de cumplicidade com o aspecto natural: “com vozes de ondas lamentando-me”

O fato de as “estrelas avermelhadas” fugirem “com o céu para longe” pode indicar a privação da serenidade sem a qual o eu lírico não exercita o olhar contemplativo, nem a expansão da capacidade criadora. A esse respeito, assinala

Bachelard: “Quando vamos tão longe, tão alto, reconhecemo-nos em estado de imaginação aberta” (BACHELARD, 1990, p. 06).

O decorrer do tempo tem a propriedade de atenuar a intensidade dos acontecimentos: “Os dias que vêm são feitos de vento plácido e apagam tudo”. Temos a impressão de que as mudanças provocadas pela passagem do tempo – “vento plácido” –

ocorrem de maneira branda. Esse tempo caracterizado pela serenidade não é menos pungente: “Gastam o contorno da minha síntese./Acumulam ausência em minha vida...” Novamente, há a menção à efemeridade, à natureza transitória da existência. A docilidade melancólica promovida por “vento plácido” faz com que a morte seja suavizada pelo eufemismo. A morte não destrói, mas, provê novas perdas: “Acumulam ausência em minha vida...”

O contraste entre a irreversibilidade (culminando com a morte) e o desejo de resistir ao tempo destruidor está no desfecho do poema:

Oh! um pouco de neve matando, docemente, folha a folha...

Mas a seiva lá dentro continua, sufocada,
Nutrindo de sonho a morte. (MEIRELES, 2001, p. 238)

“Folha” é o termo associado ao irreversível, pois se encontra exposta ao tempo, isto é, suscetível às transformações. Também está vinculado ao aspecto corpóreo, apontando um caráter transitório. “Seiva” é o elemento vital. Oculto sob o que está aparente, associa-se à essência. “Seiva” vem adjetivada por “sufocada” – o que sugere a angústia temporal frente à existência subjugada pela condição perecível. Nutrir “de sonho a morte” consiste no desejo constante de atingir a permanência e superar, por meio da valorização da essência, o cronológico destruidor.

4. “Canção”:

Nunca eu tivera querido
dizer palavra tão louca:
bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido.
Levou somente a palavra,
Deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro que
te segue alucinado, no
meu sorriso suspenso
como um beijo malogrado.

Nunca ninguém viu ninguém
que o amor pusesse tão triste.
Essa tristeza não viste,
e eu sei que ela se vê bem...
Só se aquele mesmo vento
fechou teus olhos também... (MEIRELES, 2001, p. 240)

“Canção” é outro poema que explora em sua temática a questão do amor impossível. Aliás, esse tema é bastante explorado em *Viagem*. Contudo, as abordagens são realizadas por meio de ângulos diversos, o que faz com que o assunto proponha diferentes leituras.

Na primeira estrofe, pelo emprego de pronomes como “eu” e “me”, observamos o enfoque dado à primeira pessoa. Temos a impressão de que o sujeito poético não é o agente da ação: “bateu-me o vento na boca, e depois no teu ouvido”. Como podemos ver, é o “vento”, fenômeno natural, que atua como o mensageiro da palavra.

Ainda que haja a ausência da vírgula – pontuação que apontaria a função de vocativo, chamamos a atenção para a dubiedade do termo “querido” que, tanto pode denotar o sentido de verbo, como de um adjetivo. O verbo modificado pelo advérbio “nunca” indica que o eu lírico, por vontade própria, não deseja que o “tu” tenha ciência da palavra: “Nunca eu tivera querido/dizer palavra tão louca”. A opinião do eu comum é substituída pela intenção do eu poeta, uma vez que “vento” é o elemento mais forte e está vinculado a ritmo, a som e, portanto, à expressividade sonora. Ainda que sintaticamente “querido” exerça o papel de verbo, do ponto de vista sonoro, o termo

evoca a função de atributo, podendo então ser uma referência ao interlocutor. Assim, esse adjetivo aponta o apreço afetivo que o eu lírico nutre pelo “tu”.

Destacamos ainda a instigadora combinação “palavra tão louca”. Aqui vemos que a “palavra” é estranha ao raciocínio habitual, isto é, se encontra fora do âmbito comum. Dessa forma, é possível imaginar seu vínculo com a transfiguração poética.

“Louca” ainda subverte o comedimento e a contenção sustentados pela razão. Eis a justificativa para que o “vento” – elemento incontrollável – transmita a “palavra”.

Entretanto, percebemos que a verbalização se relaciona somente com a forma:

“Levou somente a palavra,/Deixou ficar o sentido”. Enquanto a expressão é revelada, o aspecto semântico permanece incógnito. A transmissão da forma, originada da “boca” (relacionado ao eu lírico) em direção ao “ouvido” (relacionado ao “tu”) sugere a valorização da musicalidade da “palavra”.

A sonoridade é já anunciada no próprio título do poema: “Canção”. Quanto à estrutura formal, as estrofes apresentam seis versos. Nelas, há um intenso trabalho com rimas, como “querido” e “ouvido”, “boca” e “louca” (somente para citar algumas). É possível observar o emprego da aliteração: “no rosto com que te miro” e também o uso da assonância: “Nunca ninguém viu ninguém”. Toda essa disposição raciocinada tem a intenção de promover a expressividade e, como consequência disso, o efeito sonoro.

Observemos na segunda estrofe como é estabelecido o amor dirigido ao “tu”:

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro que
te segue alucinado, no
meu sorriso suspenso
como um beijo malogrado. (MEIRELES, 2001, p. 240)

O sentido do amor conserva-se no rosto, especialmente no olhar: “O sentido está guardado/no rosto com que te miro”. A ação de mirar faz com que o eu lírico, em silêncio, contemple o objeto amoroso. O olhar, assim como o “sorriso”, não verbaliza, apenas sugere: “no meu sorriso suspenso como um beijo malogrado”. Em similaridade

com essa ideia sustenta Barthes: “O amor é mudo, diz Novalis, só a poesia o faz falar.” (BARTHES, 1977, p. 68).

A ambiguidade de “sorriso suspenso” sugere que os sentimentos não se evidenciam claramente ao “tu”. Se a expressão for lida em associação com “beijo malogrado”, além de suscitar o vago, o incerto passa a conotar o sentido de interromper-se repentinamente. Essa última ideia reitera a frustração amorosa em relação ao “tu”.

“Perdido suspiro” é personificado pelo verso “que te segue alucinado”. Por se tratar de uma humanização, a expressão pode evocar a própria figura do eu lírico.

Convém observar que, enquanto o “vento” conduz a forma, o “suspiro” oculta a significação da palavra, ou seja, o próprio sentimento de amor.

Na terceira estrofe, o jogo entre os termos em “Nunca ninguém viu ninguém/que o amor pusesse tão triste” faz com que a negação excessiva acabe por adquirir um sentido de afirmação. Ou seja, a tristeza em relação ao interlocutor é manifesta pelo eu lírico. Embora o desgosto possa ser visto facilmente, a ideia é complementada pelos versos “Essa tristeza não viste,/e eu sei que ela se vê bem...” O “tu”, como o verso demonstra, mostra-se indiferente à tristeza do emissor. Se a musicalidade toca seus ouvidos, o sentido da “canção” não desperta qualquer tipo de reação. Logo, podemos deduzir que o “tu” é insensível ao sofrimento do enamorado (do eu comum), mas é tocado pela beleza do canto (a obra do eu criador).

O mesmo “vento” que leva a palavra ao “tu” também é capaz de fechar os olhos do “tu”: “Só se aquele mesmo vento/ fechou teus olhos também...” Podemos pensar que a ação de fechar os olhos ratifica que o interlocutor seja somente sensível à expressão estética. O “tu” privilegia o sentido da audição sobre a visão. Nesse sentido, estabelece-se uma equivalência de ideias entre “Canção” e “Mar ao redor”, poema de *Vaga música* em que a voz lírica se deixa conduzir pela sonoridade.

Meus ouvidos estão como as conchas
sonoras: música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...(MEIRELES, 2001, p.330)

Em “Canção”, talvez o ver esteja associado ao real não transfigurado (contexto no qual a poesia não está inserida) e o ouvir esteja diretamente vinculado ao musical – fator capaz de conferir novo aspecto à realidade.

5. “Desamparo”

Digo-te que podes ficar de olhos fechados sobre o meu
peito, porque uma ondulação maternal de onda eterna
te levará na exata direção do mundo humano.

Mas no equilíbrio do silêncio, no
tempo sem cor e sem número,
pergunta a mim mesmo o lábio do meu pensamento:

quem é que me leva a mim,
que peito nutre a duração desta presença,
que música embala a minha música que te embala,
a que oceano se prende e desprende
a onda da minha vida, em que estás como rosa ou barco...?
(MEIRELES, 2001, p. 247)

“Desamparo” é um poema construído a partir da valorização dos versos longos. Esse fator é notado logo no primeiro verso: “Digo-te que podes ficar de olhos fechados sobre o meu peito”. Tal recurso promove ao texto um ritmo lento, de tonalidade serena, branda, próxima do estilo de um acalanto. Dessa forma, a elaboração rítmica está em consonância com a figuração semântica, pois vemos que o papel maternal está associado ao eu lírico. Expressões como “meu peito”, “ondulação maternal” e o imperativo “podes ficar de olhos fechados” dão a ideia de que o “tu” é protegido e amparado pelo emissor.

A descrição “onda eterna” demonstra a tentativa de o sujeito poético não se sujeitar ao tempo cronológico unidirecional e, portanto, nem à finitude. Lembrando que o movimento da “onda” se repete constantemente, sem seguir uma lógica de início e fim determinados. Sobre a simbologia da onda, aponta-nos Nádja Battella Gotlib:

Esta „cena“, elaborada em verso e em desenho, marcada pelo movimento – do vai e não vai, vê e não vê –[...] a figuração de um „eu“ lírico, às vezes mulher, mas sempre cindido, em movimento de reiterada ondulação.” (GOTLIB, 2007, p. 99)

O verso “te levará na exata direção do mundo humano” põe-nos a questionar em que atmosfera as pessoas do discurso se encontram (antes de o “tu” ser conduzido pela “ondulação maternal”). Essa ambientação antecedente ao “mundo humano” leva-nos a deduzir que o vínculo entre o eu e “tu” remonta a tempos de absoluta integração entre o homem e a realidade exterior (por meio de sua total união com o mundo natural). Novamente, recorremos a Octavio Paz para apoiar nossa consideração: “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original” (PAZ, 1973, p. 45). A “exata direção” do “mundo humano” contrasta-se, por sua vez, com o universo aquático: sua fluidez e a tonalidade ambígua que sugere. A atmosfera humana pode referir-se à vigília, momento em que o raciocínio prático e lógico é predominante.

Embora breve (somente três versos), a segunda estrofe é marcada pela densa linguagem simbólica:

Mas no equilíbrio do silêncio, no
tempo sem cor e sem número,
pergunta a mim mesmo o lábio do meu pensamento
(MEIRELES, 2001, p. 247)

De maneira imprecisa, as locuções adverbiais indicam circunstâncias de tempo e lugar incertas: “Mas no equilíbrio do silêncio”; “no tempo sem cor e sem número”. Por sua vez, esses versos sugerem o enfoque ao universo subjetivo, ao tempo da interioridade. Tal cenário é propício à reflexão e ao questionamento – tanto que o termo “pensamento” é introduzido por meio da personificação: “o lábio do meu pensamento”. Convém apontar que, com a dual expressão “pergunta a mim mesmo”, o eu lírico passa, a dirigir-se a si mesmo. O diálogo é, portanto, substituído pelo monólogo.

Os questionamentos, já introduzidos no início do poema, ganham vulto maior na última estrofe, desencadeando uma série de perguntas:

quem é que me leva a mim,
 que peito nutre a duração desta presença,
 que música embala a minha música que te embala,
 a que oceano se prende e desprende
 a onda da minha vida, em que estás como rosa ou barco...?
 (MEIRELES, 2001, p. 247)

O tom indagador é intensificado, inclusive, pelo emprego dos pronomes como “quem” e “que” em todos os versos. Tais questionamentos refletem sobre a condição em que se encontra o eu lírico – o “desamparo”. Convém assinalar que na lírica de Cecília Meireles, normalmente, a solidão é vista como algo positivo, como um fator que possibilita a apreensão do poético. Diferente dessa óptica, no poema em questão a solidão implica no sentimento de abandono.

Enquanto o “tu” é conduzido por alguém, o mesmo não acontece com o sujeito poético: “quem é que me leva a mim”. Sendo assim, a necessidade de ser amparado é demonstrada tanto pelo interlocutor quanto pelo eu lírico, promovendo semelhança entre as pessoas.

A constante ambiguidade do poema é elevada no verso “que peito nutre a duração desta presença”. A expressão “duração desta presença” pode remeter às duas pessoas do diálogo, pois a noção da efemeridade – num primeiro momento – não especifica à qual figura se refere. Se “presença” for uma referência ao “tu”, percebemos a constatação de que o interlocutor, em breve, se mostrará ausente. Além de não haver quem o proteja, o eu lírico será privado da companhia do interlocutor. Por sua vez, a iminente ausência do “tu” lembra o eu lírico que nada é permanente. A dificuldade em lidar com a natureza fugaz do interlocutor remete à “sensação de orfandade” presente na lírica ceciliana: “sensação profunda de deslocamento e de orfandade [...]” (NETO, 2001, p.22).

Pelo fato de a construção “onda da minha vida” relacionar-se ao sujeito poético, pensamos que o mar (com sua sonoridade e imprevisibilidade) fundamenta sua personalidade. Nessa atmosfera de incerteza, o “tu” está inserido “como rosa ou barco”. Seja em terra (a “rosa”), seja em água (o “barco”) o interlocutor associa-se à beleza, mas também à partida e à ausência. Frente à noção da impossibilidade de conservar a

companhia do “tu”, bem como à sensação de solidão, resta ao sujeito poético sondar a natureza das coisas e da própria essência.

6. “Êxtase”

Deixa-te estar embalado no mar noturno
onde se apaga e acende a salvação.

Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma: em
redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.

Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.
Nós somos um tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos

Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em
[figuras ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.

Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno
e afoga a boca da vontade e os seus pedidos...(MEIRELES, 2001,p.255)

O imperativo é um modo verbal bastante utilizado em “Êxtase”, recurso que demonstra que o eu lírico se volta ao interlocutor com a intenção de convencê-lo. Trata-se de uma espécie de convite ao “tu” para que esse se entregue aos mistérios da experiência com o poético. Para tanto, o “mar noturno” é fundamental para que o aspecto natural – transformado pela expressividade – revele a poesia. Com isso, temos a impressão de que a intenção de interpelar o “tu” tem o fim de impulsionar o eu lírico no domínio da transfiguração. É nessa atmosfera que o poema adquire uma tonalidade de caráter iniciático.

Assim como vimos em “Desamparo”, o “mar” atua como fator que promove a polissemia, pois a ele são atribuídas representações diversas: a fecundidade, a

profundeza infinita, a destruição, a criação, a inconstância. Pela razão de estar caracterizado por “noturno”, é ampliado o tom misterioso e obscuro preponderante em todo o texto.

Deixar-se estar “embalado” sugere que o “tu” possa estar em contato com o aspecto feminino do mar (a fecundidade, a profundeza) uma vez que a ação de embalar lembra o amparo materno. Contudo, essa espécie de acalanto logo é substituída pela noção de incerteza inerente ao cenário marítimo.

A plasticidade da expressão “onde se apaga e acende a salvação” remete ainda à imagem do farol – construção cuja finalidade é nortear as embarcações. Entretanto, o conceito de farol trata aqui de uma iluminação intermitente, fazendo com que a noção de claridade, de orientação permaneça incerta. A intermitência da luz, associada à inconstância do mar noturno, evoca também o poder ambivalente da palavra poética: tanto ela pode ser esclarecedora, trazendo a iluminação para a compreensão da essência, como pode evocar a sombra do insondável, obscurecendo significados. Não nos esqueçamos de que “estar embalado” também evoca o fato de se deixar envolver pela sonoridade do mar. Nesse sentido, evoca-se sua natural musicalidade.

Na segunda estrofe, observamos construções que contrariam o raciocínio da ordem comum, o que faz jus ao título “Êxtase”:

Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma: em
redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-
te. (MEIRELES, 2001,p.255)

A relação sinestésica dos sentidos, tal qual olfato e visão, provoca a noção de estranhamento: “Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma”. “Sonho sem forma” pode também ser uma referência à consistência irregular e mutável da água – característica que incentiva a ambiguidade inerente à expressão poética. É assim que é possível alcançar o “êxtase”. Como nos lembra Margarida Maia Gouveia em *Cecília Meireles: uma poética “do eterno instante”*:

Tal como Borges, o êxtase ceciliano é o ponto culminante de
uma experiência estética que corresponde à apreensão

interiorizada de uma realidade total. A experiência “mística” é a experiência de uma ascese poética. (GOUVEIA, 2002, p.108)

Na expressão “em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,” notamos um dado recorrente na poesia de Cecília Meireles: por inúmeras vezes, o eu lírico é descrito por características que lhe conferem proporções colossais. Seus “braços abertos” encontram-se “em redor do horizonte” vigiando o interlocutor. Assim, se compararmos as duas pessoas do diálogo, é notória a pequenez do “tu” diante da grandiosidade do emissor.

A estrofe segue desenvolvendo-se por meio do verso “e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te”. Percebemos nessa construção a associação de termos que, em circunstâncias comuns, se encontrariam em total oposição: a volatilidade do substantivo “céu” jamais iria vincular-se à concretude do adjetivo “pregados”. A inversão das ações é outro aspecto que transgride a ordem costumeira das coisas: no lugar de os “olhos” vigiarem, são os “braços” que o fazem. Por sua vez, o ato de guardar – ação normalmente relacionada aos “braços” é atribuída a “olhos”. Toda essa inversão das relações lógicas remete novamente ao contexto do êxtase promovido pela expressão.

Na estrofe seguinte, o “tu” é convidado a entregar-se à noção de desprendimento evocada pelo mar: “Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.” O “mar noturno”, a princípio sugerindo a fecundidade e o amparo materno, agora instaura a incerteza, parecendo deixar o “tu” à deriva. A expressão “sem nenhuma saudade” sugere que o “tu” liberte-se das amarras dos elos afetivos. Libertar-se do sentimento de saudade consiste em alertar o interlocutor de que a sensação de permanência é algo ilusório. A respeito disso, lembremos as palavras de Djalma Cavalcante em *Passagem para a Índia*:

[...] consciência da transitoriedade de tudo o que vive neste planeta e, em consequência, o desenvolvimento de um progressivo desapego de tudo que é material e, portanto, circunstancial. (CAVALCANTE, 2001, p.52).

Para que a existência se faça plena, é preciso ter a consciência da efemeridade da própria natureza: “Nós somos um tênue pólen dos mundos...”

A ideia da constante transformação é ainda reiterada por “embalo da água gerando círculos”. Essa ambivalente imagem tanto pode remeter à variedade da forma, como à própria união entre o eu lírico e o “tu”. Tal como a água o vínculo entre as pessoas é igualmente impreciso. A forma circular evoca um tempo cíclico, contínuo, diferente da disposição linear cujo início e fim são delimitados. O convite para que o “tu” se entregue à experiência extática está associado também à busca pela total apreensão das coisas: “Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo”. O contato e a fusão com os elementos externos promovem uma visão mais apurada de si mesmo. É dessa forma que o eu lírico amplia a compreensão sobre sua natureza e sobre tudo que o circunda.

Ao observar os dois últimos versos, torna-se mais evidente que o “tu”, na verdade, cumpre o papel de objeto amoroso: “Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno”. Vemos nesse verso uma fusão entre o corpóreo e o imaterial. O “beijo” demonstra o apelo ao sensorial, o contato físico. Contudo, o adjetivo “eterno” instaura uma tonalidade etérea. Há que se afirmar a presença de sutil erotismo em “boca da vontade”. Essa dualidade contraria a afirmação (por parte da crítica) de que a obra de Cecília Meireles é exclusivamente espiritualizada, desprovida de qualquer apelo ao corpo.

Por sua vez, a expressão “Nem é preciso querer mais” reitera que a entrega ao êxtase poético transcende o desejo comum da concretização amorosa. Perder-se no domínio da poesia promove a experiência com o absoluto e, diante desse fato, a correspondência entre eu e “tu” passa a ser somente mera circunstância. Paradoxalmente, o poético se instaura somente com o direcionamento do eu lírico a seu objeto amoroso. Portanto, o êxtase expressivo volta a se misturar ao anseio amoroso.

7. “Vinho”

A taça foi brilhante e rara,
mas o vinho de que bebi,
com os meus olhos postos em ti,
era de total amargura.

Desde essa hora antiga e
preclara, insensivelmente desci,
e em meu pensamento senti
o desgosto de ser criatura.

Eu sou de essência etérea e clara:
no entanto, desde que te vi,
como que desapareci...
Rondo triste, à minha procura.

A taça foi brilhante e rara:
mas, com certeza, enlouqueci.
E desse vinho que bebi
se originou minha loucura. (MEIRELES, 2001, p.262)

Na primeira estrofe, percebemos que o dilema entre essência e aparência é um dos temas abordados no poema. A questão é colocada a partir da oposição entre “taça” (o invólucro) e “vinho” (o conteúdo):

A taça foi brilhante e rara,
mas o vinho de que bebi,
com os meus olhos postos em ti,
era de total amargura. (MEIRELES, 2001, p.262)

O recipiente é “brilhante” e atrativo, o “vinho” provoca a obscura sensação de “amargura”. Contudo, esse sentimento é também desencadeado devido à visualização do “tu”: “com meus olhos postos em ti,/era de total amargura.” Portanto, a impressão agradável da aparência é rompida não somente pela bebida, mas também pela presença do interlocutor. Ambos revelam uma faceta do eu lírico até então velada.

Em muitas culturas, o vinho tem a propriedade da revelação, de uma espécie de embriaguez que promove o refinamento da consciência. Nesse sentido, o líquido está

em consonância com as intenções do eu lírico ceciliano – figura que, constantemente, busca compreender o íntimo de toda e qualquer essência.

A ação de tomar o vinho é concomitante ao ato de olhar o interlocutor: “mas o vinho de que bebi,/com os meus olhos postos em ti”. Esse fator instaura uma atmosfera de dubiedade, sugerindo que vislumbrar o “tu” faça com que o eu lírico se depare com sua própria figura refletida no líquido. A partir desse momento de epifania, o sujeito poético inicia um processo de sondagem e reflexão sobre sua própria natureza angustiada, consubstanciada na ambivalência.

Na segunda estrofe, observamos os seguintes versos: “Desde essa hora antiga e preclara,/ insensivelmente descí”. A ação da descida pode evocar a ideia de que o eu lírico parte de um posicionamento cerebral para se aprofundar no domínio do irracional, do instintivo. Notamos a fusão da racionalidade à manifestação da emoção no verso: “e em meu pensamento senti”. Pelo advérbio “insensivelmente”, vemos a menção ao estado de embriaguez promovido pelo “vinho”. Por sua vez, adentrando o universo do instinto, o eu lírico pode observar e constatar sua porção imperfeita – “o desgosto de ser criatura”. A figura do “tu”, evocada pelo “vinho”, revela justamente a porção do sujeito poético sob as contingências da materialidade, da destruição e da morte. Trata-se, portanto, de um eu lírico fragmentado, representado por sua vez pela pessoa do “tu”.

Os contrastes entre claro e escuro alto e baixo lembra a dualidade “apolíneo/dionisíaco”. Para o filósofo Nietzsche, esses valores estão presentes na essência da obra de arte – no caso, justamente a expressão poética. Enquanto o apolíneo corresponde à harmonia, à luz, o dionisíaco está relacionado ao ímpeto, ao irracional que rompe com o equilíbrio e instaura a noção de caos.

Com o verso “Eu sou de essência etérea e clara” o eu lírico retoma sua aspiração pelo equilíbrio. Como podemos observar, a imaterialidade (“essência etérea”) é capaz de instaurar o infindável. Contudo, os versos “no entanto, desde que te vi,/ como que desapareci...” promovem novamente o contato com a porção efêmera. É assim que se estabelece a atmosfera de conflito entre uma parte do eu lírico que busca o essencial e a outra parte limitada pela finitude (representada pelo “tu”). O interlocutor, espécie de um “eu outro”, revela as contradições de uma personalidade dúbia, questionando a afirmação “essência etérea”.

O aspecto formal está configurado de maneira a fazer com que o número quatro seja destacado no texto. O poema é composto por quatro estrofes, sendo que cada uma delas contém quatro versos. Essa simetria está diretamente relacionada à figura geométrica do quadrado – forma que, para muitas culturas, com frequência simboliza a terra em oposição ao céu. Estruturalmente falando, o texto também evoca o conflito entre o eu lírico e o “tu”, isto é, o dilema da busca da essência harmoniosa num estado de “criatura” imperfeita.

O verso que inicia o poema é repetido na estrofe final: “A taça foi brilhante e rara”, promovendo uma ideia de ciclo. Destacamos o emprego do verbo no pretérito perfeito – “foi”, o que pode conotar que o estado de perfeição e equilíbrio da forma – a “taça” – é controvertido pela desarmonia, pelo caráter conflitante (simbolizados tanto pelo “vinho” quanto pelo interlocutor).

“E desse vinho que bebi/se originou minha loucura”. Nesse dístico, notamos o abandono da consciência, a perda da sobriedade. Se voltarmos às origens do termo poeta (do grego *poietés*) o substantivo designa “aquele que faz”. Logo, é a porção caótica do eu lírico – o “tu” – que o impulsiona para o ato criador. Assim, o interlocutor está aliado à embriaguez e à loucura, possibilitando ao sujeito poético sua expansão para o domínio da poesia. Afinal, a “amargura” é também mola propulsora para canto.

8. “Valsa”

Fez tanto luar que pensei nos teus olhos antigos
e nas tuas antigas palavras.
O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos,
que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.

Houve uma noite que cintilou sobre o teu rosto
e modelou tua voz entre as algas.
Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege
e estudo apenas o ar e as águas.

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...
- Os ares fogem, viram-se as águas,
mesmo as pedras, com o tempo, mudam. (MEIRELES, 2001, p.262)

Desde a primeira estrofe, podemos perceber que um dos fatores capitais ao texto é o papel da memória: “força de evocação, atualizadora do passado.” (DAMASCENO, 1968, p. 33). O passado é inclusive atualizado, por meio de verbos que estão empregados no pretérito: “fez”, “trouxe”, “estivemos”, “tornei”, “passava”. O cenário noturno – ambiente tomado pela atmosfera imprecisa – faz com o interlocutor seja evocado: “Fez tanto luar que pensei nos teus olhos antigos/ e nas tuas antigas palavras”. Tanto “olhos” como “palavras” vêm adjetivados por “antigo”. Tal qualificativo promove a ambiguidade, uma vez que o termo pode tanto se referir ao poder da memória como indicar que o “tu” não se inseria em seu tempo atual, sugerindo assim, que o interlocutor mantenha grande identificação com o passado. O atributo “antigo” pode igualmente indicar que se trata de um interlocutor mais velho que o eu lírico.

Com a observação dos qualificativos atribuídos ao interlocutor, podemos pensar que o “tu” é uma personalidade feminina. Sua imagem é evocada pela expressão “tanto luar”. Pelo fato de a lua estar associada à movimentação das marés, à influência sobre a fecundidade da terra, sabemos que essa está diretamente ligada à simbologia do caráter feminino.

O “vento” – elemento constantemente vinculado ao imprevisível, à perda – em “Valsa” exerce o papel de suscitar a recordação: “O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos”. Aqui o “vento” é elemento unificador, mesmo que a união entre o eu lírico e o “tu” (somente por meio da memória) seja tão fugaz quanto sua passagem:

“que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.” Aliás, José Maria de Sousa Dantas discorre sobre as diversas funções que o vento assume na poética de Cecília Meireles, em especial na obra *Viagem*:

[...] a presença da imagem do vento da poesia de *Viagem*. Alterna-se de várias maneiras e em vários procedimentos: ora destrói, ora passa, ora volta, ora produz, enfim, apresenta-se com um dinamismo constante em toda a “viagem”. (DANTAS, 1984, p.114)

Em se tratando ainda dos elementos que unem o sujeito poético a seu interlocutor, citamos o título do poema – “Valsa”. Sabemos que esse estilo musical somente é possível com a parceria, com o elo entre duas figuras. “Valsa” remete ainda a um ritmo brando e suave, tal como o “vento” ameno que traz a pessoa do “tu”.

A segunda estrofe é iniciada por versos que ainda enfatizam a ação da memória: “Houve uma noite que cintilou sobre teu rosto/ e modelou tua voz entre as algas”.

Destacamos o emprego do verbo cintilar que, com seu breve movimento de acender e apagar, sugere a efemeridade. A ação associada à “noite” instaura, de maneira eufêmica, a presença da morte. Assim, a morte – relacionada ao “tu” – é suavizada e desassociada do valor negativo ao qual normalmente está vinculada. “Uma noite cintilou sobre teu rosto” confere ao morrer um caráter expressivo e poético.

A noite também “modelou tua voz entre as algas”. Esse acontecimento possibilita ao “tu” a profundidade e o mistério do ambiente marítimo. Chamamos a atenção para o caráter concreto que se dá à “voz” – elemento estritamente associado ao sonoro, ao impalpável. “Voz” adquire uma natureza visual – variável, assim como as “algas”. Misturando o concreto ao impalpável, a sonoridade à plasticidade, o universo do mar não deixa de inverter a ordem comum das coisas. Lembramos que a ele está vinculado o verso “uma noite que cintilou sobre teu rosto” – o que faz com que evoque também o mundo dos mortos. Vale ressaltar que aqui a água marítima é “uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta [...]” (BACHELARD, 1998, 47).

Assim, podemos pensar que o domínio da morte (representando pelo “mar”) promove uma lógica diferente da ambientação dos vivos, uma lógica transfiguradora, ajustada à transgressão encontrada no domínio da poesia.

Com a morte do interlocutor, o eu lírico passa a apreender o aspecto natural de modo a refinar a perscrutação do enigmático e do insondável: “Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege/e estudo apenas o ar e as águas.” Por sua vez, a ambígua imagem “pedras frias” também se relaciona com o concreto e pode remeter tanto às pedras da paisagem natural, como às pedras tumulares.

Uma tonalidade de autocompaixão é sugerida na última estrofe:

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...
- Os ares fogem, viram-se as águas,
mesmo as pedras, com o tempo, mudam. (MEIRELES, 2001, p.262).

O adjetivo “coitado” incide sobre a figura do próprio eu lírico, pois a ideia na qual o qualificativo se insere – “Coitado de quem pôs sua esperança/ nas praias fora do mundo...” mantém uma relação de consequência com a estrofe anterior, mais precisamente com o verso “e estudo apenas o ar e as águas”. Essa autocompaixão justifica-se pelo fato de o sujeito poético buscar apreender o ininteligível inerente ao universo da morte – “nas praias fora do mundo”. Referindo-se a si mesmo por meio do distanciamento da terceira pessoa, o eu lírico constata sua inaptidão para compreender a linguagem do mundo dos mortos e, por conseguinte, a linguagem do interlocutor (o emprego das reticências fortalece seu tom de lamento).

O sujeito poético ainda faz parte do “vago país dos vivos”, como vemos no poema “Pelo luar azul, entre montes e águas” da obra *Sonhos* (1950-1963):

Ah, como é tão vago o país dos vivos!
Como vão ficando tênues seus caminhos,
Tênues e sombrios e tão exaustivos...
E arquiteturas sem sentido. (MEIRELES, 2001, p.1296)

O contingente acaba por restringir as aspirações do eu lírico somente em tentativas malogradas de apreender o universo fugidio da morte: “- Os ares fogem, viram-se as águas,/mesmo as pedras, com o tempo, mudam”. As mudanças, aliás, parecem ser o único aspecto que permitem uma tentativa de compreensão.

9. “Ressurreição”

Não cantes, não cantes, porque vêm de longe os náufragos,
vêm os presos, os tortos, os monges, os oradores, os suicidas.
Vêm as portas, de novo, e o frio das pedras, das escadas,
E, numa roupa preta, aquelas duas mãos antigas.

E uma vela de móvel chama fumosa. E os livros. E os escritos.
Não cantes. A praça cheia torna-se escura e subterrânea.
E meu nome se escuta a si mesmo, triste e falso.

Não cantes, não. Porque era a música da tua
voz que se ouvia. Sou morta recente, ainda com lágrimas.
Alguém cuspiu por distração sobre as minhas pestanas.
Por isso vi que era tão tarde.

E deixei nos meus pés ficar o sol e andarem as moscas.
E dos meus dentes escorrer uma lenta saliva.
Não cantes, pois trancei o meu cabelo, agora,
e estou diante do espelho, e sei melhor que ando fugida.
(MEIRELES, 2001, p. 277)

Um dos temas tratados no texto é o canto fatal. No diálogo travado com o “tu”, o “eu” – num tom de súplica – pede ao interlocutor para não cantar: “Não cantes, não cantes”. Ironicamente, a repetição dessa expressão promove ao poema o ritmo do refrão – típico recurso utilizado nas canções. Logo após esse pedido, o eu lírico apresenta as consequências do ato de cantar: “porque vêm de longe os náufragos”, “vêm os presos, os tortos”. Como se o canto tivesse o poder de ressuscitar as pessoas e os acontecimentos do passado (bem como as reminiscências da memória.).

Os “náufragos”, os “presos”, os “tortos”, os “suicidas” mantêm uma relação de similaridade entre si: a imposição do isolamento e a condição de certa marginalidade. Além disso, essas figuras evocam a ideia da imperfeição, do sentimento de inferioridade, da busca pela redenção. Tais conceitos são somados à intensa atmosfera obscura do texto e, associados à presença dos “monges”, dos “oradores”, geram uma espécie de cenário medieval. A imagem mais sombria da primeira estrofe é o “de roupa preta” com “aquelas duas mãos antigas”.

Se na primeira estrofe foram apresentadas pessoas, na segunda, é a vez da descrição de objetos e lugares: “vela de móvel”, “praças”, “livros”, “escritos” (os

cancioneiros). A ambiguidade é desenvolvida ao longo de todo o texto, mas, é acentuada na construção “vela de móvel chama fumosa”. O termo “chama” pode ser entendido como substantivo, mas também como a ação de chamar. Sendo substantivo, a “chama” pode conotar o calor e a vivacidade promovidos pela luz do esclarecimento (os livros, os escritos, contrastados, por sua vez, ao estigma da era das trevas). “Chama” remonta ainda à queima de livros heréticos e “perigosos” nas praças públicas, imposta pela Santa Inquisição. Essa segunda hipótese está diretamente associada ao pedido para abafar o canto, pois representa a liberdade de expressão tolhida. Indicando o ato de chamar, “chama” remete à voz irreprimida do canto (representada pelo interlocutor “tu”), enquanto que a súplica pelo silêncio do “eu” simboliza o homem subjugado. Sendo o dono do canto, o “tu” pode remontar à figura do trovador.

No final da última estrofe, vemos os seguintes versos: “E meu nome se escuta a si mesmo, triste e falso”. A frase é complementada na estrofe seguinte: “Não cantes, não. Porque era a música da tua voz/que se ouvia”. Percebemos que a construção poética é configurada de maneira a confundir as vozes (a voz do “eu” e com o nome do “tu”). Essa mistura proposital vem demonstrar que, na verdade, as duas pessoas do discurso são a mesma pessoa. Apenas retratam *personas* diferentes do sujeito poético fragmentado. Sendo assim, o homem reprimido e o que aspira pela liberdade coexistem tensos na essência do eu lírico. A porção liberta é exercida, justamente, pelo poder do canto, pelo ofício poético do trovador.

O ato de cantar, devido a seu aspecto sonoro e rítmico está próximo à magia “Rituais e relatos místicos mostram que é impossível dissociar o ritmo do sentido. O ritmo foi um procedimento mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras”. (PAZ, 1984, p.59). Logo, cantar relaciona-se à bruxaria, à maldição. Por sua vez, o ato de cantar está relacionado à liberdade de refletir, ao poder de expressão. No poema, sugere-se que tamanha heresia possa levar o cantador a ser condenado ao fogo, à “chama”. Justifica-se então, o pedido do “eu” (parte oprimida) para que o “tu” (parte liberta, representada pelo artista) se mantenha calado.

Na quarta e última estrofe, verificamos a presença de elementos que conferem ao texto certo tom próximo ao grotesco: “E deixei nos meus pés ficar o sol e andarem as moscas”; “E dos meus dentes escorrer uma lenta saliva”. Tais versos intensificam a intenção de causar estranheza – noção própria do caráter transfigurador da linguagem

poética. Por outro lado, permitir que nos pés “fique o sol” e “andem as moscas” é uma demonstração de que o eu lírico se entrega prostrado diante do ambiente de opressão. Aludido dessa maneira, o eu lírico é representado tal qual a um morto vivo. “Trançar os cabelos” realça essa atitude de fraqueza e deserção. Assinalamos que, em muitas culturas, os cabelos simbolizam justamente a força vital.

10. “Encontro”

Desde o tempo sem número em que as origens se
elaboram, se estendem para mim os teus braços eternos,
que um estatuário de caminhos invisíveis
construiu com a cor e o frio e o som morto de mármore,
para que em teu abraço haja imóveis invernos.

Tu bem sabes que sou uma chama da terra,
que ardentes raízes nutrem meu crescer sem termo;
adestrei-me com o vento, e a minha festa é a tempestade,
e a minha imagem, como jogo e pensamento,
abre em flor de silêncio, para enfeitar alturas e ermo.

Os teus braços que vêm com essa brancura incalculável
que de tão ser sem cor nem se compreende como existe
- são os braços finos em que cedem os corpos,
e a alma cai sem mais nada, exausta de seu próprio nome, com
uma improvável forma, um vão destino e um peso triste.

Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos,
na atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa
viagem, digo que não cairei com uma fadiga permitida,
que não apagarei este desenho puro e ardente
com que, de fogo e sangue, foi traçada a minha imagem.

Eu ficarei em ti, mísera, inútil, mas rebelde,
última estrela só, do campo infiel aos céus
escassos. E tu mesma acharás pasmos de lagos e de
areias, diante da forma exígua, sustentada só de
sonho, mantendo chama e flor no gelo dos teus
braços. (MEIRELES, 2001, p.282)

Logo na primeira estrofe o “tu” é mencionado pelo uso da metonímia: “os teus braços eternos”. O dístico “Desde o tempo sem número em que as origens se elaboram,/ se estendem para mim os teus braços eternos” demonstra não somente a antiquíssima

convivência entre as duas pessoas do diálogo, como também a supremacia de uma lógica temporal não linear – vejamos a presença da expressão “tempo sem número”. Essa relação, estabelecida desde o tempo em “que as origens se elaboram” (inclui-se aqui a própria origem do sujeito poético), é de cumplicidade. Os “braços eternos” do “tu”, num gesto de acolhida, estendem-se para o sujeito poético.

Nessa mesma estrofe vemos a intervenção de uma terceira figura: o “estatuário de caminhos invisíveis”. Sugere-se que essa pessoa cumpra o papel de um artífice:

“construiu com a cor e o frio e o som morto de mármore,/ para que em teu braço haja imóveis invernos”. Notamos que elementos que evocam a inércia, o inanimado (“frio”, “morto”) se misturam aos que sugerem movimento, vivacidade (“cor”, “som”). É da união dessas diferenças que o “estatuário” produz a sua criação.

Pelo fato de nos braços do “tu” incidir a expressão “imóveis invernos”, podemos deduzir que a estátua seja uma menção ao interlocutor. Por sua vez, pela descrição que remete a um ambiente típico de cemitério, sugere-se que se trata de uma escultura funerária, tumular. Assim, é possível pensar que o “tu” possa estar diretamente associado à morte. Dessa forma, seguindo o eu lírico desde a sua origem, o interlocutor alerta para a noção de que é inerente à natureza humana carregar em sua existência o “germe” de sua finitude.

Na segunda estrofe, vemos que o “tu” demonstra conhecer a natureza do eu lírico:

Tu bem sabes que sou uma chama da terra,
que ardentes raízes nutrem meu crescer sem termo;
adestrei-me com o vento, e a minha festa é a tempestade,
e a minha imagem, como jogo e pensamento,
abre em flor de silêncio, para enfeitar alturas e ermo.
(MEIRELES, 2001, p.282)

O advérbio “bem” de “Tu bem sabes” confere ao “tu” um caráter onisciente, reiterando sua profunda compreensão em relação ao sujeito poético – “uma chama da terra” com “ardentes raízes” que nutrem seu “crescer sem termo”. Assim, a despeito de sua condição efêmera (lembremos a instável durabilidade da “chama”) o eu lírico aspira por expandir-se “sem termo”, isto é, infinitamente. Destacamos o emprego de elementos

que promovem dinamismo, impulsionando o eu lírico à busca pela expansão, tais como: “ardentes”, “vento”, “tempestade”.

Além disso, o sujeito poético demonstra familiaridade com as situações adversas, mostrando-se insubordinado, rebelde e valente: “adestrei-me com o vento, e a minha festa é a tempestade”. Essa intimidade com a adversidade também é encontrada em outros poemas, como é o caso de “Canção” de *Mar absoluto e outros poemas*:

Quando o tempo em seu abraço,
Quebra meu corpo, e tem pena,
quanto mais me despedaço,
mais fico inteira e serena. (MEIRELES, 2001, p.555)

Dessa forma, o eu lírico mostra que – embora sua frágil existência esteja fadada à morte – sua essência é movida pela busca da permanência, da autopreservação.

Por sua vez, sugere-se que a personalidade do eu lírico esteja associada a elementos que promovem a expressividade. Ser adestrado pelo vento indica um vínculo com o aspecto sonoro. Mais adiante, o eu lírico apresenta sua imagem “como jogo e pensamento”. Esses são alguns dados que o aproxima do domínio da expressividade poética. Lembremos que as personalidades associadas à criação e à inventividade se identificam com a transfiguração, não se vinculando, portanto, ao sistema de regras habituais. Eis aí uma das razões que justificam a não conformidade e a rebeldia do eu lírico.

Na estrofe seguinte, o interlocutor é caracterizado de maneira a sugerir seu vínculo direto com a morte:

Os teus braços que vêm com essa brancura incalculável
que de tão ser sem cor nem se compreende como existe
- são os braços finos em que cedem os corpos,
e a alma cai sem mais nada, exausta de seu próprio nome,
com uma improvável forma, um vão destino e um peso
triste. (MEIRELES, 2001, p.282)

A “brancura incalculável” sugere a cor do mármore das esculturas tumulares, o que reitera a forte relação do “tu” com a morte. A afirmação “os braços finos em que

cedem os corpos” evoca a ideia da exaustão após a trajetória de manter-se vivo e chegar até o momento derradeiro.

A cansativa experiência corpórea impõe a constante superação da condição efêmera: “e a alma cai sem mais nada, exausta de seu próprio nome”. Trata-se do embate entre o findar e a busca por transcendê-lo. As expressões “improvável forma”, “vão destino” conferem à “alma” a imprecisão, a ideia de que tudo é incerto. A “alma” também possui um “peso triste”, mostrando grande densidade. Esse fator questiona inclusive a difundida noção de que essa está necessariamente associada ao etéreo ou à leveza.

Na estrofe seguinte, podemos observar a resistência do eu lírico frente à irreversibilidade de sua condição efêmera. Como se a morte estivesse à espreita, paralela à vida, esperando o momento propício para fazer prevalecer seu domínio – “Pois eu, que sinto bem esses teus braços paralelos”, “digo que não cairei com uma fadiga permitida”.

A significação do título “Encontro” acaba por ser indiretamente mencionada no verso “na atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem”, isto é, como se o percurso da existência – a própria “viagem” – culminasse na chegada diante da morte. Trata-se, portanto, do enfrentamento do eu lírico, cindido entre existir, permanecer e findar.

No diálogo direcionado ao “tu”, na verdade, voltado à própria morte, vemos como o eu lírico se autodescreve: “desenho puro e ardente/ com que, de fogo e sangue, foi traçada a minha imagem”. Sabemos que termos como “desenho”, “imagem” podem remeter à expressão, à manifestação artística. E é nesse sentido que a criação torna-se fator de resistência frente à finitude. O eu lírico busca a autotranscendência por meio do registro poético: “não apagarei este desenho puro e ardente”. De natureza “de fogo e sangue”, vemos que destruição e renascimento associam-se à natureza do sujeito poético, conferindo-lhe a capacidade de superação do circunstancial.

Na última estrofe intensifica-se a intenção de fazer com que a poesia se torne algo permanente, um instrumento de resistência que contribui para que o eu lírico desafie as imposições do cronológico:

Eu ficarei em ti, mísera, inútil, mas rebelde,
 última estrela só, do campo infiel aos céus
 escassos. E tu mesma acharás pasmos de lagos e de
 areias, diante da forma exígua, sustentada só de
 sonho, mantendo chama e flor no gelo dos teus
 braços. (MEIRELES, 2001, p.282)

Empregando o termo “inútil”, de maneira metalinguística, o sujeito poético ainda reflete sobre o lugar do poeta e de sua obra – “Eu ficarei em ti, mísera, inútil, mas rebelde”. Sabemos que, a mentalidade prática procura valorizar a arte tentando conferir-lhe uma importância utilitária. Como se a arte tivesse que, necessariamente, ser entendida como outro bem de consumo. Logo, além do enfrentamento com a morte, o eu lírico enfrenta outro oponente: A “práxis dominante” do ter. Num tom de insubmissão, o sujeito poético resiste solitária e bravamente: “última estrela só, do campo infiel aos céus escassos”.

Finalmente, a própria morte (ou o “tu”) surpreende-se com a força de enfrentamento promovida pelo ofício da poesia: “E tu mesma acharás pasmos de lagos e de areias, /diante da forma exígua, sustentada só de sonho”. Aqui, o papel do “sonho” é fazer com que a “forma exígua” subverta a ordem imposta pela racionalidade do real, instaurando, assim, a lógica poética. A linguagem onírica e a linguagem poética mantêm entre si um alto grau de correspondência, uma vez que ambas instauram a possibilidade de transfigurar.

No último verso, destacamos a aproximação de vocábulos que denotam as diferenças entre o calor e a frieza: “mantendo chama e flor no gelo dos teus braços”.

Empregados juntos no mesmo verso, esses termos misturam vida e morte – o que promove um “encontro” entre elas.

A “flor” evoca uma nova referência à produção do canto. Assim, ainda que sua condição esteja fadada à morte, o eu lírico tem a consciência de que sua existência pode se expandir por meio de seu legado. No sentido de o sujeito poético não temer a morte – dada à confiança no poder transcendental de sua obra – o poema dialoga também com outro texto de *Viagem*: “Aceitação” – “Desenrolei de dentro do tempo minha canção:/ não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar”. (MEIRELES, 2001, p.241)

1.3 Considerações sobre *Viagem*: o interlocutor inalcançável, a unilateralidade amorosa e a diversidade do canto; a „viagem“ como trajetória de conhecimento da essência.

Viagem é uma obra em que o diálogo entre o sujeito poético e seu interlocutor é desenvolvido a partir de vários temas. Dentre eles, podemos constatar que a unilateralidade amorosa é um assunto de grande destaque, pois são muitos os poemas em que o eu lírico se direciona a um “tu” distante. Chamamos a atenção para a natureza dessa distância. Esse valor não se relaciona somente à diferença geográfica, mas, sobretudo, se associa a um afastamento de ordem sentimental. Logo, a interação ou o distanciamento na grande maioria das vezes, depende de como a complexa personalidade do “tu” se configura em cada poema. Há textos em que o interlocutor se apresenta mais receptivo ao diálogo. Contudo, como sua essência fugidia é algo predominante, tal caráter constantemente instaura a insuficiência da plena correspondência. Relembremos a estrofe de “A última cantiga”:

Nem por distante ou distraído
escaparás à invocação
que, de amor e de mansidão,
te eleva o meu sonho perdido. (MEIRELES, 2001, p.236)

Nesse caso (e em tantos outros) a criação poética transpõe os obstáculos que esse “tu” distante impõe. Se a correspondência é a princípio algo improvável, na esfera da criação a comunicação entre as pessoas do diálogo torna-se possível. Entretanto, reforçamos que a interlocução realiza-se na esfera da lógica poética, ou seja, os mecanismos comunicativos são caracterizados pela polissemia e pela diversidade das representações. Assim, tanto o eu lírico quanto o “tu” são evocados de maneira variável e imprecisa – desafiando uma apreensão unívoca por parte do leitor.

Em *Viagem*, a noção de espelhamento também é um dos pontos levantados pela figura do “tu”. Em comparação, o eu lírico aprimora a percepção de si mesmo ao contemplar tanto as semelhanças quanto as divergências em relação a esse outro.

Vejamos essa situação no texto “Vinho”:

Eu sou de essência etérea e clara:

no entanto, desde que te
vi, como que desapareci...
Rondo triste, à minha procura. (MEIRELES, 2001, p.262)

No poema mencionado, o contato com o interlocutor faz com que o sujeito poético perceba sua insipiência diante da própria natureza. Como se a instigante figura do “tu” propusesse o questionamento de conceitos há muito cristalizados. Dessa forma, a presença do interlocutor sugere ao eu lírico que esse se entregue ao domínio do instável, isto é, que seja desestabilizado pelo processo da desconstrução. Uma vez aceita a situação de crise, é possível ao sujeito poético a redescoberta e a reconstrução de si mesmo. De sua parte, vinculado às transformações, o “tu” envolve seu emissor numa atmosfera de dinamismo e, conseqüentemente, numa constante possibilidade de mudança.

A metalinguagem é outro tema desenvolvido em *Viagem*. Aliás, percebemos que esse dado permeia as quatro obras estudadas. Em poemas como “Epigrama nº1” notamos a discussão sobre os aspectos que caracterizam o próprio estilo poético de Cecília Meireles. Vejamos os versos: “Uma sonora ou silenciosa canção: Flor do espírito, desinteressada e efêmera” (MEIRELES, 2001, p.227) Aqui, estão sintetizados diversos valores caros à lírica cecilianiana, tais como a expressividade aliada ao labor intelectual e a densidade semântica velada pela suave aparência da suave tonalidade. A poesia de *Viagem* caracteriza-se pela densidade temática associada à leveza da forma.

Por fim, consideramos que, entre tantos temas que discute, o título *Viagem* sugere a trajetória para o saber, o conhecimento. Os itinerários que essa viagem propõe refletem, sobretudo, sobre os questionamentos essenciais: a angústia frente às imposições cronológicas e a tentativa de superá-las por meio do canto; a unilateralidade amorosa e a inspiração que move a criação poética; o efeito de espelhamento, tendo como fruto desse acontecimento – simultaneamente – a tensão entre a correspondência e a divergência entre as pessoas do discurso. Todos esses temas são levantados pelos diálogos com o “tu” e desafiam nós leitores a entregarmo-nos a essa profunda trajetória poética em busca da contemplação da essência humana.

2. VAGA MÚSICA (1942)

2.1 Sobre *Vaga música* (1942)

Vaga música é a obra subsequente a *Viagem* – o livro que rendeu a Cecília Meireles a premiação concedida pela Academia Brasileira de Letras. Quanto à sua publicação (1942), são menores as informações em relação à produção anterior. *Vaga música* – assim como *Mar absoluto* e *Retrato natural* – não concorreu a nenhuma premiação e, tampouco, seus poemas foram alvo de discordâncias da Academia. Trata-se do segundo livro que integra o grupo de obras que anuncia e solidifica a maturidade poética de Cecília Meireles.

O enigmático interlocutor é um dos alvos em que estão centralizadas as aspirações e angústias do sujeito poético. Como o “tu” é de essência cambiante, e fugidia, raramente corresponde aos anseios do eu lírico.

Em *Vaga música*, o “tu” encontra-se cindido entre o tempo da interioridade e o cronológico irreversível, revelando assim o incômodo de se saber finito. Nesse sentido, tal dilema está em total correspondência com o conflitivo eu lírico. Em outras palavras, a observação do interlocutor auxilia numa melhor compreensão acerca da essência do próprio sujeito poético.

Em algumas situações, o “tu” afigura-se por meio de uma imagem divinizada – como veremos no poema “Canção quase inquieta”. Representa, assim, o inalcançável, vinculando-se ao desejo do contato com o que há de perfeito e inalterável. Essa divinização, por sua vez, está também relacionada à sua natureza criadora: o próprio ofício poético. Dessa forma, incide em tais circunstâncias a noção da metalinguagem.

Como mostramos em nossas análises, o interlocutor instaura a possibilidade de o eu lírico estar em contato com o inapreensível, o indefinível. É o caso do poema “Canção quase inquieta”. Desse contato com o “tu” revela-se a sede do sujeito poético de acessar a verdadeira essência de tudo (sejam elementos pertencentes ao universo da interioridade, sejam elementos inseridos no âmbito externo). Entretanto, polivalente e inconstante, o interlocutor aponta a noção de que todo e qualquer ser carregam em si o

princípio do imperscrutável. Diante dessa irônica constatação, para o eu lírico resta somente a permanente sustentação de seus questionamentos.

Em poemas como “Viagem”, antes de o “tu” ser introduzido, a menção ao sujeito poético é bastante desenvolvida. De maneira repentina, o interlocutor se apresenta – instaurando, dessa maneira, a imprevisibilidade. Quando esse fato ocorre, a ambiguidade é intensificada e a apreensão das pessoas do discurso mostra-se ainda mais imprecisa. Essa dubiedade mistura os integrantes do diálogo, promovendo a ideia de que o “tu” complementa o sujeito poético e vice-versa. Uma reflexão sobre o conhecido binômio antitético “essência e aparência” é também proposta pela presença do “tu”. É o que observamos no poema “Canções do mundo acabado”, notadamente na estrofe:

Quando não parece, é muito,
quando é muito, é muito pouco,
e depois nunca é bastante... (MEIRELES, 2001, p.347)

Sustentada pela polissemia, a relação do eu lírico com o interlocutor aponta o contraste entre a esfera do real não transfigurado e a verdade poética: enquanto a primeira é caracterizada por dados superficiais, por falsas obviedades, a segunda busca a essência que reside naquilo que não é, à primeira vista, revelável.

A volubilidade da personalidade do “tu” é condizente com a noção de imprecisão suscitada pelo adjetivo “vaga” (o primeiro termo que compõe o título da obra). Por outro lado, o aspecto formal está associado à “música”, evocando a harmonia sonora, a melodia branda e bem proporcionada. Em *Vaga música*, a forma é pautada pelo equilíbrio sonoro, enquanto a semântica caracteriza-se pela complexidade metafórica, pela pluralidade proveniente da combinação polissêmica entre os signos. No que diz respeito à ambiguidade, o “tu” é uma importante figura para promover a pluralidade de significados.

1. “Mar em redor”

Meus ouvidos estão como as conchas
sonoras: música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra do vento.
Por isso, ficaste e partiste,
e há finos deltas de felicidade abrindo
os braços num oceano triste.

Soltei meus anéis nos aléns da saudade.
Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.
Almas de todos os afogados
chamam para diversos lados
esta singular companheira. (MEIRELES, 2001, p. 330)

O poema é composto por três partes, sendo que o “tu” aparece na segunda estrofe, numa espécie de período interposto entre as duas pessoas do diálogo. Na última estrofe, o eu propriamente dito é novamente retomado. Percebemos, no início do texto, o sujeito poético autodescrever-se antes por meio de seus próprios atributos que de suas ações. Aliás, essa forma de descrição é bastante utilizada na poesia de Cecília Meireles: “Meus ouvidos”, “meu pensamento”. Isso faz com que a voz em primeira pessoa fique bem demarcada e conduza a uma leitura (pelo menos a princípio) que demonstre que a atenção do poema estará voltada, quase exclusivamente, para o eu.

Um elemento essencial ao poema é a música: a sonoridade, constantemente evocada, auxilia na construção de uma atmosfera que privilegia os conceitos imprecisos – vejamos que a ela se associam expressões do tipo “conchas sonoras”, “música perdida”. Podemos pensar que a música sugere que nada se mantém estático, que o movimento – ora avançando ou retrocedendo – é uma constante. Esse dado não deixa de ser um alerta de que tudo é passageiro e se encontra em contínuo estado de transformação.

Diferentemente das descrições acerca do eu lírico, baseadas em substantivos e adjetivos, o “tu” é apresentado através de ações: “Esqueceste a sombra do vento./Por isso, ficaste e partiste”. A ação de ficar e partir remete sonora e semanticamente tanto aos movimentos da música quanto aos do mar. Identificado com o universo marítimo, o “tu” é ambíguo, sinuoso no sentido de não se deixar apreender totalmente por quem o

observa. O ato “Esqueceste a sombra do vento” pode remeter à tentativa de desfazer-se do sofrimento desencadeado pelo arrebatamento da morte (sabemos que tanto o vento quanto a sombra estão associados à presença da morte). O “tu” busca transcender a angústia de estar fadado à finitude – uma das características essenciais à condição humana. Para tanto, subverte essa noção por meio do canto (o que, decerto, proporciona-lhe alento): “e há finos deltas de felicidade/abrindo os braços num oceano triste”.

Por sua vez, a imagem dos braços abertos (“abrindo os braços num oceano triste”) não deixa de ser um amparo para que o “tu” esboce uma hesitante tentativa de encontrar razão e equilíbrio, ainda que a trajetória da existência seja caótica e incerta:

“Por isso, ficaste e partiste”. Entretanto, a ação “partiste” carrega um duplo sentido: o sentido de deslocar-se e a noção de fragmentar-se. Esse interlocutor, portanto, volta a apresentar-se fragmentado, sinuoso, ambivalente – características que poderiam muito bem ser atribuídas ao eu. Como já mencionamos, o “tu”, por ser uma figura extremamente ambígua, cumpre a função de ser um reflexo do próprio sujeito poético.

Na terceira e última estrofe, os verbos voltam a enfocar as ações do eu: “Soltei meus anéis nos aléns da saudade./Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira”. Anéis soltos “nos aléns da saudade” podem aludir à decisão de o eu despojar-se do sentimento de apego aos laços afetivos (levados pela morte). Essa atitude dialoga diretamente com a ação realizada pelo “tu”: “Esqueceste a sombra do vento”. Portanto, a ação de esquecer do “tu” e a ação de soltar do eu lírico remetem a uma mesma intenção: O desprendimento. Esse dado faz com que seja estabelecido um vínculo de unidade entre as duas pessoas.

De sua parte, os elementos marinhos “algas”, “peixes”, associados ao ato de flutuar, inserem o sujeito poético num contexto altamente simbólico, num ambiente cuja linguagem se assemelha ao código encontrado no universo do sonho: “Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira”. Constatamos ainda que o eu e o “tu” não são os únicos participantes do diálogo. “Os afogados” também interpelam, chamam: “Almas de todos os afogados/chamam para diversos lados”.

Em termos de figuras fantasmagóricas, vindas do passado e que interferem no diálogo entre eu lírico e “tu”, “Mar em redor” mantém estreita relação com o poema “Mar absoluto” (aliás, texto com o mesmo nome da obra):

Foi desde sempre o mar.
 E multidões passadas me empurravam
 Como a barco esquecido.

.....

E o rosto de meus avós estava caído
 pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
 e pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
 Sou eu que devo ir.
 Porque não há mais ninguém,
 não, não haverá mais ninguém,
 tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.
 (MEIRELES, 2001, p. 448)

A natureza do eu lírico – em completa identificação com o mar – parece ser definitivamente movida a entregar-se ao vago, ao sonoro e ao fragmentário: “Queremos a ilusão grande do mar”. O mar pode também simbolizar a porção inconsciente e intuitiva. De acordo com Jung (2008, p. 76), no “processo de individuação” o homem torna-se um ser integrado consigo mesmo se o consciente e o inconsciente conviverem complementando-se um ao outro. Como uma das preocupações da poesia de Cecília Meireles consiste justamente em perscrutar o “estar no mundo”, a união da porção consciente e inconsciente é fator de extrema importância no que diz respeito à compreensão da essência do homem. Ficar e partir, ações realizadas pelo “tu”, em direta consonância com as ações do eu, podem simbolizar a tensão entre a porção consciente e inconsciente.

Finalmente, a definição “singular companheira” finaliza o poema: “Almas de todos os afogados/chamam para diversos lados/esta singular companheira”. Tal singularidade pode sintetizar a união entre eu lírico e “tu”. O resultado desse encontro consiste numa figura dividida em ora integrar-se ora partir-se, em equilibrar-se na “fraca ilusão da terra, monótona” ou em render-se à “ilusão grande do mar” – o “Mar em redor”.

2. “Canção quase inquieta”

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 do vento...
– do outro, sepulcros fechados. E
eu me partindo, dentro de mim,
para estar no mesmo momento
de ambos os lados.

se és o Sentido do Mundo,
deixo-me, fujo por ti,
nunca mais quero ser minha!
(Mas neste espelho, no fundo
Desta fria luz marinha, como
dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo – e sozinha.
Vivo longe – e acham-me aqui...)

Fazedor da minha vida,
não me deixes!
Entende a minha canção!
Tem pena do meu murmúrio,
reúne-me em tua mão!

Que eu sou gota de mercúrio,
dividida,
desmanchada pelo chão... (MEIRELES, 2001, p. 338)

Já numa primeira leitura, podemos verificar que o tom dilemático será um fator constante em “Canção quase inquieta”, pois notamos seu emprego desde a primeira estrofe. O eu lírico apresenta-se continuamente atraído por elementos distintos, característica que faz com que sua personalidade sempre se mostre cindida: “De um lado, a eterna estrela,/ e de outro, a vaga incerta”. Esse dístico demonstra uma das tensões fundamentais do texto: o imutável (“a eterna estrela”) *versus* o fluido e o instável (“a vaga incerta”). Sugere-se que o eu lírico quer realizar a fusão entre esses sentidos opostos, com a intenção de instaurar entre eles um princípio de

complementaridade. Porém, ao tentar fazê-lo, acaba gerando nova tensão. O limiar e o término das coisas ocorre de maneira simultânea, num permanente fluxo entre o ser e o tornar-se. Em relação a essa ideia, assinala Margarida Maia Gouveia:

Os temas surgem aos pares, como totalidades fugidias [...]. Não se trata, pois, de simples opostos. São opostos complementares que incorporam o espiritual no material, o eterno no contingente. [...]. As antinomias em Cecília vêm-se num espaço de complementaridade, criando exatamente por isso vários paradoxos. (GOUVEIA, 2002, p.143)

O texto prossegue, sendo elaborado a partir de novas sucessões de antíteses:

meu pé dançando pela
extremidade da espuma,
e meu cabelo por uma
planície de luz deserta. (MEIRELES, 2001, p. 338)

A segunda estrofe também é construída por meio de elementos contrastantes.

Podemos interpretar “extremidade” como um apontamento sobre a agitação do eu lírico enquanto ser insatisfeito com sua própria condição. “Planície” – palavra em direta oposição – pode remeter a busca desse mesmo eu por equilíbrio e serenidade. Por sua vez, a imagem “meu pé dançando pela/extremidade da espuma” é capaz de evocar a porção intuitiva do sujeito poético, seu lado ilógico e dispersivo. Em contraposição, “E meu cabelo por uma/planície de luz deserta” pode, metonimicamente, estar relacionada à luz da razão, ao equilíbrio. Essas construções, por enfatizarem seu caráter múltiplo e variável, reforçam como a personalidade do sujeito poético é semelhante a um mosaico.

Somente na quarta estrofe é que o “tu” aparece: “Se existe a tua Figura/se és o Sentido do Mundo,/deixo-me, fujo por ti”. Como acontece em outros poemas, o “tu” é novamente descrito a partir de seus atributos, isto é, poucas vezes participa do poema de forma a demonstrar suas ações. Dessa maneira, o interlocutor apresenta-se como alvo das observações do eu lírico. Sua meditação é movida, sobretudo, pelo questionamento, numa contemplação não passiva, mas sim crítica e reflexiva.

Impulsionado pela busca do (auto) conhecimento é que o eu lírico intenciona fugir de si mesmo, na tentativa de atingir o “Sentido do Mundo” – sentido esse representado justamente pelo “tu”. Lembremos que a possibilidade de estar fora de si promove o distanciamento necessário para uma (auto) compreensão mais completa e efetiva. Esse interlocutor está, portanto, vinculado a um patamar de superioridade, possivelmente associado ao indefinível frequentemente denominado de deus. Essa ideia também é sustentada pela própria grafia em maiúscula: “Figura”. Sabemos como a lírica ceciliana é frequentemente associada ao misticismo, nesse sentido, as palavras de Margarida Maia Gouveia são novamente oportunas. Sobre o estilo da poetisa, a estudiosa afirma:

Não escreveu poesia mística, mas a sua poesia é inseparável de um processo voluntário de ascese. Elementos da cultura ocidental e do Oriente (do budismo e do hinduísmo que avidamente absorveu) misturam-se indiferentemente em autêntica amálgama. Tem a linguagem dos místicos, predisposições de sintonia com o Amado, mas não tem os pressupostos para uma união mística. [...] Deus é uma presença na consciência do poeta, não como entidade dogmática, mas como instância enigmática. [...]. (GOUVEIA, 2002, p.110)

Num questionamento meditativo, o eu lírico ceciliano tem a intenção de tudo conhecer. E para isso, observa tanto os elementos que habitam os domínios mais recônditos como os que se encontram na mais alta esfera. Na crônica “História de uma letra”, Cecília Meireles discorre sobre o imenso poder que o conhecimento exerce sobre ela: “Todos os conhecimentos têm uma profunda sedução. Quem conseguisse saber tudo ficava igual a Deus.” (MEIRELES, 2003, p. 39). Como bem menciona Margarida Maia Gouveia, vemos que o estilo de sua construção textual a aproxima de um tom místico. Acreditamos que o transcendente em Cecília Meireles é impulsionado pelo interesse em compreender o caráter essencial das coisas (inclusive o de sua própria existência) sob um o ponto de vista poético. E, para que tudo seja compreendido poeticamente, é necessário – concomitantemente – revelar a natureza de cada elemento sem deixar de preservar seu lado misterioso e inapreensível. Já apontou Cassiano Ricardo em *A academia e poesia moderna*: “A poesia, realmente, tem um que de mistério por ser uma “criação” (1939, p.15).

Assim, por mais que o conhecimento exerça grande sedução sobre Cecília Meireles, a pergunta impera sobre a resposta, pois manter o questionamento faz com que o desvendar, primeiramente, esteja vinculado ao domínio do ininteligível. Dessa forma, o verso “deixo-me, fujo por ti” também sugere que o conhecimento do “sentido do mundo” (representado pelo “tu”) se dê, paradoxalmente, pela renúncia de conhecer-se. Abrir mão do (auto) conhecimento significa, ao mesmo tempo, contemplar esse “tu” inapreensível, já que a essência do próprio eu é compreendida por ele.

Tomado por dilemas, vemos como esse eu lírico é inconstante, ora perdendo-se, ora encontrando-se, numa constância de ações paradoxais. Essas promovem, por sua vez, a densa criação de uma canção que tensiona por entre incessantes modificações e que, por isso, pode ser entendida como uma “canção quase inquieta”. Ainda nessa estrofe observamos os versos seguintes:

(Mas neste espelho, no fundo
Desta fria luz marinha, como
dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo – e sozinha.
Vivo longe – e acham-me aqui...) (MEIRELES, 2001, p. 338)

O verso “Mas neste espelho, no fundo” além de evocar imagetivamente os olhos do sujeito poético, relembra a sentença de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Logo, se o sujeito poético pode ser representado pelo questionamento existencial, por semelhança, esse “tu” (sob a forma de um deus) também pode ser compreendido como a representação do questionamento em si. A imagem desse deus enfatiza a trajetória pela busca da compreensão em detrimento da obtenção da resposta propriamente dita. Assim, o eu lírico retoma o intento de perscrutar-se – “nadam meus olhos à minha procura...” – atitude de permanente questionamento que acaba por aproximá-lo desse personagem divinal.

O tom de súplica em “Fazedor da minha vida,/ não me deixes” ganha um sentido diferente com o emprego da denominação “fazedor”, já que esse adjetivo tem estreita ligação com o conceito da criação racionalizada, construída – uma “elaboração criada pelo intelecto”, como menciona Friedrich (FRIEDRICH, 1978, p.51). Logo, esse “tu”

“fazedor” sugere também a menção ao homem criador e que por isso assume dons divinos, “brincando de ser deus” (o próprio poeta).

Dialética como é “canção quase inquieta”, em seqüência do movimento de ascensão para o encontro com o “tu”, segue-se o movimento de descida: “Que sou gota de mercúrio,/ dividida/ desmanhada pelo chão”. O mercúrio, enquanto elemento químico mostra-se bastante sugestivo: reluzente, tem a propriedade dual de se desfazer e, em seguida, reconstruir-se. Oscila, naturalmente, entre a noção de acabar e permanecer. “Desmanhada pelo chão”, o eu lírico, tão ambíguo quanto o mercúrio, joga com a perenidade e o transitório no ato da criação poética.

3. “Viagem”

No perfume dos meus dedos,
Há um gosto de sofrimento,
Como o sangue dos segredos
no gume do pensamento.

Por onde é que eu vou?

Fechei as portas sozinha.
Custaram tanto a rodar!
Se chamasse, ninguém vinha.
Para que se há de chamar?

Que caminho estranho!

Eras coisa tão sem forma,
tão sem tempo, tão sem nada...
– arco-íris do meu dilúvio!
– que nem podias ser vista
nem quase mesmo pensada.

Ninguém mais caminha?

A noite bebeu-te as cores
para pintar as estrelas.
Desde então, que é dos meus olhos?
Voaram de mim para as nuvens,
com redes para prendê-las.

Quem te alcançará?

Dentro da noite mais densa,
navegarei sem rumores,

seguindo por onde fores
como um sonho que se pensa.

Por onde é que vou? (MEIRELES, 2001, p.339/340)

O poema segue uma lógica já adotada em textos anteriores: Ou seja, antes de o “tu” ser mencionado, é bastante explorada a figura do eu lírico. Assim, até que a perspectiva se volte ao interlocutor, temos a impressão de que o enfoque será dado exclusivamente ao emissor. O emprego do pronome possessivo destacando a primeira pessoa – “meus dedos” – é um aspecto que evidencia essa ênfase dada ao sujeito poético.

Na primeira estrofe, o marcante emprego da sinestesia chama nossa atenção. O olfato é misturado ao tato, que, por sua vez, é associado ao paladar: “No perfume dos meus dedos, /Há um gosto de sofrimento”. A sinestesia promove não só a mistura dos sentidos fundamentais, como sua associação ao campo do emocional e do intelectual.

São amalgamados, assim, “dedos”, “gosto”, “sofrimento” e “pensamento”. O recurso sinestésico intensifica seu poder de transfiguração ao apontar o encontro da percepção dos sentidos com a evocação das emoções (“sofrimento”) e da expressão mental (“o gume do pensamento”). Sendo cortante, atentando para aspectos de ordem variada, a habilidosa voz ceciliana mostra-se incisiva e perturbadora (“gume”). Ela expõe os fragmentos de um eu lírico complexo que, simultânea e confusamente, interage com o mundo por meio do sensorial, do emocional e do intelectual.

No primeiro verso encontra-se a palavra “perfume”, podendo ser uma referência à capacidade de encantamento da poesia. Como esclarece Octavio Paz “A atitude do poeta é muito semelhante a do mago.” (PAZ, 1982, p.67). Por sua vez, a construção “perfume dos meus dedos” é contrastada com o tom trágico de “sangue dos segredos”.

Essa contraposição lembra o binômio “essência/aparência”, remetendo à ideia de que se a estrutura formal do poema está ligada à harmonia (“perfume”), seu aspecto semântico revela um conteúdo obscuro (“sangue”). Ainda em se tratando do aspecto estrutural, é possível observar um determinado equilíbrio: no total, o poema é construído por dez estrofes sendo que as mais longas vêm intercaladas por estrofes de um único verso – produzindo uma sonoridade e ritmos harmoniosos.

Vemos na segunda estrofe o sentido do próprio título – “viagem”, pois o eu lírico, embora desconhecendo o caminho, parece iniciar uma trajetória: “Por onde é que eu vou?” Nessas estrofes, notamos que a pontuação é bem demarcada, isto é, ou são finalizadas por uma interrogação ou por uma exclamação. Com isso, dada a expressividade inerente a esse tipo de pontuação, podemos dizer que nessas estrofes é reforçado o tom de indagação e perplexidade – ideias que se fazem presentes ao longo de todo o texto. Trata-se de “uma pontuação mais psicológica ou rítmica do que lógica ou sintática”, como afirma José Lemos Monteiro. (1991, p.40)

Na terceira estrofe, observamos certo matiz surreal: “Fechei as portas sozinha./Custaram tanto a rodar!” Até então, a carga simbólica dava-se por meio de conceitos relacionados à vida, à dinâmica e ao movimento: “dedos”, “perfume”, “sofrimento”, “segredo”, “sangue”, “pensamento”. No entanto, subitamente, um objeto concreto e inanimado é destacado. Essa repentina mudança de enfoque faz com que, a princípio, esse objeto pareça inserido sem ser contextualizado. Além disso, as “portas” não são manejadas através do movimento convencional de abrir e fechar, elas rodam. O ato de rodar, por demandar um prazo maior de tempo para ser realizado, demonstra o sacrifício e o esforço por parte de um eu lírico completamente solitário: “Custaram tanto a rodar!” Por sua vez, o emprego do pronome “ninguém” realça o sentimento de solidão e também o apelo investido em vão: “Se chamasse, ninguém vinha”.

O verbo empregado no pretérito (“Fechei as portas sozinha”) pode conotar também uma dificultosa tentativa de desvencilhar-se do passado. Justamente, a estrofe seguinte (de um único verso) sugere que as experiências do passado cedem lugar à tentativa de novas vivências: “Que caminho estranho!” Já mencionamos que essas curtas estrofes vêm demarcadas pela interrogação e pela exclamação, sugerindo um tom questionador ou perplexo. Notamos que essa indagação e espanto são associados ao tempo presente, isto é, ao domínio do concreto. Como se esse espaço temporal fosse estranho ao eu lírico que parece possuir maior familiaridade com o passado (e também com o futuro). Sabemos que tanto no passado quanto no futuro a intensidade da linearidade cronológica é enfraquecida. Quando o passado é referido, prevalece a memória e quando o futuro é sugerido, prevalecem a hipótese e a incerteza. Logo, justifica-se essa identificação do eu lírico com o passado e o futuro em detrimento do presente, pois é neles que reside a atemporalidade, isto é, a possibilidade de transgredir as imposições do cronológico.

Após uma longa “viagem” pela natureza do sujeito poético, na quinta estrofe é mencionado o “tu”. Sua aparição também se dá de maneira repentina. O leitor, até então habituado ao enfoque do eu, vê-se agora diante do interlocutor. Tal situação promove uma ruptura com a lógica de leitura que havia sido estabelecida. Isso intensifica o caráter de imprevisibilidade do poema:

Era coisa tão sem forma,
tão sem tempo, tão sem nada...
– arco-íris do meu dilúvio!
– que nem podias ser vista
nem quase mesmo pensada. (MEIRELES, 2001, p.339/340)

Notamos que a descrição sobre o “tu” se pauta na ambivalência. No primeiro verso vemos a definição “coisa”, elemento que atribui ao interlocutor uma característica que acaba por distanciá-lo do aspecto humano. Caracterizado dessa forma, o “tu” parece mais próximo do indefinido ou do domínio em que as palavras tornam-se insuficientes para qualquer tipo de conceituação. É válido lembrar que é uma constante na poesia de Cecília Meireles a “consciência da insuficiência das palavras, incapazes de traduzir a integridade do pensamento”, utilizando as palavras de José Maria de Sousa Dantas.

(1984, p.19). Em contrapartida, no terceiro verso (destacado por travessões e pelo ponto de exclamação), encontramos uma definição para o “tu” bem demarcada: “– arco-íris do meu dilúvio! –” Descrito através de um fenômeno natural bastante singular, vemos que o “tu” proporciona ao eu lírico cor e clareza, num cenário onde predomina o caótico e a escuridão. O interlocutor, representado por um arco-íris pode sugerir sua capacidade de promover serenidade, acolhimento, atenuando a conflitante experiência na qual, na maioria das vezes, o eu lírico está inserido. Contudo, esse contato com o “tu” faz parte do passado -“Era coisa tão sem forma”. Ratifica-se, assim, a presença da memória, bem como a valorização do passado sobre o presente. Apontamos também que nesse poema a relação entre eu e “tu” é, sobretudo, construída a partir do olhar.

Antes do início da sétima estrofe, vemos a colocação de um único verso: “Ninguém mais caminha?” Esse tom indagativo pode não só novamente enfatizar o sentimento de solidão, como evocar a não familiaridade do eu lírico em relação ao caminhar (já apontada em “Que caminho estranho!”). É possível que esse sujeito

poético tenha preferência por navegar – atitude relacionada à vastidão e à grandiosidade do mar.

Devido à ideia de causa e consequência, a sétima e a nona estrofe mantêm uma ligação entre si. Os versos da sétima estrofe “A noite bebeu-te as cores/ para pintar as estrelas” sugerem a morte do interlocutor, porém, esse acontecimento também faz parte do passado. Através da memória, o desaparecimento do “tu” (fato crucial para o eu lírico) é revivido no presente. É a lógica do universo subjetivo superando os limites impostos pela linearidade. Assim, percebemos que a forte ambiguidade do poema também se dá pelo livre deslocamento pelos espaços temporais. O título “Viagem”, portanto, suscita o sentido da trajetória existencial do eu lírico pelas experiências passadas, presentes e até mesmo futuras. Essa viagem pelo tempo parece ser impulsionada, sobretudo, pela sua busca de unir-se ao “tu”.

Ainda na sétima estrofe, notamos a forte ação do olhar: “Desde então, que é dos meus olhos?/Voaram de mim para as nuvens”. É por intermédio do olhar que o eu lírico terá a possibilidade de realizar o desejo de reencontrar seu interlocutor (esse intento é um dos fatores fundamentais do poema):

Dentro da noite mais densa,
navegarei sem rumores,
seguindo por onde fores
como um sonho que se pensa. (MEIRELES, 2001, p.339/340)

O itinerário é projetado pela ação do olhar (para o céu). O céu, lugar onde se encontra o “tu”, sugere uma referência à morte. Por evocar a incerteza, o misterioso, justifica-se que o céu, simbolizando a morte, apresente as mesmas características do mar. Na intenção de recuperar o elo com o “tu”, essa espécie de “paraíso perdido”, o futuro consiste em prosseguir a viagem, isto é, em navegar pelos mistérios da morte através de sua própria contemplação. O reencontro com o “tu” é mesmo incerto e a razão da trajetória do eu (da “viagem”) constitui-se na própria busca.

4. “Canção do caminho”

Por aqui vou sem programa,
sem rumo,
sem nenhum itinerário.
O destino de quem ama
é vário,
como o trajeto do fumo.

Minha canção vai comigo.
Vai doce.
Tão sereno é seu compasso
que penso em ti, meu amigo.
– Se fosse,
Em vez da canção, teu braço!

Ah! mas logo ali adiante
– tão perto! – acaba-
se a terra bela.
Para este pequeno
instante, decerto,
é melhor ir só com ela.

(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...) (MEIRELES, 2001, p. 343)

Já nas primeiras impressões, notamos a extrema importância que o efeito sonoro exerce sobre o texto. “Canção do caminho” apresenta elementos encontrados nas cantigas trovadorescas – especialmente nas “Canções de amigo”. Assim, é possível observar recursos priorizados no gênero medieval, como a repetição de estruturas que facilitam a memorização (os trovadores manifestavam sua obra através do canto). O emprego da preposição “sem” repetidamente exemplifica-nos essa preocupação com a sonoridade. A promoção do ritmo deve-se também à alternância entre versos longos e curtos. O eu lírico, representado por uma voz feminina, expressa a ausência do amigo – no texto em questão, o “tu”. A escolha do cenário privilegia o ambiente natural. Assim, apresentando características próprias da “Canção de amigo”, o poema apresenta uma tonalidade mais leve.

O caráter questionador (habitual na poesia de Cecília Meireles) é abrandado, sobressaindo aqui o tom assertivo. Porém, a meditação crítica sobre temas vinculados à

natureza humana não é deixada de lado. Em “Canção do caminho” o amor é alvo de reflexão, sendo nele considerados seu senso de desprendimento e liberdade: “O destino de quem ama/ é vário”. Embora as ações estejam conjugadas em primeira pessoa, o eu lírico adquire distanciamento com o emprego do pronome “quem”. Com isso, ele atua tanto como participante quanto observador da situação. Essa onipresença garante que as considerações do sujeito poético ganhem uma visão mais ampla.

Vemos também o destaque ao emprego do advérbio de lugar. Na primeira estrofe é utilizado o advérbio “aqui” – remetendo ao caminho pelo qual o sujeito poético se desloca. Percebemos que esse percurso é dominado pela imprecisão, pela inconstância – “como o trajeto do fumo”. Pela plasticidade da expressão, a atitude de caminhar sugere uma referência ao próprio ato de criar. Dessa forma, a ideia de locomover-se prescinde do lugar de destino (“sem nenhum itinerário”), uma vez que a obra é consequência direta de um princípio fundamental: o poetizar em si.

À medida que o trajeto é percorrido, a canção vai sendo criada: “Minha canção vai comigo./Vai doce”. Esses versos aludem que “canção” está além do conceito de criação. Pela sua personificação, “canção” exerce o papel de companheira do eu lírico.

Dada à semelhança entre a obra e o interlocutor, ambos acabam por fundir-se um no outro:

Tão sereno é seu compasso
que penso em ti, meu amigo.
– Se fosse,
Em vez da canção, teu braço! (MEIRELES, 2001, p. 343)

O “tu”, mencionado metonimicamente (“teu braço”), pode ser uma sugestão à sua presença incompleta, uma vez que a interação entre os dois personagens só é realizada por meio da imaginação do eu lírico.

Na terceira estrofe, a referência à terra não está relacionada a um ponto de chegada (já afirmamos que o trajeto prescinde do destino), mas sim vinculada à ideia de trajeto percorrido e de movimento: “Ah! mas logo ali adiante/– tão perto!” Por sua vez, notamos que “terra” está associada à noção de efemeridade, pois o contato com ela se dá por uma breve passagem: “- acaba-se a terra bela”. Logo, no lugar de vislumbrar essa “terra bela” e ilusória, o sujeito poético escolhe a canção – companheira mais durável:

“Para este pequeno instante,/decerto,/é melhor ir só com ela”. Em outras palavras, o eu lírico pode fiar do ato poético, mas não do objeto amoroso (o “tu”). Por evocar a incerteza, a fugacidade e, ao mesmo tempo, o fascínio, consideramos que “terra bela” pode ser uma representação do próprio interlocutor. Além disso, “terra” sugere a interação por meio do contato físico – o que reitera o sensorial já apontado em “– Se fosse,/Em vez da canção, teu braço!”

Na última estrofe, vemos uma reflexão sobre o próprio fazer poético: “Isto são coisas que digo,/que invento,/para achar a vida boa...” Nesses versos metalinguísticos, anuncia-se a transgressão do comum por meio da transfiguração proporcionada pela poesia. Mesmo o dissabor ocasionado pela unilateralidade amorosa é matéria-prima para o canto: “A canção que vai comigo/é a forma de esquecimento/do sonho sonhado à toa...”. Nessa assertiva final (lembremos que em “Canção do caminho” predomina o tom afirmativo) a palavra “sonho” indica um sentido ambivalente: tanto pode ser uma alusão ao desencontro amoroso com o “tu”, como à desilusão relacionada à compreensão da existência. O eu lírico sugere não ter encontrado uma “explicação para o sentido da vida” (como lembra-nos Darcy Damasceno).

5. “Recordação”

Agora, o cheiro áspero das flores
leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.

Eram assim teus cabelos;
tuas pestanas eram assim finas e curvas.

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exalação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressurreição.

E as borboletas sem voz
dançavam assim veludosamente.

Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!
Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
tua boca de malmequer orvalhado,
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,

com suas estrelas e cruces,
e muitas coisas tão estranhamente escritas
nas suas nervuras nítidas de folha
– e incompreensíveis, incompreensíveis. (MEIRELES, 2001, p. 344)

A primeira estrofe é composta por apenas dois versos. Mas sua brevidade não diminui, em absoluto, a profundidade das ideias. Embora haja o emprego do advérbio “agora” o tempo presente partilha o mesmo grau de importância do passado (espaço temporal abordado a partir da segunda estrofe). Em “Recordação” o ambiente – indicando ser um cemitério – não exerce somente um papel de cenário, mas também de participante. Como mostra-nos Bachelard em *A poética do espaço*:

A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser. (BACHELARD, 1979, p.188)

Já empregada em outros poemas, vemos que a presença da sinestesia aqui também é fundamental: o “cheiro áspero das flores” mistura o olfativo ao sentido do tato, mas seu papel pode, na verdade, evocar o estado emocional do eu lírico. Geralmente, o odor das flores costuma causar sensação agradável, contudo, na circunstância em que se vincula à perda (a morte do interlocutor) é caracterizado pela aspereza, pelo desconforto em relação aos sentimentos.

É na segunda estrofe que o “tu” é mencionado. A presença dessa pessoa fundamenta-se na função da memória. A partir da recordação, o passado é revisitado, havendo nessa atitude a tentativa de “captar um presente realizado no passado” – como reflete José Maria de Sousa Dantas (1984, p.25). A exatidão do momento passado, bem como das características do interlocutor respeita uma fidelidade de caráter seletivo, pois o lembrar sempre vem acompanhado da natureza transfiguradora da subjetividade. Portanto, por estar próxima da transfiguração, a memória tem a propriedade de contribuir para a instauração do poético.

O “tu” é aludido por meio de uma metonímia “teus cabelos” e, não sem intenção, ele aparece logo após a descrição das flores (ênfaticamente, sobretudo, por seu odor). “Pétalas” e “cabelos” podem ser mencionados tanto por seu aroma quanto por sua

textura. Essas palavras também mantêm uma similaridade entre si devido à mesma sonoridade emitida em suas últimas sílabas: “La” e “lo”. Dessa forma, todo esse trabalho expressivo volta-se para a promoção da correspondência, fazendo com que nesses versos haja a associação do “tu” ao reino vegetal: “Eram assim teus cabelos;/tuas pestanas eram assim finas e curvas.” Inclusive a estrutura similar das estrofes parece estar a serviço dessa fusão: o mesmo número de versos, a mesma extensão de ritmo, o mesmo tom comparativo na voz lírica. O emprego dos possessivos “suas” e “tuas” também promove uma distinção imprecisa de um elemento para outro.

Na terceira estrofe, o teor de ambiguidade é ainda intensificado. O cenário humaniza-se, fazendo com que o aspecto natural se misture outra vez ao “tu”:

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exalação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressurreição. (MEIRELES, 2001, p. 344)

O adjetivo “mesma” é um dos elementos responsáveis por estabelecer a ideia de familiaridade entre todos os componentes da cena. Todos os elementos descritos apresentam uma exalação semelhante: “de água secreta”, “de talos molhados”, “de pólen” renovando constantemente a relação de reciprocidade. Assim, podemos pensar que “pedras”, “água”, “talos”, “pólen” tanto podem se referir aos elementos do cenário quanto à pessoa do “tu”. Esse amálgama entre interlocutor e natureza é concluído com “sepulcro” e “ressurreição” – palavras cuja carga semântica suscita nova referência ao “tu” (lembramos que esse está morto no domínio do cronológico, mas, é ressuscitado pela intervenção da memória). Quanto à relação do homem com a natureza, o poema nos lembra os preceitos de Rousseau encontrados em *Les rêveries du promeneur solitaire*. Ao ser contemplado pelo homem e com ele estabelecer correspondência, o natural torna-se um elemento motivador para que a essência humana seja alvo da perscrutação, do exame reflexivo. Sendo assim, a descrição do interlocutor é baseada na similaridade que esse mantém com os elementos da natureza. Comparado, por exemplo, à solidez da pedra, ao “tu” são conferidos a resistência, o vigor, características próprias do reino mineral. No entanto, ele também é associado à maleabilidade encontrada na imagem “talo molhado”. Dessa forma, o “tu” relembra que semelhante aos homens, a

planta apresenta uma existência frágil – sugerindo, assim, o alerta de que nada permanece. Todo e qualquer elemento encontra-se em modificação.

Em relação à construção “borboletas sem voz”, é oportuno lembrar que borboleta sempre esteve associada à metamorfose, à transformação. Sua imagem pode reiterar o caráter mutável do interlocutor, descrito a partir da propriedade de sempre mostrar-se modificado. Isso se deve à sua fusão ao natural, aspecto esse que – como já apontamos – caracteriza-se por um constante devir. Lembremos também que o espaço do cemitério é um ambiente propício à transformação. Pelo fato de distanciar-se da agitação das coisas práticas e vincular-se ao misterioso, a ambientalização de um cemitério promove um terreno fértil para a ação da criatividade. Por sua vez, a construção “sem voz” suscita o silêncio e a mudez originados com a predominância da morte.

A última estrofe é iniciada pelo seguinte verso: “Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!” Novamente tanto o papel da memória quanto o da natureza é de extrema importância. “Flores” pode evocar ainda a própria criação poética, pois essa imagem não deixa de vincular-se – de alguma maneira – à expressividade e ao estético. Dessa forma, pelo canto, é possível o reencontro do sujeito poético com seu interlocutor. Percebemos ainda uma mudança de tom na voz lírica.

Se nas estrofes anteriores havia a descrição da cena através de um olhar contemplativo e reflexivo, aqui o tom de súplica predomina: “Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix”. A utilização do imperativo faz com que o eu lírico se dirija a seu interlocutor em tom de oração.

Ainda nessa estrofe, é recorrente uma das principais imagens do texto: os olhos. Não deixamos de verificar que, embora o contemplar se faça presente em todo o texto, tanto essa ação quanto “olhos” são enfatizados nas extremidades do texto, isto é, na primeira e última estrofes. A diferença entre essas estâncias é que no início são os olhos do eu lírico que agem: “Agora, o cheiro áspero das flores/leva-me os olhos por dentro de suas pétalas”. No desfecho, são os olhos do “tu” os atuantes pela súplica do eu lírico: “Deixa virem teus olhos”. Por sua vez, os verbos associados à atitude do olhar são “levar” (na primeira estrofe) e “vir” (na última estrofe) ressaltando, assim, o sentido de complementaridade existente entre as pessoas do diálogo. Aliás, todos os elementos

parecem complementares. Essa ideia é reiterada pelo tipo de construção textual privilegiada na última estrofe:

tua boca de malmequer orvalhado,
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,
com suas estrelas e cruzes,
e muitas coisas tão estranhamente escritas
nas suas nervuras nítidas de folha
– e incompreensíveis, incompreensíveis. (MEIRELES, 2001, p. 344)

O posicionamento de substantivos, um após o outro, a forte presença dos adjetivos e das locuções adjetivas, a ausência de verbo promovem a ideia de que tudo forma uma unidade: “[...] organizando uma tensão, em que os pólos se opõem reconciliando-se ao mesmo tempo sempre em movimentação.” (DANTAS, 1984, p.23). Uma unidade entre as multiplicidades em que todos os elementos são contemplados e questionados, sem que o mistério de suas existências seja desvendado: “– e incompreensíveis, incompreensíveis.”

6. “Canções do mundo acabado” – 2

Não acredites em tudo
que disser a minha boca
sempre que te fale ou cante.

Quando não parece, é muito,
quando é muito, é muito pouco,
e depois nunca é bastante...

Foste o mundo sem ternura
em cujas praias morreram
meus desejos de ser tua.

A água salgada me escuta
e mistura nas areias
meu pranto e o pranto da lua.

Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar.

A mim não fizeste rir

e nunca viste chorar.

(Porque o tempo sempre foi
longo para me esqueceres
e curto para te amar.) (MEIRELES, 2001, p.347)

No início do texto percebemos que o tom escolhido pela voz lírica virá associado à noção de amplidão, de infinito. O emprego do pronome “tudo” – conotando o superlativo, a utilização do advérbio “sempre” – evocando a ideia de constância e totalidade exemplificam a necessidade de o eu lírico buscar e exprimir o absoluto. Porém, o infinito não é procurado na imensidão do cosmos, mas sim, na experiência mundana filtrada pelo olhar poético. Logo, a experiência terrena é enfatizada – especialmente a experiência estabelecida com o “tu”. Lembremos que, como apontou Darcy Damasceno: “Sobre o mundo se estendem seus olhos, que tudo aceitam no espetáculo do real; o espírito, entretanto, está em permanente vigília, indagando, concluindo [...]” (*O mundo contemplado*, 1967, p.21).

“Canções do mundo acabado” é um texto em que a posição do eu lírico em relação ao interlocutor é movida pela ambivalência: “Não acredite em tudo/ que disser a minha boca/ sempre que te fale ou cante”. Nesses versos, o eu, ora ludibriado pela ausência do “tu”, ora por sua correspondência falha, assume papel diferente: ele é quem alerta sobre o logro e mesmo a insuficiência da linguagem. Novamente, recorramos a Darcy Damasceno:

Numa primeira impressão, o mundo visto por Cecília Meireles é exemplo de incompreensão, transtorno e desacerto. O trato humano é de difícil realização: o que se diz não é que se entende, a avaliação das coisas e de nosso comportamento se faz por parâmetros não coincidentes; [...] (DAMASCENO, 1967, p.11)

Quanto ao aspecto temporal, notamos a escolha do imperativo negativo e, conseqüentemente, o tom revela-se incisivo quando o presente é mencionado: “Não acredite”. A partir disso, podemos deduzir – como inclusive já apontamos em outras leituras – que o presente é o espaço temporal que evoca o árduo, o dificultoso. É associado ao comum sem qualquer grau de transfiguração.

Com receio de que o engano da comunicação predomine, o sujeito poético – num pedido – adverte o “tu” sobre a possível diferença entre o que sua expressão

aparenta e seu real conteúdo: “Quando não parece, é muito/ quando é muito, é muito pouco”. Por sua vez, esse alerta pode demonstrar certa inocência por parte do interlocutor, apontando que é possível que ele seja ludibriado pela elocução ardilosa do eu lírico. Entretanto, logo no próximo verso, percebemos que o sujeito poético se expressa num tom confessional: “e depois nunca é bastante...” Seguindo o raciocínio de uma “pontuação mais psicológica do que lógica” (para usar as palavras do já mencionado José Lemos Monteiro) as reticências acabam por demonstrar a presença da emotividade no verso. Propenso às emoções, o eu lírico atenua a acuidade do seu discurso e reassume o caráter (frequentemente) queixoso frente à impossibilidade de comunicação. Assim, de maneira ambivalente, o sujeito poético apresenta uma inconstância em seu discurso: ora o enunciado é elaborado pela transfiguração (contraste entre forma e conteúdo), ora deixa-se guiar pelo sofrimento amoroso.

Se, no início do poema, a concretude do presente ocasiona o dificultoso, o passado remete às reminiscências da memória. Também já apontamos em outras análises que esse espaço temporal frequentemente evoca circunstâncias que se apresentam de maneira suave e idílica, pois é inerente ao tempo das lembranças transgredir a lógica linear. Porém, isso não acontece na estrofe seguinte:

Foste o mundo sem ternura
em cujas praias morreram
meus desejos de ser tua. (MEIRELES, 2001, p.347)

O eu lírico enfatiza o tom categórico do seu discurso – vemos essa característica através do verbo empregado no pretérito perfeito: “Foste”. Mesmo a repetição da consoante “t” – em consonância com o som do próprio pronome “tu” – ilustra sonoramente a dureza e a secura do interlocutor. Em outras palavras, as lembranças do passado são tão penosas quanto o momento presente.

“A água salgada me escuta”: Partindo da influência romântica, é possível observar novamente a cumplicidade do cenário com o eu lírico. A água é o ouvinte, o cúmplice contrastando-se, por sua vez, com a indiferença do principal receptor (o “tu”). A água do mar sendo um segundo destinatário, um interlocutor de apoio (se assim podemos dizer) parece reverberar as intenções do eu lírico. Tanto “água salgada” quanto o sujeito são sonoros e fluidos. Aliás, a cumplicidade das águas marinhas é bastante

mencionada em “Mar absoluto”, poema com o qual “Canções do mundo acabado” acaba por estabelecer similaridade:

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.
.....

Aceita-me apenas convertida em sua
natureza: plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu. (MEIRELES, 2001, p. 451)

“Em constante solilóquio”, isto é, em constante conversação, o sujeito poético no texto em análise identifica-se completamente com o mar e contrapõe-se à natureza de caráter um tanto sólido do interlocutor: “Foste o mundo sem ternura/em cujas praias morreram”. Ainda que o “tu” permaneça como principal objeto de atenção, seu aspecto “terrestre” parece não atrair o eu lírico. Como é lembrado em “Mar absoluto”: As águas livram “o corpo da lição frágil da areia!” e ainda: “A solidez da terra, monótona, /parece-nos fraca ilusão”. Entretanto, jamais podemos nos esquecer de que a lírica cecilianiana tem como característica o paradoxo. Como assinala Margarida Maia Gouveia “Ser é deixar de ser, vive porque não vive, o que se vê é o que não se vê, o que permanece é o que desaparece, [...]” (GOUVEIA, 2002, p.145). Portanto, após mencionar a solidez da personalidade do “tu”, vemos nos versos seguintes uma indicação inversa:

Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar. (MEIRELES, 2001, p.347)

O verso final demonstra que o “tu” também acaba por assimilar o marítimo. A escolha dos verbos utilizados no pretérito imperfeito evoca ações mais prolongadas. Dessa vez, ao ser mencionado o interlocutor, a estrofe adquire sonoridade, uma fluência melódica que estabelece até mesmo correspondência com o som do mar: “Tua voz mora no mar”. Mas, essa ligação pode estar vinculada, sobretudo, à ideia de distância. Novamente, num diálogo com “Mar absoluto”: O “tu” evoca “a ilusão grande do mar”,

bem como sua natureza dúbia e enganosa. Esse interlocutor distante e ambíguo é reforçado na última estrofe através da menção ao tempo:

(Porque o tempo sempre foi
longo para me esqueceres
e curto para te amar.) (MEIRELES, 2001, p.347)

Os adjetivos “longo” e “curto”, ambos referências ao espaço temporal, mostram que o tempo é complacente quando se trata do desencontro – ocasionando maior sofrimento ao sujeito poético e é breve para que seja proporcionado um diálogo com “esta voz que de maneira obsessiva marca presença em toda sua poesia sob a forma de um tu” (GOUVEIA, 2002, p.106).

7. “Canção quase melancólica”

Parei as águas do meu sonho
para teu rosto se mirar.
Mas só a sombra dos meus olhos
ficou por cima a procurar...

Os pássaros da madrugada
não têm coragem de cantar,
vendo o meu sonho interminável
e a esperança do meu olhar.

Procurei-te em vão pela terra,
perto do céu, por sobre o mar.
Se não chegas nem pelo sonho,
por que insisto em te imaginar?

Quando vierem fechar meus olhos,
talvez não se deixem fechar. Talvez
pensem que o tempo volta,
e que vens, se o tempo voltar...(MEIRELES, 2001, p. 348)

O poema segue uma tendência semelhante aos textos já observados, vemos a busca pelo desenvolvimento da comunicação com um interlocutor distante ou ausente, parecendo esse representar a deficiência a ou impossibilidade do diálogo. Como já mencionamos, temos também a impressão de que a busca pelo “tu” serve como

motivação para que o eu lírico expresse seu íntimo. Seus sentimentos de desilusão, frustração são misturados à persistência em aspirar por algo impossível.

“Canção quase melancólica” inicia-se a partir de uma ação em primeira pessoa – “Parei as águas do meu sonho/para teu rosto se mirar”. Nesse dístico vemos elementos de importância fundamental ao texto: água e sonho. Numa intenção de promover o estático. A ação do eu lírico consiste em parar as águas, pois é possível pensar que a fluidez aquática sugere o movimento incontinente do tempo linear. Logo, impedir esse processo evoca a tentativa de romper com as imposições do cronológico. Isso se torna possível, especialmente no espaço do universo interior (como é o caso do poema).

A palavra “sonho” vem empregada de maneira dúbia, suscitando, ao mesmo tempo, o onírico (e todo seu simbolismo), mas também o devaneio e o fascínio promovidos pelo “tu”. Observando “sonho” sob o aspecto do idílico, “parar as águas” ganha a conotação de cessar as lágrimas vindas com o dissabor da não correspondência. A ideia de conter as lágrimas é ainda fortalecida pela utilização da palavra “olhos”: “Mas só a sombra dos meus olhos/ficou por cima a procurar...”

Destacamos a presença da palavra “sombra”: a construção sugere que o termo se desvincule de seu significado de projeção para aludir a uma espécie de figura autônoma: “ficou por cima a procurar”. Logo, essa sombra exerce o papel da busca pelo interlocutor por parte do eu lírico. Além disso, lembremos que “sombra” está vinculada à ideia de morte. É oportuno mencionar as palavras da própria Cecília em relação a esse termo: “[...] os demônios são de sombra e a si mesmos se ocultam” (MEIRELES, 1998, p.120). A ação realizada pela projeção em substituição à atitude do próprio sujeito não só evoca o fantasmagórico, o sobrenatural, como a tentativa de o eu unir-se ao “tu” até sua completa exaustão. Por sua vez, esse esforço incessante está sincronizado com a palavra “esperança” na estrofe seguinte. Pelo fato de o “tu” encontrar-se suspenso, sobre as águas, provavelmente, essa voz apresenta uma natureza tão volátil quanto o próprio o ar. Nada mais adequado, então, que o caráter impalpável da “sombra” para obter êxito na tentativa encontrar o interlocutor em meio à atmosfera.

Com essas informações, podemos observar como o eu lírico nutre um desejo de atingir a proeza de revelar o que não se apreende por meio do olhar comum. Essa característica está em consonância com uma das ideias desenvolvidas em “Personagem”, outro poema da autora: “Eu só conheço o que não vejo” (*Viagem*, 2001,

p. 305) Insistir, portanto, no diálogo com o “tu” remete à “sabedoria de Cecília” que é, justamente, “Procurar para não achar” (Margarida Maia Gouveia, 2002, p.110).

Vemos na segunda estrofe uma construção que novamente evoca a imobilidade do tempo: “Os pássaros da madrugada/não têm coragem de cantar”. Lembrando o estilo romântico, em que o cenário se identifica com o humor da voz lírica, a imagem metonímica dos pássaros acanhados demonstra uma cumplicidade da natureza para com o sujeito poético. Essa identificação reforça a intenção de opor-se à irreversibilidade do cronológico. Essa espécie de pausa temporal salienta uma angustiante tensão. Ainda que o diálogo com o “tu” seja improvável, o eu persevera em sua espera. Contudo, na terceira estrofe, esse tom paciente se modifica:

Procurei-te em vão pela terra,
perto do céu, por sobre o mar.
Se não chegas nem pelo sonho,
por que insisto em te imaginar? (MEIRELES, 2001, p. 348)

Aqui podemos observar uma evidente expansão dos sentimentos íntimos: A frustração, a desesperança, o aborrecimento. Mas, as aspirações mundanas experienciadas na desilusão afetiva são sublimadas em experimentação estética: “Se não chegas nem pelo sonho,/ por que insisto em te imaginar?” O eu lírico, a despeito de sua insatisfação, persiste na canção, isto é, na sua fantasia criativa (“a rainha das capacidades humanas” segundo Baudelaire):

A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético, em oposição à “capacidade de sentir da fantasia”. Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto [...] que se prescinda de todo o sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele conclui tarefas mais difíceis. (FRIEDRICH, 1978, p.37)

Nesse sentido, “Canção quase melancólica” novamente dialoga com “Personagem”: “A arte de amar é exatamente/ a de ser poeta.” Justifica-se, dessa forma, a combinação “quase melancólica”. Se a experiência malograda com o “tu” for enfatizada, haveria a prevalência da frustração, portanto, do sentimento melancólico.

Porém, se valorizada a experiência enquanto motivação para a expressão poética, “o sentir do coração” é transfigurado em criação. “Na poesia de Cecília Meireles tudo tende a resolver-se no seu contrário. Ser é deixar de ser, [...]” (GOUVEIA, 2002, p. 145). Assim, na última estrofe, é retomado o tom de deslumbramento em relação ao interlocutor:

Quando vierem fechar meus olhos,
talvez não se deixem fechar. Talvez
pensem que o tempo volta,
e que vens, se o tempo voltar... (MEIRELES, 2001, p. 348)

Novamente, vemos a persistência, a obstinação mesmo que não haja garantias de diálogo com o “tu”. Portanto, devido à insistência na tentativa de uma correspondência, a intenção de transformar o empírico em canto mantém-se abalada. Eis aqui novamente a possibilidade de a canção vir a se tornar melancólica.

8. “Velho estilho”

Coisa que passa, como é teu nome?
De que inconstâncias foste gerada?
Abri meus braços para alcançar-te:
fechei meus braços – não tinha nada!

De ti só resta o que se consome.
Vais para a morte? Vais para a vida?
Tua presença nalguma parte
é já sinal da tua partida.

E eu disse a todos desse teu fado,
para esquecerem teu chamamento,
saberem que eras constituída
da errante essência da água e do vento.

Todos quiseram ter-te, malgrado
prenúncios tantos, tantas ameaças.
Grande, adorada desconhecida,
como é teu nome, coisa que passas?

Pisando terras e firmamento,
com um ar de exausta gente dormida,
abandonaram termos tranqüilos,
portas abertas, áreas de vida.

E eu, que anunciei o acontecimento,
fui atrás deles, com insegurança,
dizendo que ia por dissuadi-los, mas
tendo a sua mesma esperança.

No ardente nível desta experiência,
sem rogo, lágrima nem protesto,
tudo se apaga, preso em sigilos:
mas no desenho do último gesto,

há mãos de amor para a tua ausência.
E esse é o vestígio que não some:
Resto de todos, teu próprio resto.

– Coisa que passas, como é teu nome? (MEIRELES, 2001, p.358)

Nesse poema, é possível observar um fato infrequente: a menção ao “tu” é feita de forma direta. O eu lírico, no lugar de descrevê-lo a partir de atributos (como é habitual), chama-lhe de “Coisa que passa”. Aliás, é evidente a relação de ambiguidade associada ao termo “passar”. O verbo tanto indica o conceito de deslocamento como suscita a ideia de findar. Assim, o “tu” – figura longe de ser apreendida com precisão (vejamos o emprego da palavra “coisa”) – não é observada apenas como passante, mas, sobretudo, enquanto ser modificado pelo do tempo.

Como apontamos, embora o “tu” seja mencionado de forma direta, o eu lírico parece ter a necessidade de encontrar-lhe uma denominação: “como é teu nome?” Esse anseio por descobrir um termo que sintetize e revele a figura do interlocutor indica o desejo de sondar a essência de sua natureza: lembremos que Cecília demonstra uma “ânsia constante de conhecer a verdade, fazendo com que também possamos conhecê-la”. (DANTAS, 1984, p. 89).

Dentro da pergunta já é possível observar a resposta “De que inconstâncias foste gerada?” A palavra “inconstâncias” fornece-nos indícios de que a personalidade do “tu” está arraigada na instabilidade e na modificação. Essas pistas são reiteradas nos versos e estrofes seguintes. Dentre os exemplos, destaquemos: “Abri meus braços para alcançar-te:/ fechei meus braços – não tinha nada.” A natureza do interlocutor é, portanto, fundamentada em intensa volatilidade, pois a palavra “inconstâncias” está vinculada a um termo associado às origens do interlocutor: “gerada”.

A afirmação contida no verso que inicia a segunda estrofe se caracteriza pelo habitual paradoxo ceciliano: “De ti só resta o que se consome”. O verso demonstra que,

em relação ao interlocutor, o eu lírico somente apreende os fragmentos. Assim como o homem moderno e herdeiro da personalidade romântica, o “tu” se apresenta como um ser cindido. Porém, notamos que em “Velho estilo” essa cisão está relacionada à efemeridade – aspecto inerente à condição humana. Logo, a questão do tempo é fator basilar para que o interlocutor ceciliano seja fragmentário.

O emprego do verbo “ir” – “Vais para a Morte? Vais para a vida?” – faz com que o “tu” seja novamente observado enquanto passante. Contudo, vemos que não se trata de um deslocamento comum, pois incide sobre a ação uma inquietação existencial na escolha do espaço para o qual (possivelmente) o interlocutor se dirija: a “morte”, a “vida”. Por sua vez, esses termos associados à frase interrogativa promovem ao poema o tom do questionamento.

Na estrofe seguinte, incide um tom de constatação:

E eu disse a todos desse teu fado,
para esquecerem teu chamamento,
saberem que eras constituída
da errante essência da água e do vento. (MEIRELES, 2001, p.358)

Se no começo do texto captar a natureza do “tu” parecia ser algo impossível, contrariamente nessa estrofe, temos a impressão de que o eu lírico tem profundo conhecimento acerca do seu interlocutor. Isso se evidencia na assertiva: “Eu disse a todos desse teu fado”. Por compreender sua volúvel personalidade – “que eras constituídas/ da errante essência da água e do vento”, o sujeito (paradoxalmente) alerta que, para apreender a essência do interlocutor, é necessário considerar seu caráter inapreensível. Em outras palavras, o eu lírico somente conhece a natureza do “tu” justamente por constatar que ela é desconhecida.

Observemos a estrofe seguinte:

Todos quiseram ter-te, malgrado
prenúncios tantos, tantas ameaças.
Grande, adorada desconhecida,
como é teu nome, coisa que passas? (MEIRELES, 2001, p.358)

O pronome “todos” mostra como é unânime o deslumbramento provocado pelo “tu”. Essa sedução é reforçada por meio do emprego de adjetivos como “grande” e “adorada”. Identificado com o encantamento, o “tu” não deixa de estar em contato com o domínio do inexplicável: “Todos quiseram ter-te, malgrado/ prenúncios tantos, tantas ameaças”. Aliás, a ligação do interlocutor com a palavra “fado” evoca a noção de predestinação (do latim *fatum* – sorte, vaticínio).

Na sexta estrofe podemos observar o esforço do eu lírico para dissuadir a “exausta gente dormida” de tentar seguir o “tu”: “dizendo que ia por dissuadi-los”. Contudo, o eu acaba por reconhecer que – como os demais – também aspira por alcançá-lo: “mas tendo a sua mesma esperança”.

Nas estrofes finais do poema, percebemos que a questão temporal é retomada por meio da tensão entre o efêmero e o perene:

tudo se apaga, preso em sigilos:
mas no desenho do último gesto,

há mãos de amor para a tua ausência.
E esse é o vestígio que não some:
Resto de todos, teu próprio resto. (MEIRELES, 2001, p.358)

Numa tonalidade dialética, o que parece ser perdurável é, justamente, a noção de que tudo é passageiro: “E esse é o vestígio que não some/ Resto de todos, teu próprio resto”. Duradoura também, a despeito de todo e qualquer obstáculo – é a persistência por estar junto do “tu”. Esse desejo sintetiza-se no sentimento de esperança: “mas no desenho do último gesto,/há mãos de amor para a tua ausência”.

Finalmente, a ânsia por descobrir a razão para a existência do interlocutor também é outro elemento relacionado à promoção da perenidade. O texto é finalizado justamente pela pergunta que o inicia: “– Coisa que passas, como é teu nome?” Tal repetição confere ao poema o efeito cíclico e, portanto, interminável.

9. Gaita de lata

Se o amor ainda medrasse,
aqui ficava contigo,
pois gosto da tua face,

desse teu riso de fonte,
e do teu olhar antigo
de estrela sem horizonte.

Como, porém já não medra,
cada um com a sorte sua!

(Não nascem lírios de lua
pelos corações de pedra...) (MEIRELES, 2001, p. 364)

A forte e recorrente idealização do interlocutor, bem como a obsessão pela correspondência são abordados de maneira bastante racional em “Gaita de lata”.

Inusitadamente, percebemos certo fastio por parte do eu lírico ao constatar a nulidade da atenção dispensada ao interlocutor. A intenção de abandonar o “tu”, evidencia-se logo no primeiro verso, por meio do emprego verbal no condicional: “Se o amor ainda medrasse/aqui ficava contigo”. O termo “ainda” indica o longo período em que, o paciente sujeito poético, manteve expectativas de reciprocidade.

Mesmo com a intenção de abandoná-lo, o “tu” não deixa de atrair a atenção e a afeição do eu lírico. A sedução reside no aspecto visual: “pois gosto da tua face”. O mesmo se dá quanto ao aspecto sonoro: “teu riso de fonte”. O interlocutor é ainda descrito de maneira a demonstrar sua identificação em relação ao sujeito poético. Como se – ainda que de maneira malograda – as duas pessoas já se conhecessem. A expressão “teu olhar antigo” é um exemplo disso. A imagem “de estrela sem horizonte” complementa a caracterização poética atribuída ao “tu”. Tal descrição evoca a ideia de se tratar de alguém incomum, excepcional.

Na terceira e penúltima estrofe, vemos a utilização de uma estrutura adversativa, introduzindo uma espécie de ressalva aos encantos do interlocutor: “Como porém já não medra/ cada um com a sorte sua!” Esses versos destacam a intenção de renunciar o amor dada à unilateralidade do sentimento (no caso, nutrido pelo sujeito poético). Dessa forma, o eu lírico acaba por racionalizar sua ligação com o objeto amoroso, a

ponto de abandoná-lo por completo. Assinalamos que são raras as vezes em que o sujeito poético opta por se distanciar do “tu”, escolhendo preservar-se da desilusão amorosa. O tom queixoso, comum aos poemas em que o tema da não correspondência é explorado, cede lugar ao discurso direto e cerebral. Em termos estruturais, a estrofe é composta apenas por dois versos – reiterando formalmente o discurso prático, sem a grande participação da emotividade.

A última estrofe aponta que, apesar de todo o encantamento proveniente do interlocutor – sua beleza visual, sua afabilidade melodiosa – são atributos que não são capazes de remediar sua aspereza:

(Não nascem lírios de lua
pelos corações de pedra...) (MEIRELES, 2001, p. 364)

Mesmo o título do poema “Gaita de lata” pode ser uma referência ao “tu”, mostrando seu aspecto dual: a capacidade de transmitir a beleza e, ao mesmo tempo, a insuficiência dessa propriedade limitada pela rudeza (da lata). A insensibilidade do “tu” fica representada pela expressão que a ele se refere: “pelos corações de pedra...” Os “lírios de lua” não nascem “pelos corações de pedra...”. Isto é, o lírio – uma possível representação para afeto, ou para o devaneio – não encontra solo fértil para se desenvolver. Diante da impassibilidade e aridez do “tu”, a decisão que resta a ser tomada pelo eu é abandoná-lo: “cada um com a sorte sua!”

10. “Modinha”

Tuas palavras antigas deixei-
as todas, deixei-as, junto com
as minhas cantigas,
desenhadas nas areias.

Tantos sóis e tantas luas
brilharam sobre essas linhas, das
cantigas – que eram tuas – das
palavras – que eram minhas!

O mar, de língua sonora,
sabe o presente e o passado.
Canta o que é meu, vai-se embora:
que o resto é pouco e apagado. (MEIRELES, 2001, p. 386)

Logo na primeira estrofe, vemos que o eu lírico e o “tu” estabelecem um elo. Diferentemente dos poemas lidos em *Viagem* – em que a interlocução é quase predominantemente marcada pela unilateralidade, o diálogo aqui é caracterizado pela cumplicidade: “Tuas palavras antigas/ deixei-as todas,/ junto com as minhas cantigas”. Podemos bem ver que tal ligação dá-se por meio do viés entre os vocábulos “palavras” e “cantigas”. “Palavras” pertencem ao “tu” e estão qualificadas pelo adjetivo “antigas” – o que nos mostra que o interlocutor está vinculado ao passado (o espaço temporal em que predomina a ação da memória). Já “cantigas” pertencem ao eu e são qualificadas somente pelo pronome possessivo “minhas” (demonstrando que o sujeito poético se coloca por meio da expressão poética).

Tanto a presença do eu quanto a do “tu” sujeitam-se à força semântica de “palavras” e “cantigas”. Como se esses elementos (pelo menos nessa primeira estrofe) transcendessem as pessoas do diálogo, até mesmo mais importantes que o emissor e o interlocutor.

O verso “deixei-as todas, deixei-as” além de demarcar a ação em primeira pessoa, sugere a busca pelo desprendimento tanto das “palavras” como das “cantigas”. Dessa forma, a noção de desapego também se estende pelo sujeito poético e pelo “tu” – personagens inseridos e envolvidos pela existência do canto. Lembremos que as “cantigas” estão “desenhadas nas areias”. A ideia de dispersão e efemeridade do canto é complementada pela estrofe seguinte:

Tantos sóis e tantas luas
brilharam sobre essas linhas,
das cantigas – que eram tuas –
das palavras – que eram minhas! (MEIRELES, 2001, p. 386)

O estranho projeto de preservar o canto, desenhando-o justamente numa superfície tão instável como a areia, provocaria a consequência óbvia de seu rápido e

completo avassalamento. Mas, o dístico “Tantos sóis e tantas luas/ brilharam sobre essas linhas” rompe com essa obviedade. Ele relativiza o poder absoluto do tempo, instaurando a durabilidade por meio da resistência do canto. Como se a “cantiga”, isto é, a criação poética enfrentasse e superasse as mudanças impostas pelo circunstancial. Porém, paradoxalmente, a intenção de projetar a própria obra na areia pode advertir o caráter de que tudo é transitório (inclusive o próprio canto).

No que se refere à resistência, essa propriedade acaba por se estender à relação eu/tu, uma vez que as duas pessoas estão ligadas, justamente, pelo viés poético. Mas, como o texto intercala conceitos de perenidade e efemeridade, o transitório também se estende ao laço entre as pessoas do diálogo. A ambiguidade da palavra “linhas” é intensificada, pois pode referir-se tanto ao desenho projetado na areia quanto à união entre o eu lírico e seu interlocutor. “Linhas” pode ainda indicar o tênue limite entre o que é fugaz e o que é eterno.

Nos versos seguintes: “das cantigas – que eram tuas/ – das palavras – que eram minhas!” notamos que, propositalmente, a poetisa inverte os atributos. O que antes era do eu passa a ser atribuído ao “tu” e vice-versa. Essa mistura de signos faz com que as figuras se unam ainda mais estreitamente, surtindo como efeito a distinção imprecisa entre as duas pessoas.

Na terceira estrofe, o mar é anunciado de maneira evidente: “O mar, de língua sonora,/ sabe o presente e o passado”. O universo marítimo é sonoro, ambivalente, atemporal e, por isso, capaz de representar com maior fidelidade o fazer poético. Onisciente, de aspecto fluido e ardiloso, o mar restitui a atmosfera de incerteza e desprendimento. O amálgama entre eu e “tu”, que no verso anterior aparentava ser indissolúvel, é, novamente, abalado. O verso “Canta o que é meu, vai-se embora” reproduz o movimento de idas e vindas das ondas, demonstrando que o único elemento a ser expandido é o canto. Deixá-lo suspenso, à mercê da sorte revela uma esperança (ainda que remota) na força da essência imortal da poesia: a música. As pessoas do diálogo são frágeis e estão fadadas ao desaparecimento: “que o resto é pouco e apagado”. Finalmente, a tensão entre o guardar e o desfazer-se (que percorre todo o texto) é reiterada, indicando o desfecho do poema. “Modinha” sustenta o paradoxo de que a transformação e suas mudanças parecem ser o único princípio imutável.

2.1 Com siderações sobre *Vaga música*: a tensão entre a suave plasticidade, a brandura do som e a densidade semântica; a intensa ambiguidade do “tu”.

Com a leitura de *Vaga música*, pudemos observar a natureza do elo comunicativo entre o eu lírico e seu interlocutor. É certo que cada livro tem sua peculiaridade no que concerne à questão da interlocução.

A obra de 1942, como seu título sugere, é consubstanciada na ambivalência: é musical quanto à estrutura, preza a harmonia da sonoridade e cativa o leitor pela brandura da forma. Entretanto, caracteriza-se pela complexidade (a despeito da simplicidade e fluidez), apresentando densidade em seu conteúdo. A ambígua figura do “tu” é justamente um dos elementos que promovem essa trama de significados – a princípio – de delicada apreensão. O aspecto semântico de *Vaga música* define-se pelo profundo trabalho metafórico, pela ambivalência do arranjo entre os termos. A observação da correspondência entre eu lírico e interlocutor atua como norteadora no que se refere à melhor compreensão da sofisticação de ideias presente na obra.

O elo com o “tu” aponta para uma questão importante em *Vaga música*: a constante tensão entre o mutável e o permanente. Há poemas em que o interlocutor se mostra impreciso como é o caso do poema “Viagem”:

Era coisa tão sem forma,
tão sem tempo, tão sem nada...
– arco-íris do meu dilúvio!
– que nem podias ser vista
nem quase mesmo pensada. (MEIRELES, 2001,p.340)

Nessa estrofe, o “tu” é evocado por meio da luminosidade, da cor, variantes sintetizadas pelo termo “arco-íris”. Nesse texto, as noções de pluralidade e imprecisão descrevem o interlocutor. Contudo, é característico à obra o contato como indefinível, como inominável. Esse fator sugere o estado perfeito, por isso imutável.

Fazedor da minha vida,
não me deixes!
Entende a minha canção!
Tem pena do meu murmúrio,
reúne-me em tua mão! (MEIRELES, 2001, p.338)

No poema “Canção quase inquieta” o “tu” vem associado ao vocábulo “Fazedor”, o que ressalta sua capacidade criadora. Por sua vez, o conceito de criação é marcado pela dualidade entre o princípio divino e a criatividade poética. Assim, o poetizar confere a grandiosidade, o poder absoluto ao interlocutor. Próximo ao estado de perfeição, o “tu” suscita o inalterável.

A pessoa do interlocutor é uma figura que sintetiza a inquietação provocada pela consciência de saber que a existência se submete à validade do tempo cronológico. Esse dado, uma das premissas da produção lírica de Cecília Meireles, também é levantado justamente pelo “tu”.

Já que as representações do interlocutor de *Vaga música* se fundamentam na dualidade: a fluidez e o imutável; o tempo interior e o cronológico, não poderia faltar o contraste entre essência e aparência. Quando pensamos que o “tu” finalmente responde às aspirações de seu emissor, ele se volta impassível. Entretanto, quando parece não haver possibilidade de comunicação entre as pessoas, o interlocutor assume formas metafóricas que propiciam a interação. É o que observamos em “Canções do mundo acabado 2”:

Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar. (MEIRELES, 2001, p.347)

Como podemos observar, a voz do interlocutor caracteriza-se pela sonoridade marítima. No entanto, assim como o mar, é misteriosa e vasta propondo o desafio da comunicação que não transmite conteúdo de uma ordem direta – como é o caso do colóquio intocado pela expressividade poética.

Assim, o “tu” dessa obra mostra-se fluido, expresso por variados recursos metafóricos, dentre eles, os vinculados à representação sonora. É impreciso porque é apreendido pela noção da pluralidade. Fazendo jus ao título *Vaga música*, o “tu” é, concomitantemente, vago, profundo, diverso e musical.

3. MAR ABSOLUTO E OUTROS POEMAS (1945)

3.1 Sobre *Mar absoluto e outros poemas*

Se a poesia de Cecília Meireles é caracterizada pela intensa valorização da construção polissêmica, em *Mar absoluto e outros poemas* a pluralidade dos significados que os termos evocam atinge seu ápice. A poetisa considera ao máximo a vastidão que o título da obra sugere. O conceito “absoluto” – atributo que indica uma abordagem total de tudo que é observado – é também preponderante nas vozes do diálogo, especialmente na pessoa do “tu”: nele, nada é definitivo. Sua presença remete à constatação de que todo e qualquer elemento é passível de transformação.

Mostramos que, em muitos poemas, o contato com o interlocutor é movido pelo sentimento de angústia. Aliás, de uma maneira geral, dentre as quatro obras analisadas, *Mar absoluto e outros poemas* é a produção (por assim dizer) de tonalidade mais angustiante. Trata-se de um livro em que a inquietação existencial – uma constância na obra de Cecília Meireles – é intensificada ao extremo.

Nos poemas em que o “tu” aparece, ele atua como figura de extrema importância para que se teçam profundas reflexões. O eu lírico, além de procurar compreender a essência do vínculo com seu interlocutor, absorve-se pelas indagações sobre a relação que mantém consigo mesmo. É o caso do poema “Contemplação”: “Tão pouco somos – e tanto causamos,/com tão longos ecos!” (MEIRELES, 2001, p. 453) Notemos o emprego da primeira pessoa do plural – recurso que amplia a cumplicidade entre as pessoas do diálogo.

A morte, bem como seus aspectos materiais, são temas que se aprofundam nessa obra. A constatação da finitude é expressa por um tom de lamento e perplexidade:

Mas, tudo é inútil,
porque os teus ouvidos estão secos como conchas vazias,
e a tua narina imóvel
não recebe mais notícia
do mundo que circula o vento. (MEIRELES, 2001, p. 585)

Embora haja a constatação de que tudo é consumido pelo tempo, a noção da transformação fundamenta o viés poético de *Mar absoluto*. A pessoa do “tu” é um exemplo de que nada se mantém fixo numa forma cristalizada. Podemos observar esse dado no fragmento pertencente à última parte da longa “Elegia”:

Tu, paciente e inutilizada, contando
as horas que te desfaziam.
Meus olhos repetindo essas tuas horas heróicas,
no brotar e morrer desta última primavera
que te enfeitou. (MEIRELES, 2001, p.591)

A destruição ocasionada pela morte converte a forma original do interlocutor em diversas possibilidades. Esse aspecto é visto de maneira positiva, uma vez que está em sincronia com o ato da transfiguração proposto pelo poetizar em si.

Ainda em relação ao tempo, notamos a capacidade de o interlocutor transitar pela morte e pela vida:

entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habitua,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos! (MEIRELES,
2001, p509)

Essa autonomia é conquistada somente pelo contato com o universo da morte. Fantasmagórico, o “tu” expressa-se por meio de sutilezas incompreensíveis para os vivos (habitados à lógica comum). Ainda assim, o interlocutor mantém seu elo com o mundo dos vivos, contudo, de maneira diferente: o “tu” reúne em si toda e qualquer existência, seja ela inserida no cotidiano da vida, seja ela tocada pela transfiguração do arrebatamento da morte. É o que observamos nesses versos, também pertencentes a “Lamento da mãe órfã”: “Vem como estás, metade gente, metade universo,/com dedos e raízes, ossos e vento” (MEIRELES, 2001, p 509.)

Nas outras obras, normalmente, o eu lírico cumpre o papel de observador, isto é, o interlocutor é a figura que inspira a meditação reflexiva. Em *Mar absoluto e outros poemas*, o “tu” também observa e perscruta a essência do sujeito poético. Quando esse fato acontece, os papéis são invertidos, o eu lírico passa ser o interlocutor e o “tu” a figura enunciativa: “Antes do teu olhar, não era,/nem será depois – primavera”

(MEIRELES, 2001, p. 543). Pelo fato de ambas almejarem conhecer o cerne de suas naturezas, há, portanto, uma intensa reciprocidade entre as pessoas do discurso.

A metonímia é um recurso constantemente associado ao interlocutor, isto é, o enfoque de uma parte específica acaba por ser a visão total:

Teu lábio formava
uma lua fina. Mas
tua figura,
na sombra – a folhagem
muda bebia. (MEIRELES, 2001, p. 534)

Um de nossos objetivos é demonstrar que, apresentado por fragmentos, ora velado ora parcialmente exposto, o interlocutor de *Mar absoluto* é ardiloso, repleto de artimanhas e enigmas. Nessa obra, análogo ao aventurar-se nas águas mais profundas do mar, para compreender a personalidade do “tu”, há que se dedique leitura de grande fôlego e atenção redobrada às diversas facetas que esse interlocutor assume.

1. Noturno

Brumoso navio o
que me carrega
por um mar abstrato.
Que insigne alvedrio
prende à ideia cega
teu vago retrato?

A distante viagem
adormece a espuma
breve da palavra:
– máquina de aragem
que percorre a bruma e
o deserto lavra.

Ceras de mistério
selam cada poro
da vida carregada.
Em teu mar, no império
de exílio onde moro,

tudo é igual a nada.

Capitão que conte quem
és, porque existes, deve
ter havido.
Eu? – bebo o horizonte...
Estrelas mais tristes.
Coração perdido.

Sonolentas velas
hoje desdobraremos:
– e a nossa cabeça.
Talvez dentro delas
ou nos duros remos
teu NOME apareça. (MEIRELES, 2001, p. 452)

São recorrentes em *Mar absoluto e outros poemas* os diálogos travados com um tipo de interlocutor que, frequentemente, vem representado por objetos ou elementos naturais. Em se tratando de “Noturno” – poema em que a construção polissêmica é intensificada ao extremo – sugere-se que na primeira estrofe, além de “vago retrato”, a expressão “mar abstrato” também esteja associada ao “tu”. Ainda que “retrato” seja um elemento que indica a fixação de algo ou alguém, aqui está qualificado pelo termo “vago” (incerto). Além disso, sonoramente, “vago” remete à palavra vaga – sinônimo de onda. Sendo assim, sugere-se que “mar” esteja associado ao “tu”, atribuindo-lhe o caráter da imprecisão, da incerteza, reincidindo, portanto, no conceito de “vago”.

A ideia de transição, de movimento é predominante em todo o texto. Destacamos o emprego de vocábulos como “navio”, “carrega”. Como se o eu lírico atravessasse um percurso incerto e misterioso e, nessa trajetória encontrasse inspiração para a possibilidade de criar: “A distante viagem/ adormece a espuma/ breve da palavra”. Destacando ainda o aspecto dinâmico, sugere-se que “brumoso navio” seja uma referência ao próprio sujeito poético, uma vez que essa “máquina de aragem” lava o “deserto”. O ermo é visto como ambiente matéria prima para a criação. Por sua vez a ação “adormece” sugere que o ato de criação propriamente dito esteja ainda em estado de latência.

O sujeito poético descreve o percurso, o ambiente e mesmo o interlocutor de maneira a realçar-lhes a imprecisão, a natureza mutável e indefinível. Há preferência por vocábulos como “espuma”, “bruma”, “abstrato”. Essa descrição faz com que esses

três elementos se misturem, reiterando em cada um deles o aspecto polissêmico que evocam.

A navegação mistura-se à personalidade do sujeito poético. Nessa unificação o objeto “brumoso navio” é humanizado. Nesse sentido, destaca José Lemos Monteiro:

Aliás, o animismo é um recurso estilístico que traz como consequência a concretização de substantivos abstratos, enfatizando a representação imagística. (LEMOS, 1991, p.62).

A humanização do objeto reforça a ideia de que “navio” represente a figura do eu lírico. Assim, estão associados ao sujeito poético a amplidão, o dinamismo, a busca pelo desconhecido. Essa mesma intenção é explorada em “Compromisso” – poema também pertencente a *Mar absoluto*:

Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
Instintivo,
Das raízes, das nuvens,
.....

Faro do planeta e do firmamento,
bússola enamorada da eternidade,
um sentimento lancinante de horizontes. (MEIRELES, 2001, p. 462)

Semelhante ao eu lírico de “Compromisso”, o sujeito poético de “Noturno” também estabelece relação com o instintivo, com a experiência do desprendimento, demonstrando um “sentimento lancinante de horizontes”.

A caracterização “brumoso navio” confere ao objeto o tom impreciso e misterioso, assim como são caracterizados o “mar”, o “retrato”, a “viagem”. Vemos que o eu lírico, o “tu” e o cenário têm como princípios fundamentais o mistério e o movimento – o que indica uma noção de correspondência entre esses elementos.

Observemos a terceira estrofe:

Ceras de mistério
 selam cada poro
 da vida carregada.
 Em teu mar, no império
 de exílio onde moro,
 tudo é igual a nada. (MEIRELES, 2001, p. 452)

Nessa estrofe, podemos observar um aspecto recorrente na lírica de Cecília Meireles (o qual, aliás, já mencionamos em outras leituras): a introdução de um elemento que, a princípio, parece não estabelecer relação com o contexto que vinha se desenvolvendo. É o caso de “ceras” da expressão “Ceras de mistério”. O termo introduz uma simbologia intrincada, que, associada à “vida carregada” parece indicar nova referência a “navio”. Por sua vez, a utilização da palavra “poro” (“selam cada poro”) faz com que, novamente, que a embarcação se humanize. Eu lírico e objeto de novo se fundem.

A respeito da inserção de um termo aparentemente desvinculado dos demais, Darcy Damasceno elucida que tal recurso introduz o efeito do inesperado:

Dos três atributos reconhecidos no objeto, distingue-se o **imprevisto** (o grifo é nosso); portanto o que o poeta julga mais significativo, e sua importância se percebe justamente pelo inesperado do emprego. (DAMASCENO, 1967, p. 23)

Evocando a impermeabilidade, “Cera de mistério” sugere ainda que o eu lírico se mostra incapaz de apreender o universo do “mar abstrato”, ou seja, a própria figura do interlocutor – “Em teu mar, no império/ de exílio onde moro,/ tudo é igual a nada”. “Exílio”, por indicar a ideia de afastamento ou degrado, reincide sobre o termo “deserto” que, por sua vez, recai sobre “mar”. O mar aqui é abordado sob o ângulo da superfície – sugerindo o vasto, mas também a solidão. Assim, para o eu lírico o interlocutor possui essas mesmas características: é fascinante, misterioso, mas, ao mesmo tempo, ermo e incompreensível: “tudo é igual a nada”.

No que concerne à definição do “tu”, isto é, à parte de sua personalidade passível de ser explicada (algo bastante improvável), o sujeito poético deixa ao encargo de um terceiro personagem: “Capitão que conte/ quem és, porque existes”. De sua parte, o eu lírico escolhe beber o “horizonte” e contemplar “Estrelas mais tristes”, isto é, absorver (beber) a porção do “tu” que se relaciona ao que não se apreende racionalmente. O verso “Coração perdido” reitera que a atenção do eu lírico se volta para “tu” por via sentimental e não analítica.

Na última estrofe, vemos o total predomínio da linguagem polissêmica, pois um mesmo termo pode relacionar-se a elementos diferentes. É o caso de “Sonolentas velas/ hoje desdobraremos: – e a nossa cabeça”. O adjetivo “sonolentas” tanto pode estar associado a “velas” como a “nossa cabeça”. Podemos dizer o mesmo do ato de desdobrar, pois é também possível relacioná-lo aos mesmos elementos citados. De qualquer forma, a combinação entre esses termos sugere o dinamismo, a expansão (ou por meio da locomoção ou por meio do pensamento).

Ainda que, na estrofe anterior é sugerido que o eu lírico deseja somente contemplar esse “tu” brumoso (sem o propósito de compreendê-lo), a noção de movimento impulsiona a busca por apreender sua natureza. Desdobrando as “velas” e a “cabeça” (evocação do racional), talvez o interlocutor apresente-se menos indefinível: “Talvez dentro delas/ ou nos duros remos/ teu NOME apareça”.

2. “Contemplação”

Não acuso. Nem perdô.
Nada sei. De nada.
Contemplo.

Quando os homens apareceram,
eu não estava presente.
Eu não estava presente,
quando a terra se desprende do sol.
Eu não estava presente,
quando o sol apareceu no céu.
E, antes de haver o céu,
EU NÃO ESTAVA PRESENTE.

Como hei de acusar ou perdoar?

Nada sei.
Contemplo.

Parece que às vezes me falam.
Mas também não tenho certeza.
Quem me deseja ouvir, nestas paragens
onde todos somos estrangeiros?

Também não sei com segurança, muitas vezes,
da oferta que vai comigo, em que resulta,
pois o mundo é mágico!
Tocou-se o Lírio, e apareceu um Cavalo Selvagem.
E um anel no dedo pode fazer desabar da lua um temporal.
Já vês que me enteneço e me assusto,
entre as secretas maravilhas.
E não posso medir todos os ângulos do meu gesto.

Noites e noites, estudei devotamente
nossos mitos, e sua geometria.

Por mais que procure, antes de tudo ser feito,
Eu era amor. Só isso encontro.
Caminho, navego, vôo
– sempre amor.
Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário
– mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase.

À beira dos teus olhos,
por acaso detendo-me,
que acontecimentos serão produzidos
Em mim e em ti?

Não há resposta. Sabem-
se os nascimentos quando
já foram sofridos.

Tão pouco somos – e tanto causamos,
com tão longos ecos!
Nossas viagens têm cargas ocultas, de desconhecidos
vínculos. Entre o desejo de itinerário, uma lei que nos leva
age invisível e abriga
mais que o itinerário e o desejo.

Que te direi, se me interrogas?
As nuvens falam?
Não. As nuvens tocam-se, passam, desmancham-se.
Às vezes, pensa-se que demoram, parece que estão paradas...
– Confundiram-se
E até se julga que dentro delas andam estrelas e planetas.
Oh, aparência...Pode talvez andar um tonto pássaro perdido.
Voz sem pouso, no tempo surdo.

Não acuso nem perdôo.
Que faremos, errantes entre as invenções dos deuses?

Eu não estava presente, quando formaram
a voz tão frágil dos pássaros.

Quando as nuvens começaram a existir,
qual de nós estava presente? (MEIRELES, 2001, p.453)

Já numa primeira leitura, percebemos que muitos versos de “Contemplação” são longos, apresentando uma estrutura frasal. Esse fator promove a vários trechos do poema uma semelhança aos textos configurados em prosa. Vejamos um exemplo:

“Tocou-se o Lírio, e apareceu um Cavalo Selvagem./ E um anel no dedo pode fazer desabar da lua um temporal”. As estrofes ora são longas, ora são mais curtas e não seguem um padrão regular no que diz respeito ao número de versos. Os versos, muitas vezes semelhantes a parágrafos, associam-se ao tom reflexivo e filosófico. O encontro desses aspectos promove características que lembram o estilo de um ensaio.

O texto desenvolve-se por meio do olhar do eu lírico que, por sua vez, demonstra ser um exímio observador:

Quando os homens apareceram
eu não estava presente.
Eu não estava presente,
quando a terra se desprende do sol.
Eu não estava presente,
quando o sol apareceu no céu.
E, antes de haver o céu,
EU NÃO ESTAVA PRESENTE. (MEIRELES, 2001, p.453)

O tom assertivo intercala-se com a repetição de “eu não estava presente”. No final da estrofe, o verso é salientado pela grafia em maiúscula. De maneira paradoxal, a ausência do sujeito poético é colocada em questão, uma vez que, a menção a cada acontecimento sugere que o conhecimento seja produto de uma observação *in loco*. Com isso, para conhecer a origem das coisas e dos seres, sugere-se que o sujeito poético possua o dom da onipresença, um caráter supra-humano.

Podemos observar nos seguintes versos a referência à comunicação em geral:

“Parece que às vezes me falam/ Mas também não tenho certeza”. Contudo, a conversação apresenta-se insuficiente, demonstrando que falantes e ouvintes talvez não

se compreendam: “todos somos estrangeiros”. Essa noção de incerteza é ratificada pelo emprego do sujeito indeterminado: “me falam”. Percebemos que tal comunicação inconclusa e imprecisa se encontra entre o eu e o “tu”, uma vez que a essas pessoas a ineficácia da expressão verbal também está associada.

Destacamos o emprego da palavra “oferta”: “Também não sei com segurança, muitas vezes,/ da oferta que vai comigo, em que resulta,/ pois o mundo é mágico”.

Como observamos, o termo é colocado de maneira a sugerir a noção do inapreensível. Verificamos que a natureza misteriosa dos seres e das coisas é fator predominante: “pois o mundo é mágico”. O dístico a seguir apresenta um teor metafórico altamente transfigurador: “Tocou-se o Lírio, e apareceu um Cavalo Selvagem./ E um anel no dedo pode fazer desabar da lua um temporal”. Esses versos, fundamentados numa plasticidade altamente alegórica, são inseridos logo após o emprego do termo “oferta”.

Assim, pela proximidade dos vocábulos, sugere-se que esse vocábulo também se associe ao domínio poético.

Após os questionamentos relacionados à natureza humana e à origem do universo, o “tu” é finalmente apresentado: “Já vês que me entorneço e me assusto,/ entre as secretas maravilhas”. O interlocutor é mencionado por uma ação visual – “já **vês**”. Esse fator demonstra que o “tu” é apresentando como aquele que observa, analisando o eu lírico a partir de suas reações emocionais: atentamo-nos para os verbos “enternecer” e “assustar-se”. Atento inclusive à espontaneidade do gesto, sugere-se a sondagem da essência do sujeito poético por parte do interlocutor. Esse dado é reiterado pelo verso “E não posso medir todos os ângulos do meu gesto”. Nesse sentido, vemos que a observação contemplativa não é inerente somente ao eu lírico, o “tu” demonstra essa mesma característica.

Abordando a simultânea contemplação que ocorre entre emissor e receptor, afirmamos que “Contemplação” celebra a natureza observadora do homem, bem como sua busca por compreender a razão do existir. Lembremos que, como assegura

Margarida Maia Gouveia: “todo o mundo poético de Cecília é uma interrogação meditativa, da sua identidade, do que o homem é e do que poderia vir a ser”

(GOUVEIA, 2002, p. 110).

Ainda que o tom do poema indique que o sentido da existência esteja envolto pelo imperscrutável (“Nada sei./ Contemplo”), é notório o esforço por tentar

compreendê-la: “Noites e noites, estudei devotamente/ nossos mitos, e sua geometria”. O emprego do pronome “nossos” gera ambivalência, pois tanto pode denotar um sentido generalizante, como ser uma nova referência à relação entre o eu lírico e o “tu”.

A busca do eu lírico pelos fundamentos de sua origem culmina na afirmação:

“Por mais que procure, antes de tudo ser feito, / Eu era amor. Só isso encontro”. A resposta para as sondagens metafísicas acaba por resumir-se a um sentimento elementar – o amor. Por sua vez, esses versos estabelecem correspondência com a passagem bíblica encontrada na *Gênesis*, livro, aliás, que (assim como o poema) aborda as origens da criação: “E se eu tiver o dom da profecia, e conhecer todos os mistérios, e quanto se pode saber: [...], e não tiver amor, não sou nada” (*I Carta aos Coríntios*, 13, 1993, p. 152).

Sob o ponto de vista de sua forma original, o eu lírico é mencionado por uma natureza amorfa, consubstanciada somente pelo sentimento. Encontra-se ainda como parte do aspecto natural, não apresentando a forma humana que o define. Como “Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário”, o sujeito poético alerta como o assunto do amor, de maneira geral, têm um contorno insignificante, até mesmo dispensável. Essa ideia dialoga com as palavras de Barthes, na introdução de sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso*:

[...] o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas, mas, não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas, ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). (BARTHES, 1977, p.01)

Por nutrir um sentimento de exílio em relação a seus iguais, o eu lírico encontra acolhimento por meio da fusão com a natureza. Por sua vez, esse dado faz com que o eu lírico perca a definição dos contornos, ganhando “o traço do indistinto e da expansibilidade máxima” (GOUVEIA, 2002, P. 118). Entretanto, seu movimento cessa com a presença do “tu”:

À beira dos teus olhos,
por acaso detendo-me,
que acontecimentos serão produzidos
Em mim e em ti? (MEIRELES, 2001, p.453)

A agitação física é substituída pela movimentação do pensamento. Tudo motiva a reflexão, o questionamento: “que acontecimentos serão produzidos/ Entre mim e em ti?” Por sua vez, a ligação entre o eu e o “tu” baseia-se no princípio da cumplicidade:

“Tão pouco somos – e tanto causamos,/ com tão longos ecos”. Novamente, a utilização da primeira pessoa do plural reforça o tom de ambiguidade, pois promove uma afirmação generalizante e, ao mesmo tempo, refere-se ao diálogo entre as pessoas do diálogo.

Na estrofe subsequente, notamos a dupla ação de observar e ser observado. A noção de reciprocidade intensifica-se ainda mais:

Que te direi, se me interrogas?
As nuvens falam?
Não. As nuvens tocam-se, passam, desmancham-se.
Às vezes, pensa-se que demoram, parece que estão paradas...
– Confundiram-se
E até se julga que dentro delas andam estrelas e planetas. Oh,
aparência...Pode talvez andar um tonto pássaro perdido. Voz
sem pouso, no tempo surdo. (MEIRELES, 2001, p.453)

É por meio da expressão do eu lírico que percebemos que o “tu” direciona sua atenção ao emissor: “Que te direi, se me interrogas?/ As nuvens falam?” O elemento “nuvens” pode exercer uma dupla referência, pois é possível que se associe tanto à figura do eu quanto à pessoa do “tu”. Ambos apresentam um caráter mutável, de apreensão imprecisa.

Sua comunicação dispensa a expressão verbal em favor de uma compreensão mútua pautada no gesto e no sensorial: “As nuvens tocam-se, passam, desmancham-se”. Representados pelas “nuvens” eu e “tu” também se configuram como parte integrante do aspecto natural, por isso são fluidos e dinâmicos. Evocam a efemeridade e a constante capacidade em desfazer sua forma original para transformar-se.

No poema, a conhecida oposição entre essência e aparência é destacada: “E até se julga que dentro delas andam estrelas e planetas./Oh aparência...” Sob a aparência das “nuvens”, é possível “andar um tonto pássaro perdido/ Voz sem pouso, no tempo

surdo”. Isto é, no lugar de “estrelas” e “planetas” – algo grandioso e distante – o “tonto pássaro perdido”, uma figura metonímica que, por estar vinculada ao canto, sugere uma representação para o próprio poeta. Por sua vez, o verso “Voz sem pouso, no tempo surdo” remete à dificuldade de se fazer ouvir num tempo em que predomina a recusa da apreciação do canto – um “tempo surdo”.

Nas estrofes finais, a repetição de sentenças como “Não acuso nem perdô” e “Eu não estava presente” promove ao poema um efeito cíclico. O final retorna ao princípio reforçando as ideias centrais, dentre elas, a atenta contemplação observadora no lugar do rápido julgamento.

Nas estrofes que introduzem o desfecho, alguns termos são reincidentes, tais como “pássaros”, “nuvens” seguidos do pronome que unifica o sujeito poético ao interlocutor: “nós”: “Quando as nuvens começaram a existir,/ qual de nós estava presente?” Como já apontamos nos versos anteriores, “nuvens” cumpre a função de elo entre o eu lírico e o “tu”, além de simbolizar a efemeridade da existência como um todo.

O questionamento retórico (e paradoxal) do sujeito poético sobre sua origem (e a do próprio “tu”) reitera a ideia de que, devido a sua pequenez, cabe-lhe somente a contemplação, visto que toda e qualquer natureza põe-se inapreensível diante de sua frágil compreensão insipiente.

3. “1º motivo da rosa”

Vejo-te em seda e nácar, e
tão de orvalho trêmula, que
penso ver, efêmera, toda a
Beleza em lágrimas por ser
bela e frágil.

Meus olhos te ofereço:
espelho para a face
que terás, no meu verso,
quando, depois que passes,
jamais ninguém te esqueça.

Então, de seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,
serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho...E frágil. (MEIRELES, 2001, p. 470)

“1º motivo da rosa” faz parte de uma série de textos que têm como abordagem a temática da rosa. Ao todo são cinco poemas com esse mesmo título. Como sabemos, a flor sintetiza, dentre seus vários aspectos, o encontro entre a beleza e a efemeridade. No entanto, mencionamos que a rosa – bem como outras representações pertencentes ao campo da poesia, apresenta um alto nível de ambiguidade, o que adensa as múltiplas possibilidades de seu significado. Dessa forma, nossa leitura de “1 motivo da rosa” propõe observar como ocorrem as correspondências estabelecidas entre a “rosa” e a pessoa do “tu”.

Na primeira estrofe, assim como em outros poemas, a relação entre o eu e seu interlocutor se baseará na ação do olhar: “Vejo-te em seda e nácar”. Afora o enfoque visual destacando a cor e a forma “nácar”, o termo “seda” sugere uma mistura sinestésica entre visão e tato. Logo, percebemos que há uma alusão à sensação proveniente do sensorial – o que acaba por influenciar a relação entre as duas pessoas do diálogo. Portanto, o ato da observação alia-se, ainda que sutilmente, à ação do toque.

Por outro lado, o “tu” representado pela “rosa” (destacamos o emprego do pronome “te”) parece ter a consciência de que sua beleza resulta, justamente, de sua natureza passageira. Essa ideia é evocada pela expressão “por ser bela e frágil”. Tal consciência é demonstrada pelo tom de comoção encontrado nos versos: “e tão de orvalho trêmula”, “toda a Beleza em lágrimas”.

Aliás, “beleza” é grafada em letra maiúscula, evocando a ideia clássica de relacionar o conceito de belo à perfeição da forma:

Quando na Grécia antiga, os filósofos ditos pré-socráticos [...] começam a discutir qual seria o princípio de todas as coisas [...] eles buscam dar uma definição do mundo como um todo ordenado e governado por uma só lei. Isso significa também pensar o mundo como uma forma e os gregos advertem nitidamente a identidade entre Forma e Beleza. [...]. Os pitagóricos experimentam uma espécie de

sacro terror diante do infinito e daquilo que não pode ser reconduzido a um limite e por isso buscam no número a regra capaz de limitar a realidade, de dar-lhe ordem e compreensibilidade. (ECO, 2010, p.60).

A “Beleza” da rosa é salientada por meio de seu aspecto finito, o que não tolhe em absoluto seu caráter sublime. Dessa forma, Cecília Meireles questiona o raciocínio clássico de compreender o mundo e a beleza sob uma óptica que impõe uma apreensão limitativa. Para Cecília Meireles, uma poetisa que valoriza o paradoxo, o infinito de cada elemento é alcançado a partir da cíclica propriedade de acabar para se transformar. Como nos aponta Margarida Maia Gouveia: “Dir-se-ia que no relativo antevê o Absoluto, e que do efêmero tira o eterno.” (GOUVEIA, 2002, p.120).

A Beleza, representada pela referência do “tu” (figurado, por sua vez, na “rosa”) é encontrada justamente no que é considerado insustentável, no que está fadado ao fim. Grafar a beleza efêmera com letra maiúscula aponta a elevação do que se destina à perda de sua forma original.

Chamamos a atenção para o efeito de espelhamento do “tu” refletido na personalidade do eu lírico. Esse fator evidencia-se na segunda estrofe em que se destacam vocábulos como: “olhos”, “espelho”, “face”, “verso”. Esse fator reitera o forte vínculo de identificação entre os personagens: “Meus olhos te ofereço:/espelho para a face/que terás, no meu verso”. Atentamos para a ambiguidade de “verso”, uma vez que, o termo tanto pode se referir ao fato de o eu estar à frente do interlocutor como à ideia de o “tu” ser fonte de inspiração para a criação poética (assim como a flor). Considerando “verso” sob o prisma da expressividade, o eu demonstra o anseio por eternizar a beleza passageira do objeto de afeição: “quando, depois que passes,/jamais ninguém te esqueça.”

A utilização da conjunção conclusiva “então” promove a ideia da retomada do que já foi abordado anteriormente. Dessa forma, na última estrofe predominará a estrutura cíclica, fazendo com que os elementos do poema sejam revisitados de modo a entremear os papéis das pessoas do diálogo:

Então, de seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,
serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho...E frágil. (MEIRELES, 2001, p. 470)

Ao refletirem-se um no outro, podemos observar uma inversão de imagem. Na estrofe anterior, o “tu” se refletia no eu lírico: “Meus olhos te ofereço:/espelho para a face/que terás, no meu verso” . Na estrofe final o sujeito poético reflete-se no “tu” – “E efêmero/o rosto meu, /nas lágrimas/do teu orvalho... E frágil”. Esse dado reforça a cumplicidade entre as duas figuras.

Já mencionamos que o eu lírico, imortalizando o “tu” em seu verso, torna perene sua própria existência através de seu legado poético. Porém, ao refletir-se “nas lágrimas/do teu orvalho” o sujeito poético partilha da mesma condição efêmera do interlocutor. Nossa consideração é validada, inclusive, pelas palavras de Miguel Sanches Neto:

Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; e a descendente, rumo à dissociação, à matéria, à morte. A poesia de Cecília Meireles se funda nesta tensão, opondo-se à poética pedestre da lírica moderna. (NETO, 2001, p. 26).

Logo, é valorizada a dualidade da natureza de ambos: Eu e “tu”, ao mesmo tempo, são eternos e finitos. Justamente nessa noção reside a Beleza de suas personalidades.

4. “Lamento da mãe órfã”

Foge por dentro da noite,
reaprende a ter pés e a caminhar,
descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes,
corre entre a lua e os mármore,
vem ver-me,

entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habitua,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos!

Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermentos do chão, desfigurado e decomposto!
Não te envergonhes do teu cheiro subterrâneo,
dos vermes que não podes sacudir de tuas
pálpebras, da umidade que penteia teus finos, frios
cabelos, cariciosos.
Vem como estás, metade gente, metade universo,
com dedos e raízes, ossos e vento, e as tuas veias
a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés.

Não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora
também te trouxe,
porque hoje és dono do caminho,
és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!

Conduze-me aonde quiseses, ao que conheces – em teu braço
recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas,
arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os senhores
e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.(MEIRELES,
2001, p. 509)

A leitura de *Mar absoluto* mostra-nos que a abordagem da morte é fator recorrente em diversos poemas da obra. Nesse sentido, destacamos o mar como um dos elementos fundamentais para a exploração do tema, pois o ambiente marítimo é, ao mesmo tempo, incomensurável e destruidor. Sua profundidade sugere a criação, a fertilidade, mas também, o contato com um imenso mistério abissal.

Em “Lamento da mãe órfã”, já pelo título, percebemos que o tema da morte será novamente abordado. Assim como a não correspondência amorosa – outro assunto reincidente – a morte é explorada de maneira que se acresça em cada poema um aspecto

inusitado. Logo, afirmamos que as temáticas recorrentes são inesgotáveis. Lembramos que, de acordo com Octavio Paz: “cada criação poética é uma unidade autossuficiente [...] Cada poema é único, irreduzível e irrepetível” (PAZ, 1982, p.18).

Numa primeira observação, em que a leitura apreende a estrutura geral do texto, notamos que as estrofes não seguem uma regularidade no que concerne à quantidade de versos. Essa irregularidade reporta-se também à métrica. Os versos (livres e brancos) apresentam-se ora curtos – por meio de um único termo como “habitua”, ora extensos: “a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés”. Essa estrutura textual de organização heterogênea atribui a ideia de que a expressão do eu lírico se deixa levar pela fluidez das emoções que, tal qual a natureza do mar, é inconstante, variável.

A primeira estrofe é introduzida por ações imperativas que partem do eu lírico para o “tu”:

Foge por dentro da noite,
reaprende a ter pés e a caminhar,
descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes,
corre entre a lua e os mármore,
vem ver-me (MEIRELES, 2001, p. 509)

“Foge”, “descruza”, “corre” são imperativos que exortam o interlocutor ao movimento. O verso “reaprende a ter pés e a caminhar” sugere que o “tu” se (re) acostume à maneira de deslocamento dos vivos. Como se o interlocutor – em sua condição de morto – já tivesse adquirido hábitos não mais condizentes ao ambiente costumeiro dos vivos.

Por sua vez, esses imperativos são complementados por um pedido que sintetiza todas as rogativas anteriores: “vem ver-me”. Com isso, deduzimos que o sujeito poético se encontra numa situação de espera, mas, ao mesmo tempo de busca pela correspondência com o interlocutor. Notamos que a possibilidade do reencontro está sob a escolha do “tu”, indicando que a capacidade de transitar da morte para vida promove uma autonomia impossível de ser alcançada na atmosfera limitadora dos vivos.

Na segunda estrofe, as alusões ao interlocutor morto valorizam seu aspecto fantasmagórico: “entra invisível nesta casa”. Contudo, reiteram também a ideia de que o contato do “tu” com a morte possibilitou-lhe uma experiência com um estado de perfeição inalcançável em vida. Inclusive, as maneiras de comunicação após a morte sugerem um maior refinamento se comparadas ao mecanismo verbal dos vivos: “e a tua boca,/ de novo à arquitetura das palavras/ habitua”. Em vida, embora a palavra se manifeste como algo raciocinado, buscando a comunicação perfeita, sempre será insuficiente. Pelo fato de ter que habituar-se “de novo à arquitetura das palavras”, o “tu” demonstra já haver transcendido as imperfeições no que diz respeito ao ato expressão.

Na estrofe seguinte o “tu” é descrito de maneira que sejam destacados os aspectos materiais da morte:

Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermentos do chão, desfigurado e decomposto!
Não te envergonhes do eu cheiro subterrâneo,
dos vermes que não podes sacudir de tuas
pálpebras, da umidade que penteia teus finos, frios
cabelos, cariciosos. (MEIRELES, 2001, p. 509)

Expressões do tipo “estejas desmanchando”, “cheiro subterrâneo” e adjetivos como “desfigurado”, “decomposto” são alguns exemplos que suscitam certa densidade mórbida. A descrição do “tu” enquanto cadáver – “dos vermes que não podes sacudir de tuas pálpebras” – adensa o tom lúgubre do poema. Mas, o interlocutor é mencionado por meio de uma linguagem em que se destaca a expressividade: “da umidade que penteia teus finos, frios cabelos,/ cariciosos”. A materialidade da morte, incluindo sua morbidez, associa-se à poeticidade da linguagem promovendo ao interlocutor uma caracterização incomum. O poético suscitado pela condição do “tu” morto questiona os conceitos cristalizados sobre o que é entendido como belo ou feio.

Assim, na imagem do “tu” transfigurado pela decomposição, instaura-se uma beleza diferente. É por meio da apreensão desse encanto (que não deixa de ser excêntrico) que a voz poética ceciliana exerce a “recusa de toda e qualquer identificação pacífica com o imediato” (NETO, 2001, p.22).

Pela sua experiência com a morte, isto é, desintegrando-se, que o “tu” é capaz de integrar-se ao todo: “Vem como estás, metade gente, metade universo”. Transfigurado, o interlocutor perde sua forma original para expandir-se. Por sua vez, a morte, em sua propriedade transformadora, propicia a mistura entre o circunstancial (“gente”) e o universal (“universo”).

O “tu” é mencionado de modo que sejam visualizados somente seus fragmentos, partes que se inserem e se convertem na própria natureza: “com dedos e raízes, ossos e vento, e as tuas veias/a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés”. Morto, os fragmentos do corpo remetem à experiência com o circunstancial.

No entanto, o “tu” mistura-se a elementos que evocam a amplidão do universo: “raízes”, “vento”, “oceano”, “marés”. Nesse sentido, assinala Ana Maria Domingues de Oliveira:

Aqui a própria materialidade da morte, em seu aspecto mais macabro, fornece imagens que levam o morto do isolamento do túmulo a uma integração com o universo [...]. A morte é passagem, uma ponte que leva da condição de indivíduo à condição de participante indistinto de uma espécie de unidade cósmica. (OLIVEIRA, 1992, p. 136).

Na penúltima estrofe, vemos que o “tu” é quem busca o sujeito poético, levando-o para uma experiência distinta da realidade que conhece: “Não venhas para ficar, mas para levar-me”. O pedido contido nesses versos acaba por revelar o fastio do eu lírico face ao cotidiano dos vivos. Assim, a morte pode ser mais dinâmica e vívida que a própria vida, posto que remete ao desconhecido, ao novo: “recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas”, “aprendendo a linguagem desses lugares”.

O título “Lamento da mãe órfã” leva-nos a perceber que o adjetivo “órfã” subverte a ordem comum dos atributos, uma vez que a condição de orfandade incide sobre o filho. Contudo, como o “tu” morto já está integrado ao todo universal – “metade gente, metade universo” os elos parentais também são rompidos: “os laços de parentesco, próprios da individualidade e da condição humanas, são desfeitos pela morte” (OLIVEIRA, 1992, p. 138). Eis a razão para que os qualificativos desconsideram as hierarquias referentes aos papéis de pais e filhos.

No verso “és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!” os termos referem-se à proteção, ao amparo, ao afeto. Aguardar a vinda desse “tu”, já despojado de sua forma original e desvinculado dos laços parentais, implica na não realização do

encontro entre o eu lírico e seu interlocutor. Dessa forma, o sentimento de orfandade é justificado por essa desilusão. Inclusive, lembramos que a noção de orfandade é uma das características que permeia a lírica de Cecília Meireles: “Desde o início e ao longo de toda sua carreira, Cecília Meireles foi marcada por uma sensação profunda de deslocamento e de orfandade [...]” (NETO, 2001, p.22).

O verso “arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte” menciona a experiência com a vida a qual também suscita uma existência fragmentada. “Pedaços da nossa vida” contrastam-se com “nossa morte” – expressão essa que evoca a noção de inteireza promovida pela morte.

Finalmente, destacamos na última estrofe os versos que finalizam o poema:

“mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres,/estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim”. Tais construções ratificam a noção de que a morte promove a passagem para um estado de redescoberta em relação à própria essência de ambos os personagens do diálogo. O “princípio no fim” evoca a destruição de formas cristalizadas para a criação e o conhecimento de outras. Acabar implica a revelação do novo.

5. “Sensitiva”

No cedro e na rosa,
o gesto da brisa.
De joelhos, na noite,
colhíamos juntos
a sensitiva.

Teu lábio formava
uma lua fina. Mas
tua figura,
na sombra – a folhagem
muda bebia.

Junto à áspera terra,
tua mão e a minha
se encontraram sob
o pânico súbito
da sensitiva.

Que espasmo de nácar
pela seiva aflita!

Nem rosa nem cedro
souberam da ausência
da sensitiva.

Aonde levaremos
esta dolorida
planta frágil, se
tua mão se apaga
em lírio e cinza?

Se teu rosto esparso
já não se adivinha,
e teu lábio é, agora,
na manhã que
chega, puro enigma?

Voa dos meus olhos
a noite vivida.
Na areia dos sonhos,
Somente o desenho
da sensitiva. (MEIRELES, 2001, p. 534)

A simbologia suscitada pelo universo de plantas e flores será predominante nesse poema, a começar pelo próprio título – “Sensitiva”. Além dela, dois elementos são destacados: o “cedro” e a “rosa”. Essa combinação a partir de termos binários sugere que a noção de dubiedade será um fator permanente.

Destacamos que o verso “No cedro e na rosa/ o gesto da brisa” apresenta certa similaridade com o verso de “O vento” – poema também pertencente a *Mar absoluto*: “O vento é o mesmo:/mas sua resposta é diferente em cada folha” (MEIRELES, 2001, p.568). Por comparação, é possível imaginar que, embora o “gesto da brisa” se realize tanto no “cedro” quanto na “rosa”, as reações serão distintas, de acordo com as particularidades de cada elemento. O cedro é árvore vigorosa, cuja madeira resistente é frequentemente utilizada em marcenaria e até mesmo em construção naval. De acordo com Jean Chevalier (*Dicionário dos Símbolos*): “Em poesia, o cedro é um símbolo de força e majestade.” (CHEVALIER, 1991 p.381) O cedro também é conhecido por sua longevidade, podendo, em muitos casos chegar à idade milenar. Em contraste, a rosa que em diversas vezes é tema central de tantos poemas, carrega em sua vasta simbologia a beleza da efemeridade.

Recordamos que “brisa” e “vento” têm na lírica ceciliana relação direta com a passagem do tempo, bem como com as transformações por ele acarretadas. A brisa, vento de moderada intensidade, faz com que se propague o aroma da planta e da flor.

Dessa forma, por serem extremamente aromáticos, “cedro” e “rosa” sugerem que uma maneira de apreender suas naturezas é por meio da percepção sutil, transpondo os limites de uma observação pautada em dados aparentes.

“De joelhos, na noite,/colhíamos juntos/a sensitiva”. Vemos que a “sensitiva” exerce a função de unir o sujeito poético a seu interlocutor. Ambos têm o mesmo propósito: colhê-la. Entretanto, atentamo-nos para o paradoxo contido no gesto, pois é sabido que a “sensitiva” quando tocada se recolhe. Colher “juntos” a planta pode suscitar a consciência de almejar algo impossível.

Chamamos ainda atenção para a ambivalência promovida por “na noite”. A maneira como a expressão está arranjada faz com que “noite” deixe de ser um espaço temporal para se transformar numa localidade. “Noite” cumpre, portanto, o papel de cenário para o diálogo entre o eu e o “tu” – o que salienta a noção de incerteza presente no diálogo.

A segunda estrofe é marcada pela metonímia – figura também encarregada pela menção ao “tu”: “Teu lábio formava/uma lua fina”. Justamente a parte relacionada à comunicação e ao sensorial (“lábio”) vem adjetivada por “lua fina”. Tal expressão sugere que o sutil e o misterioso fundamentem a expressão do interlocutor.

A maior parte do “tu” permanece não revelada: “Mas tua figura,/ na sombra – a folhagem/ muda bebia.” Novamente, incide nesses versos um alto teor de ambiguidade, pois o qualificativo “muda” tanto pode se referir à folhagem como à pessoa do “tu”. A alusão ao sensorial, já anunciada por “lábio”, concretiza-se quando as duas pessoas do diálogo se tocam: “tua mão e a minha/se encontram”. Esse é um acontecimento raro na relação eu e “tu”, uma vez que na maioria das vezes, o contato se dá por meio do que não é tangível: olhar, a evocação da memória, a própria palavra poética. De acordo com Diane Ackerman no livro *Uma história natural dos sentidos*, as mãos “são mensageiras da emoção [...]”. No início de um romance, o primeiro toque que os namorados trocam, geralmente, é nas mãos [...]” (1996, p. 149). Portanto, em “Sensitiva”, a tônica amorosa parece ser o viés de contato entre o eu lírico e seu interlocutor. A emoção proveniente do contato evidencia-se ainda mais na estrofe seguinte:

Que espasmo de nácar
pela seiva aflita!

Nem rosa nem cedro
souberam da ausência
da sensitiva. (MEIRELES, 2001, p. 534)

“Que espasmo de nácar/ pela seiva aflita!” Ao supor a reação da planta ante ao tato, a voz lírica transforma esse fenômeno em imagem para representar a agitação dos próprios sentidos. Por sua vez, “seiva aflita”, pelo fato de ser o líquido essencial que circula pelo sistema vascular da planta, pode ser comparada ao sangue – líquido de função semelhante no organismo humano. As palavras “aflita” e “espasmo” sugerem o arrebatamento provocado pela emoção intensa. “Nem rosa/ nem cedro/souberam da ausência da sensitiva”. Ou seja, o encontro palpável entre o eu lírico e o “tu anulou qualquer percepção visual, pois o recolhimento é absolutamente ignorado.

No entanto, esse encontro limita-se a um breve instante e, na estrofe seguinte o enfoque dado à “sensitiva” é retomado: “Aonde levaremos/ esta dolorida/ planta frágil”. Notamos que a descrição da planta (“dolorida”) parece representar a relação insustentável entre os personagens. O fato de o eu lírico e o “tu” não saberem onde levar a planta demonstra a confusão de sentimentos, a inaptidão da atitude.

Assim como a planta, o “tu” também mostra uma natureza fugidia: “se/ tua mão se apaga/em lírio e cinza?” O fato de a mão do interlocutor se apagar não deixa de ser uma referência à fugacidade do tempo. O “lírio” associado à “cinza” evoca um tom sutilmente funesto, o que sugere que a velocidade temporal provoca a aproximação da morte. Também a brevidade da existência do eu lírico e do “tu” encontra correspondência com fragilidade da “sensitiva”.

A estrofe final intensifica a ambiguidade preponderante em todo o poema. No desfecho paira a dúvida se a experiência vivida fez parte do domínio do sonho ou da vigília:

Voa dos meus olhos
a noite vivida.
Na areia dos sonhos,
Somente o desenho
da sensitiva. (MEIRELES, 2001, p. 534)

Em contrapartida, sabemos que o onírico é valorizado no âmbito do poético devido a sua direta relação com a ideia de transfiguração. Nesse sentido, os apontamentos de Jung sustentam nossa afirmação: “As imagens produzidas nos sonhos são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados”. (2008, p. 48)

Por fim, o emprego do paradoxo exerce o papel de promover surpresa e perplexidade – valores que são uma constância na lírica de Cecília Meireles. Enquanto a maioria das imagens é esvaída com o tempo, inclusive a figura do “tu” (“Voa dos meus olhos/a noite vivida”), o que permanece é justamente a consciência do único elemento que não se pode sustentar: “o desenho/da sensitiva”. O desfecho sugere a noção de que o efêmero e o insustentável são os principais conceitos que se permitem eternizar.

6. “5º motivo da rosa”

Antes do teu olhar, não era,
nem será depois – primavera.
Pois vivemos do que perdura,

não do que fomos. Desse acaso
do que foi visto e amado: – o prazo
do Criador na criatura...

Não sou eu, mas sim o perfume
Que em ti me conserva e resume
o resto, que as horas consomem.

Mas não chores, que no meu
dia Há mais sonho e sabedoria
que nos vagos séculos do homem. (MEIRELES, 2001, p.543)

Como já comentamos, na obra de Cecília Meireles a rosa é por diversas vezes tema para o desenvolvimento de diversos poemas. “5º motivo da rosa” motiva-nos a buscar novas interpretações sobre o fenômeno da interlocução, pois como mostraremos, há uma inversão dos papéis habituais: quem normalmente exercia função de ouvinte, passa a ocupar a posição de emissor e vice-versa.

Muitos termos exercem importância fundamental ao texto e norteiam os processos da leitura analítica. Sendo assim, na primeira estrofe destacamos a palavra “olhar” e, assim, notamos a reincidência de um aspecto caro à lírica cecilianiana: a observação contemplativa, mas crítica. Por não haver experiência tátil, a ação do olhar potencializa no observador sua capacidade imaginativa, bem como a criação de todo um universo de representações. No texto em questão, o falante é a “rosa” e seu discurso apresenta-se sob um tom assertivo: “Antes do teu olhar, não era,/nem será depois – primavera”. Os verbos empregados no pretérito e também no futuro demonstram a afirmação categórica de que os ciclos (no caso a “primavera”) independem da presença ou das reflexões do “tu”. Como já havíamos anunciado, surge um dado curioso: o “tu”, predominantemente interlocutor, cumpre aqui papel de falante. Sugere-se que sob o olhar do observador (o eu lírico) incida a ausência da “primavera”.

Por sua vez, com sua clareza, o crescimento de plantas e flores, a estação simboliza a vivacidade, o ponto máximo de expansão da existência. Entretanto, por justamente apresentar uma natureza cíclica, a primavera lembra que a exuberância é também passageira. Essa ideia é, inclusive, complementada pela consideração feita pelo “tu” no verso: “Pois vivemos do que perdura”.

O emprego da estrutura “do que” intensifica a ambivalência do texto, contribuindo para a instauração do vago e incitando o questionamento sobre qual elemento de fato é perdurável. Por sua vez, a conjugação empregada na primeira pessoa do plural – “vivemos” – cumpre papel de elo entre a rosa (o “tu”) e seu interlocutor (representado, insistimos, pelo eu).

Ao fazer da própria existência um exemplo que relembre seu observador sobre a efemeridade da “primavera”, a “rosa” demonstra a sabedoria de sua natureza. No sentido de o natural proporcionar ensinamento àquele que o observa meditativa e criticamente, “5º motivo da rosa” encontra eco no poema “26” de *Metal Rosicler* (1960):

Mais louvareis a rosa, se prestardes
ouvido à fala com que nos descreve
A razão de ser bela em manhã breve
Para a derrota de todas as tardes. (MEIRELES, 2001, p. 1232)

Destacamos ainda a intensa ambiguidade em “Desse acaso/ do que foi visto e amado”, pois a construção possibilita que a ação do olhar se origine não só da “rosa”, mas também do eu lírico. Por meio de tal reciprocidade, é possível haver uma ampla interação entre as duas instâncias. A posição de observador ou de objeto observado depende dessa alternância de referência. Em outras palavras, tanto a “rosa” quanto o sujeito poético observam e são observados. Reiteramos que, novamente, expressões como “do que” exercem grande importância para promover a ambiguidade.

A sentença “- o prazo/do Criador na criatura” além de reforçar a veloz passagem do tempo sugere uma referência ao divino, à presença de deus em todas as criações (“criador” é, inclusive, grafado em maiúscula). Aqui destacamos a forte identificação de Cecília Meireles com os valores do hinduísmo, especialmente no que diz respeito ao panteísmo. Lembremos o artigo *Passagem para a Índia* de Djalma Cavalcante:

Para os hinduístas não é possível separar religião e filosofia: ambas se propõem a dar um significado metafísico e físico à existência de todas as formas de vida. Dessa postura deriva o caráter eminentemente panteísta do hinduísmo: cada ser ou coisa é uma forma específica do Uno (a energia divina que dá origem a tudo e a todos). Desse panteísmo, por sua vez, vem o profundo respeito que os hinduístas têm pela natureza. Inegavelmente encontramos, com sintomática frequência, essa atitude panteísta na obra de Cecília Meireles, [...]. (CAVALCANTE, 2001, p.52).

Como apontamos, a utilização do qualificativo “Criador” atribui ao aspecto natural a presença do sagrado. A força criadora pode ser admirada na rosa – justamente uma existência de beleza tão passageira. Dessa forma, o divino (normalmente associado ao infinito) é, paradoxalmente, encontrado na criação finita. Por sua vez, as palavras “prazo” e “Criador”, localizadas uma próxima da outra, sugerem a intenção de promover a fusão e o contraste entre o eterno e o transitório, já que evocam, respectivamente, o cronológico e o atemporal.

Na quarta estrofe predomina a construção que promove a ideia de contraste (“não” e “sim”; “eu” e “ti”):

Não sou eu, mas sim o perfume
Que em ti me conserva e resume

o resto, que as horas consomem. (MEIRELES, 2001, p.543)

O emissor nessa estrofe destaca a porção finita da natureza da “rosa”, já que vem relativizado pelo advérbio “não”. Como se esse alertasse que seu aspecto aparente se mostra ilusório pela razão de não ser algo perdurável. O enunciado da flor evoca o desejo de fazer com que seu interlocutor perceba que o caráter essencial deva ser o fundamento para o estabelecimento do diálogo: “o perfume/ Que em ti me conserva e resume”. Logo, um dos fundamentos da “rosa” alicerça-se no seu “perfume”, elemento sutil não apreensível por meio da capacidade visual. Carregando consigo sua essência (“Que em ti me conserva”) o receptor será capaz de imortalizá-la.

Com a supremacia do essencial sobre a fugaz aparência, notamos que “5º motivo da rosa” dialoga com alguns preceitos de *O banquete*: “[...] cessa o viço do corpo [...] o amante do caráter, que é bom, é constante por toda a vida, porque se fundiu com o que é constante.” (PLATÃO, 2001, p.15).

Num tom de amparo, a “rosa” demonstra firmeza diante da comoção de seu observador frente à brevidade da sua natureza: “Mas não chores”. Assim, enfatiza-se que a flor, embora seja um símbolo de beleza e fragilidade, é, sobretudo, inabalável e serena.

Em comparação, com “meu dia” (vinculado à “rosa”) encontra-se a expressão “nos vagos séculos do homem”. O homem, embora apresente existência mais durável, insere-se num cotidiano em que há o predomínio do utilitário sobre o poético.

Lembremos que “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo” (PAZ, 1982, p.15). Subordinado ao prosaísmo, o homem ignora que, por meio do olhar poético, é possível apreender o perene no circunstancial. Esse aspecto é um dos principais ensinamentos ao qual o observador deve se atentar ao contemplar meditativamente a beleza tão eterna quanto efêmera da “rosa”. Afinal, como aponta a cronista Cecília Meireles “A poesia é uma imortalidade das coisas mais efêmeras” (MEIRELES, 1998, p.114).

7. “Elegia”

“Elegia” é um extenso poema dividido em oito partes, justamente o número cujo formato sugere uma referência ao infinito. Convém lembrar que o número oito tem grande importância para as tradições hindu e budista – culturas com as quais, como sabemos, Cecília Meireles manteve imenso vínculo. Em se tratando da lírica ceciliana, em que a questão temporal é de importância decisiva, essa numeração contribui para que o tempo da subjetividade – movido pela memória e pela disposição cíclica, predomine sobre o tempo unidirecional.

De tonalidade densa e melancólica, “Elegia” apresenta como temática principal a reverência a alguém, no caso a avó materna falecida – Jacinta Garcia Benevides. Não é intenção nortear nossa interpretação em informações biográficas da poetisa, mas, assinalamos a importância dessa interlocutora (já especificada na dedicatória). De acordo com o relato em várias entrevistas, a avó materna tornou-se a única referência familiar da escritora, uma vez que Cecília perdera prematuramente os pais e nem mesmo conhecera os irmãos. Em meio a tantas perdas, foi a avó açoriana a figura responsável por sua criação desde seus três anos de idade. A extensa composição homenageia, portanto, a forte união afetiva entre ambas.

Embora o interlocutor já esteja especificado, sabemos que, no domínio das representações (ao qual o processo poético pertence), o interlocutor adquire significados outros. Valores que transcendem e transfiguram os dados da realidade.

Como já comentamos, “Elegia” é um poema extenso, cujos longos versos livres e brancos o aproximam do estilo narrativo. O enfoque no desenvolvimento de acontecimentos – desde a morte do interlocutor, culminando com sua exumação – confere ao poema certa tonalidade prosaica (no sentido de prosa). Assinalamos que essas características não são habituais à lírica de Cecília Meireles – uma poetisa que privilegia a profundidade das ideias associada à expressividade sonora e concisa.

Evidentemente, a poeticidade é produzida por meio do trabalho formal – ritmo, rimas, assonâncias, aliterações. Contudo, Em “Elegia” vemos que o expressivo se desenvolve, sobretudo, com o emprego de figuras vinculadas ao caráter semântico, tais como a metáfora, o eufemismo, a personificação, a sinestesia.

Tanto nesse complexo conjunto de poemas, como nas demais produções, Cecília Meireles apresenta-nos uma obra caracterizada pela intensa linguagem polissêmica.

Entretanto, em “Elegia”, temos a impressão de que o nível de polissemia se encontra em seu grau mais elevado. Não é de se estranhar que uma obra de tamanha densidade proponha inúmeros desafios à leitura interpretativa.

“1”

Minha primeira lágrima caiu dentro dos teus olhos.
Tive medo de a enxugar: para não saberes que havia caído.

No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva,
modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos.

Exalava-se de ti o mesmo frio do orvalho; a mesma claridade da lua.

Vi aquele dia levantar-se inutilmente para as tuas pálpebras,
e a voz dos pássaros e a das águas correr,
– sem que a recolhessem teus ouvidos inertes.

Onde ficou teu outro corpo? Na parede? Nos móveis? No teto?
Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho.

E tristemente te procurava.

Mas também isso foi inútil, como tudo mais.
(MEIRELES, 2001, p. 584)

Na primeira estrofe, notamos que o sentido da visão será um dos principais vieses de contato entre as pessoas do diálogo: “Minha lágrima caiu dentro dos teus olhos”. “Lágrima” conota os sentimentos de tristeza e fragilidade vivenciados pelo eu lírico ao longo do texto. O poema é iniciado de maneira que o leitor visualize a cena em que ocorre a correspondência entre os olhares. Tal cena sugere o limiar da separação provocada pela iminência da morte. Dessa forma, o poema é embrenhado por uma tonalidade melancólica e comovente.

O verso “Tive medo de a enxugar: para não saberes que havia caído” demonstra que o eu lírico deseja se certificar de que o “tu” saiba da sua tristeza. Esse ato aponta que o sujeito poético não está muito seguro sobre a expressão de seus sentimentos.

A segunda estrofe descreve o momento seguinte à despedida dos personagens. O “tu” está morto, apesar de a constatação penosa vir atenuada pelo eufemismo “modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos”. A “noite”, as “estrelas” evocam um cenário de mistério, “um discurso do profundo e do inominável”, de acordo com Margarida Maia Gouveia. Por sua vez, essas imagens conferem expressividade à morte, associando-a à linguagem poética. A expressão “minhas mãos” sugere o próprio ato de escrever, uma espécie de construção metalinguística que anuncia a homenagem que o eu lírico prestará ao “tu” ao longo do extenso poema. O “tu”, modelado pelas mãos do eu lírico, indica que o sujeito seja o criador, tal qual se distingue a figura do poeta.

No verso “No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva” observamos uma consonância fônica entre “imóvel” e “forma”. A correspondência sonora entre os termos reitera que a relação com a morte conduz o “tu” a um estado de poesia – já que “forma” suscita o campo da expressividade. O adjetivo “definitiva”, qualificando o substantivo “forma”, evoca a estabilidade, o equilíbrio, valores vinculados à perfeição. Com isso, inferimos que a vida não é mais que prelúdio para o alcance de um estado perfeito – a morte.

As duas primeiras estrofes, compostas por dois versos, são seguidas de uma estrofe de único verso: “Exalava de ti o mesmo frio do orvalho;/ a mesma claridade da lua”. Tendo o valor de uma estrofe, o destaque desse verso aponta que – morto – o “tu” está integrado à natureza. Por essa razão, ele é representado pelo “frio do orvalho”, pela “claridade da lua”. Os comparativos “mesmo” e “mesma” reforçam a ideia de que o interlocutor incorpora a complexa natureza do cosmos.

O verso “Vi aquele dia levantar-se inutilmente para as tuas pálpebras” é adensado pela tonalidade ambígua. Pois, o advérbio “inutilmente” tanto pode indicar que o interlocutor já não mais se insere ao cotidiano dos vivos como revelar que o “tu” está liberto das costumeiras inquietações mundanas. A esse respeito, aponta Edmund Wilson: “Despojando a vida, como a despojavam, de tudo quanto considerassem mera e vã ilusão, e duvidando de que “valesse a pena viver [...]” (WILSON, 2004, p. 182).

Além de ver o dia (“Vi aquele dia levantar-se”), o eu lírico apreende visualmente o sonoro: “a voz dos pássaros e a das águas correr”. A percepção sinestésica pode sugerir a mistura de sensações, dada à confusão emocional ocasionada pelo luto. Notamos que tanto “a voz dos pássaros” quanto as “águas” correm – ação que evoca a

agitação de sentimentos. De maneira ambivalente, as mesmas imagens podem também se referir à velocidade do tempo.

Notamos na quinta estrofe, aliás, estruturada somente por dois versos, uma simbologia marcada por uma tonalidade levemente surreal:

Onde ficou teu outro corpo? Na parede? Nos móveis? No teto?
Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho.
(MEIRELES, 2001, p. 584)

Nesses versos, há uma espécie de duplicidade corpórea em relação à figura do “tu”, característica que confere à linguagem uma aproximação com o onírico: “Onde ficou teu outro corpo?” A presença incorpórea do interlocutor encontra-se em objetos como “parede”, “móveis”. Esses atribuem ao “tu” uma espécie de fantasmagoria material. Trata-se da presença do “tu” em sua própria ausência. Essa antinomia justifica o tom de perplexidade por parte do sujeito poético.

Observamos o verso “Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho” O adjetivo “absoluta” é empregado de maneira a reforçar a ambivalência textual. O modo como o qualitativo está colocado faz com que esse se refira tanto ao sujeito poético quanto ao receptor. Essa sugestão é reiterada pelo termo “espelho”, suscitando que, mesmo sob ângulos diferentes, eu e “tu” se relacionam com a morte – circunstância que promove a sondagem do absoluto:

De crença no além, espaço futuro e estático, transita para um conceito que anula este percurso temporal duplo e oferece o “além” no “aqui agora”. É sempre como unidade que o homem, segundo Cecília, responde a solicitações contraditórias da matéria e do espírito, do tempo e da eternidade, [...] (GOUVEIA, 2002, p.126)

O tom de lamento persiste: “E tristemente te procurava.” Novamente, vemos o recurso de um único verso cumprir a função de estrofe. Posposto à menção do espelhamento entre os personagens, o verso sugere que o eu lírico – refletido no “espelho” que é seu interlocutor – busque reconhecer o “tu” em si mesmo. Lembremos que a referência a Rilke encontra-se antes do poema:

*“...le sang de nos ancêtres qui forme avec
le nôtre cette chose sans equivalence qui
d’ailleurs ne se répétera pas...”*

A mistura entre eu lírico e “tu” promove algo novo, originando “coisa sem equivalência”, como indica a epígrafe representada por *Lettres à un jeune poete*. As palavras de Rilke prenunciam que, embora existam os laços da ancestralidade, a noção da unicidade é valor essencial.

“2”

Neste mês, as cigarras cantam
e os trovões caminham por cima da terra,
agarrados ao sol.
Neste mês, ao cair da tarde, a chuva corre pelas montanhas,
e depois a noite é mais clara,
e o canto dos grilos faz palpitar o cheiro molhado do chão.

Mas, tudo é inútil,
porque os teus ouvidos estão secos como conchas vazias,
e a tua narina imóvel
não recebe mais notícia
do mundo que circula o vento.

Neste mês, sobre as frutas maduras cai o beijo áspero das vespas...
– e o arrulho dos pássaros encrespa a sombra,
como água que borbulha.

Neste mês, abrem-se cravos de perfume profundo e obscuro;
a areia queima, branca e seca,
junto ao mar lampejante:
de cada frente desce uma lágrima de calor.

Mas tudo é inútil,
porque estás encostada à terra fresca,
e os teus olhos não buscam mais lugares
nesta paisagem luminosa,
e as tuas mãos não se arredondam já
para a colheita nem para a carícia.

Neste mês, começa o ano, de novo,
e eu queria abraçar-te.
Mas tudo é inútil

eu e tu sabemos que é inútil que o ano comece. (MEIRELES, 2001, p.585)

A segunda parte da “Elegia” inicia-se com o desenvolvimento de uma ambientação que não cumpre simplesmente a função de cenário. Os elementos da superfície dão indícios sobre qual é o verdadeiro foco de atenção do eu lírico: isto é, o lugar onde o “tu” se encontra.

O aspecto natural é apresentado pela personificação: os “trovões caminham por cima da terra”, “a chuva corre pelas montanhas”. Nesses versos, notamos que o solo é constantemente mencionado – “terra”, “montanhas” – o que remete às transformações pelas quais o “tu” sepultado vem passando (num universo subterrâneo velado pelos acontecimentos aparentes).

Ainda na primeira estrofe, percebemos que as imagens estão relacionadas com a sonoridade: “cigarras”, “trovões”, “chuva”, “grilos”. A diversidade de sons da superfície, tornando-a inclusive ruidosa, opõe-se ao silêncio vindo do solo: “o cheiro molhado do chão”. Quanto à questão temporal, a repetição da locução adverbial “neste mês” indica que a separação é algo recente e que o sujeito poético está sob o sentimento da perda.

“Mas tudo é inútil”, expressão recorrente, inicia a segunda estrofe. Vemos o emprego dessa sentença a cada vez que se menciona a atual condição do “tu”: “porque os teus ouvidos estão secos como conchas vazias,/ e a tua narina imóvel”. “Ouvidos secos” em contraste com as “cigarras” e o “canto dos grilos” é um dos exemplos das várias construções antitéticas presentes no poema. O dinamismo e a sonoridade da vida não têm valor, sem que o “tu” – com sua sensibilidade – possa admirá-los.

O eu lírico, ao aludir o aspecto natural, é remetido diretamente à pessoa do “tu”. É assim que, à medida que a natureza é mencionada, o perfil psicológico do interlocutor também vai sendo traçado. Por sua vez, notamos que os gostos do interlocutor estão associados à sua identificação com o aspecto bucólico.

Como é frequente na obra de Cecília Meireles, o eu lírico coloca-se na posição de observador. Dessa forma, ao atentar-se para o que se passa no ambiente externo, o

emissor consegue – por associação – imaginar por quais processos de transformação o interlocutor vem passando:

Neste mês, sobre as frutas maduras cai o beijo áspero das vespas...
– e o arrulho dos pássaros encrespa a sombra,
como água que borbulha. (MEIRELES, 2001, p.585).

Sob o ponto de vista corporal, o “tu” submete-se à transformação ocasionada pela passagem do tempo. Sugere-se que seu corpo semelhante às “frutas maduras”, nutre os animais do ambiente. Essa ideia é reiterada pela imagem “o beijo áspero das vespas”.

O tom levemente funesto é promovido pela expressividade sonora dos versos “e o arrulho dos pássaros encrespa a sombra,/como água que borbulha”. A semelhança de som entre os termos “arrulho”, “borbulha” evoca um ruído melancólico (as vogais fechadas promovem esse efeito). Lembramos também que “pássaros” e “vespas” costumam estar associados ao advento da morte.

O tom de melancolia estende-se na estrofe seguinte: “Neste mês, abrem-se cravos de perfume profundo e obscuro”. Aqui a referência ao “tu” sepultado fica ao encargo do efeito sinestésico promovido pela mistura entre olfato e visão. O “tu” morto acaba por estar presente pelo odor dos “cravos”. Observamos também que os termos “cravos”, “areia” e “mar” aludem à ação do tempo e, conseqüentemente, à fugacidade.

Imagens como “a areia queima”, “mar lampejante” e o verso “de cada fronte desce uma lágrima de calor” demonstram que a superfície é um ambiente sacrificante e mesmo hostil. Esse espaço inóspito contrasta-se com a afabilidade do chão acolhedor: “porque estás encostada à terra fresca”. Vemos, portanto, novamente a subversão da ideia de que a morte é uma noção negativa.

Mesmo as paixões humanas parecem não mais despertar o interesse do “tu”: “e as tuas mãos não se arredondam já/para a colheita nem para a carícia”. Os sentimentos humanos, bem como o papel do sensorial, parecem atenuados: “[...] os mortos de Cecília Meireles vão além da vida, colocando-se num estado de supraconsciência, [...] e alheios aos sentimentos humanos.” (OLIVEIRA, 1992, p.132).

Nos versos finais, a repetição da sentença “Mas tudo é inútil” reforça o tom de lamentação por parte do sujeito poético. A rotina do tempo cronológico provoca-lhe fastio: “Neste mês, começa o ano, de novo”. De sua parte, o interlocutor demonstra partilhar da mesma falta de estímulo: “eu e tu sabemos que é inútil que o ano comece”. Se o “tu”, agora iniciado no universo da morte, demonstra indiferença à importância do sensorial, o mesmo não acontece em relação à cumplicidade ante o sofrimento do sujeito poético. Tal sentimento ainda o aproxima do universo dos vivos.

“3”

Minha tristeza é não poder mostrar-te as nuvens
brancas, e as flores novas, como aroma em brasa,
com suas coroas crepitantes de abelhas.

Teus olhos sorririam,
agradecendo a Deus o céu e a
terra: eu sentiria teu coração feliz
como um campo onde choveu.

Minha tristeza é não poder acompanhar contigo
o desenho das pombas voantes,
o destino dos trens pelas montanhas,
e o brilho tênue de cada estrela
brotando à margem do crepúsculo.

Tomarias o luar nas tuas mãos,
fortes e simples como pedras,
e dirias apenas: “Como vem tão clarinho!”

E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida,
sem perturbar sua claridade,
mas também sem diminuir minha tristeza. (MEIRELES, 2001, p.586)

Nessa terceira parte da “Elegia” é a vez de a expressão “Minha tristeza é” ser repetida. Os versos que a sucedem acrescentam novos motivos que justifiquem essa tristeza tão intensa. Novamente, a visão é aqui sentido motivador. As impressões das imagens do ambiente exterior motivam o universo subjetivo a recordar situações em que o “eu” e o “tu” permaneciam unidos.

Nos versos “Minha tristeza é não poder mostrar-te as nuvens brancas,/ e as flores novas, como aroma em brasa” e “Teus olhos sorririam”, percebemos que o olhar (tanto

do eu quanto do “tu”) volta-se aos mesmos objetos de observação – no caso a beleza natural. Essa relação com o bucólico promove cumplicidade entre os personagens, unidos por uma ociosidade que desencadeia a contemplação meditativa. Lembramos que, de acordo com Rousseau, o ócio é favorável ao homem, uma vez que se vincula à contemplação reflexiva. Ainda em consonância com o pensamento rousseauiano, observamos também o traço romântico em que há a identificação do homem (o “tu”) com a natureza:

Teus olhos sorririam,
agradecendo a Deus o céu e a
terra: eu sentiria teu coração feliz
como um campo onde choveu. (MEIRELES, 2001, p.586)

Por sua vez, a natureza reflete o estado emocional do “tu”: “teu coração feliz/como um campo onde choveu”. Esse é outro traço romântico presente no poema.

O prazer ocasionado por contemplar a paisagem encontra-se no plano da hipótese, pois tudo seria de fato fruído se o “tu” estivesse vivo. O uso do verbo no condicional, tal como “sorririam”, “sentiria” reitera a ideia dessa impossibilidade.

Mesmo no plano hipotético, os personagens alternam a ação do olhar. Isto é, ora é o sujeito poético quem o conduz: “mostrar-te as nuvens brancas”, ora é a pessoa do “tu” que o faz: “acompanhar contigo/o desenho das pombas voantes”. Tal alternância reforça a ideia de reciprocidade.

Ao observarmos os versos: “Tomarias o luar nas tuas mãos,/ fortes e simples como pedras” percebemos que os adjetivos caracterizam o “tu” como um personagem vigoroso (“forte”) e espontâneo (“simples”). São também associados ao “tu” o feminino e o misterioso, características sintetizadas por “luar”. O fato de tomar o luar nas mãos confere ao “tu” certa inocência e até mesmo puerilidade. Tais características reiteram-se pelo emprego do diminutivo na própria fala do interlocutor: “Como vem tão clarinho!” Portanto, podemos observar que o “tu” agrega em sua personalidade aspectos masculinos, femininos e infantis. Esse caráter diverso confere-lhe uma natureza complexa e intensa.

Em contrapartida, na mesma estrofe, há a presença de um elemento sólido: “pedras”. Vemos aqui uma sugestão não só à fortaleza como à rusticidade do “tu”.

Desse modo, outra vez afirmamos que a natureza do interlocutor é formada por aspectos diversos. Características por vezes contrastantes que compõem uma personalidade polivalente. Curiosamente, a docilidade e a firmeza da avó – sugeridas no poema encontram correspondência na descrição não menos poética que Cecília Meireles detalha na carta endereçada ao amigo Cortes- Rodrigues:

Mas eu lhe falaria cem anos sobre minha Avó e ainda ficaria o que contar. Nunca vi criatura assim, de boa, de forte, de terna, de feminina e de masculina. Eu, pode ser que realize alguma beleza na vida, mas o resto são palavras, isto é, a queixa de não poder viver uma beleza total. Minha Avó era essa beleza total: de corpo e de espírito. (MEIRELES, 1998, p.13).

A terceira parte da “Elegia” é encerrada a partir da ideia de o eu lírico amparar-se em seu interlocutor, mesmo que esse esteja morto:

E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida,
sem perturbar sua claridade,
mas também sem diminuir minha tristeza. (MEIRELES, 2001, p.586)

Vemos que o eu lírico confia sua existência ao “tu”: “E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida”. Como se a relação de confiança estabelecida em vida transcendesse a separação provocada pela morte. Por sua vez, o eu lírico não pretende incomodar o “tu” com preocupações mundanas: “sem perturbar sua claridade”. “Claridade”, embora esteja vinculada a “nesse luar”, é um termo que instaura o ambivalente, pois pode também reportar-se à morte. Nesse sentido, antes de o morto vir relacionado às trevas (senso comum quando é referida a morte), ele encontra-se envolvido por uma luz de claridade ambígua, pois essa revela e esconde os objetos nos quais incide.

Já que o interlocutor encontra-se numa circunstância envolvida pelo enigmático, pelo misterioso, deixar-se banhar “nesse luar” da morte é uma forma de o eu lírico pedir

que o “tu” traga-lhe poesia à vida. Contudo, o sujeito poético não se mostra menos triste: “mas também sem diminuir minha tristeza”.

A tristeza do sujeito poético não pode ser diminuída, uma vez que somente ao “tu” é atribuída a capacidade de acessar a atmosfera dos vivos e dos mortos. (Lembramos que a morte parece conferir ao interlocutor um caráter peculiar, superior). Em contrapartida, o eu lírico está restrito ao mundo dos vivos e não está apto a compreender a linguagem da morte e suas complexas nuances. Eis aí uma razão possível para que sua tristeza persista.

“4”

Escuto a chuva batendo nas folhas, pingo a pingo.
Mas há um caminho de sol entre as nuvens escuras.
E as cigarras sobre as resinas continuam cantando.

Tu percorrerias o céu com teus olhos nevoentos,
e calcularias o sol de amanhã,
e a sorte oculta de cada planta.

E amanhã descerias toda coberta de branco,
brilharias à luz como o sal e a cânfora,
tomarias na mão os frutos do limoeiro, tão verdes,
e entre o veludo da vinha verias armar-se o cristal dos bagos.

E olharias o sol subindo ao céu com asas de fogo.
Tuas mãos e a terra secariam bruscamente.
Em teu rosto, como no chão,
haveria flores vermelhas abertas.

Dentro do teu coração, porém, estavam as fontes
frescas, sussurrando.
E os canteiros viam-te passar
como a nuvem mais branca do dia. (MEIRELES, 2001, p.587)

À medida que a “Elegia” se desenvolve, o ambiente externo continua a estimular a intensa atividade do universo interior. A sonoridade – “Escuto a chuva batendo nas folhas, pingo a pingo” alia-se à imagem – “Mas há um caminho de sol entre as nuvens escuras”. O efeito dessa combinação sonora e imagética motiva o sujeito poético a

valer-se novamente dos recursos da memória para a defrontação com a realidade sem a companhia do interlocutor.

É por meio da ação do olhar subjetivo que o eu lírico acessa os dados memorialísticos. Dessa maneira, o interlocutor retorna ao cenário dos vivos: “Tu percorrerias o céu com teus olhos nevoentos”.

Ao observar o céu, o eu repete o gesto do “tu” que, de acordo com o emissor, é capaz de compreender os mecanismos naturais segundo uma percepção peculiar: “e calcularias o sol de amanhã,/e a sorte oculta de cada planta.” Os “olhos nevoentos” do “tu” ajustam-se a “nuvens escuras”, envolvendo o interlocutor de um ar misterioso, semelhante aos adivinhos e magos. Lembremos que figuras como o “tu”, isto é, de caráter enigmático, não são raros na lírica de Cecília Meireles. Tais imagens também são notadas no poema “Entusiasmo” de *Retrato Natural*:

Sou de ciganos e de adivinhos
não me conformo com os circunstantes
e a cor dos vossos caminhos. (MEIRELES, 2001, p.652)

Tal aspecto distancia o “tu” dos personagens comuns, aproximando-o do domínio da poesia em que se valoriza a estranheza e o extraordinário.

Se nas partes anteriores do poema, o interlocutor veio associado ao noturno, aqui é a claridade diurna que cumpre a função de representá-lo: “E amanhã descerias toda coberta de branco,/brilharias à luz como o sal e a cânfora”. Lembremos que o sal é conhecido por sua propriedade de preservação e a cânfora é planta de grande força e longevidade. Esses elementos, vinculados à figura do “tu” acabam por conferir-lhe os mesmos atributos. O interlocutor é, portanto, forte e resistente. Essa semelhança com os elementos da natureza faz com que o “tu” esteja completamente integrado ao bucólico.

Seu forte vínculo com o aspecto bucólico sugere que o “tu” compreende intimamente a essência do natural e por isso entende as diversas nuances dessa espécie de linguagem botânica: “tomarias na mão os frutos do limoeiro, tão verdes,/e entre o veludo da vinha verias armar-se o cristal dos bagos”. A completa integração com a natureza ainda é explorada na quarta estrofe:

E olharias o sol subindo ao céu com asas de fogo.
 Tuas mãos e a terra secariam bruscamente.
 Em teu rosto, como no chão,
 haveria flores vermelhas abertas. (MEIRELES, 2001, p.587)

Os versos “Tuas mãos e a terra secariam bruscamente” e “Em teu rosto, como no chão,/ haveria flores vermelhas abertas” demonstram que o “tu” se encontra em consonância com o dinamismo natural. A descrição do cenário valoriza os extremos, pois o olhar movimenta-se de forma ascendente para o “céu” e descendente para “chão”.

Essa verticalidade pode designar a busca pela profunda perscrutação acerca de tudo que o olhar do “tu” focaliza. Por sua vez, a união de “céu” e “chão” pode sugerir a confluência entre o transcendente e o mundano.

Finalmente, vemos na última estrofe o eu lírico chamar a atenção para a natureza ambivalente do interlocutor: “Dentro do teu coração, porém, estavam as fontes frescas”. Esse verso contrasta-se com: “Tuas mãos e a terra secariam bruscamente”. Assim, é possível constatar a célebre dualidade entre essência e aparência, pois se externamente o “tu” mostra uma personalidade árida, essencialmente preserva uma natureza fluida e profunda – como a água.

Outra palavra vinculada à pessoa do “tu” é “nuvem” (já no início, são mencionados os “olhos nevoentos”). “E os canteiros viam-te passar/como a nuvem mais branca do dia”. Lembramos que “nuvem” está associada à representação da inconstância, da efemeridade. Como aponta Miguel Sanches Neto:

O mundo por onde o eu se move é marcado pela presença de elementos volúveis. As metáforas mais recorrentes são flor, água, ondas, espuma, vento, nuvens, música, cigarra, infância. A fixação nestes tropos da inconstância aponta para uma percepção aguda da rapidez de tudo, da viagem veloz rumo ao fim. (2001, p.24)

Destacamos a importância da adjetivação: “a nuvem mais branca do dia” o que indica que a presença do interlocutor é caracterizada pela leveza e fugacidade. Sobre “nuvem mais branca”, podemos ver as considerações de Cecília explicitadas na carta III, encontrada em *A lição do poema*:

E as nuvens – que por aqui são fabulosas – navegam como náíades brancas, sem nenhum peso de chuva, armadas só de beleza errante, e depois desmancham, porque sua formação é para simples jogos aéreos, livres e isentos. (MEIRELES, 1998, p.6)

Logo, é sugerido que “nuvem mais branca do dia” evoque a beleza, a suavidade e a propriedade da autotransformação. Tais aspectos são inerentes à personalidade desse interlocutor de diversas facetas.

“5”

Um jardineiro desconhecido se ocupará da
simetria desse pequeno mundo em que estás.

Suas mãos vivas caminharão acima das tuas, em
descanso, das tuas que calculavam primaveras e outonos,
fechadas em sementes e escondidas na flor!

Tua voz sem corpo estará
comandando, entre terra e água,
o aconchego das raízes tenras,
a ordenação das pétalas nascentes.

À margem desta pedra que te cerca,
o rosto das flores inclinará sua narrativa:
história dos grandes luares,
crescimento e morte dos campos,
giros e músicas de pássaros,
arabescos de libélulas roxas e
verdes. Conversareis longamente,
em vossa linguagem inviolável.

Os anjos de mármore ficarão para sempre
ouvindo: que eles também falam em silêncio.

Mas a mim – se te chamar, se chorar – não me ouvirás,
por mais perto que venha, não sou mais que uma
sombra caminhando em redor de uma fortaleza.

Queria deixar-te aqui as imagens do mundo que
amaste: o mar com seus peixes e suas barcas;
os pomares com cestos derramados de frutos;
os jardins de malva e trevo, com seus perfumes brancos e vermelhos.

E aquela estrela maior, que a noite levava na mão direita.

E o sorriso de uma alegria que eu não tive,
mas te dava. (MEIRELES, 2001, p.587)

Nessa quinta parte do poema, percebemos referências mais evidentes quanto os aspectos materiais da morte: “Um jardineiro desconhecido se ocupará da simetria/desse pequeno mundo em que estás”. Embora haja a menção ao túmulo, o emprego do termo “mundo” sugere que o “tu” falecido continue a atuar como ser participante, como ser que interfere. Sua participação do “pequeno mundo” reforça seu perfil de iniciado num universo onde predomina uma linguagem ininteligível à atmosfera dos vivos.

Não é sem intenção que o “jardineiro desconhecido” é a figura que inicia o texto. O caráter anônimo do “jardineiro” encontra correspondência com a interferência aparentemente velada do “tu”. Como se o espaço do jardim fosse construído por co-autores desconhecidos, mas que, no entanto, se identificam.

Na segunda estrofe é possível observar o contraste entre as mãos vivas do “jardineiro” e as mãos inertes do interlocutor: “Suas mãos vivas caminharão acima das tuas, em descanso”. A terra, para as mãos do “jardineiro”, sugere a afabilidade do contato. Já as mãos do “tu” estão associadas ao repouso propiciado pela morte. Aliás, ao longo do poema, a descrição do “tu” baseia-se na tensão entre o dinamismo e a inércia. Enquanto a ausência de movimento naturalmente está vinculada à morte do corpo, a movimentação incide sobre a energia do aspecto natural. Esse, por sua vez, parece representar a essência do interlocutor.

A mobilidade do “tu” é possível dada às lembranças do eu lírico: “das tuas que calculavam primaveras e outonos,/fechadas em sementes e escondidas na flor!” O verbo, empregado no imperfeito, remete ao tempo passado. Em seguida, percebemos novamente a intervenção do interlocutor: “Tua voz sem corpo estará comandando”.

Dessa forma, as intenções do “tu” transpõem a irreversibilidade do cronológico. Enquanto o corpóreo se submete à ação do tempo quedando-se inerte, o essencial resiste sustentado pelo dinamismo. Trata-se da constante tensão entre o efêmero e o eterno – uma das questões basilares à lírica de Cecília Meireles.

O arranjo dos elementos naturais promove beleza ao túmulo. Por sua vez, “raízes” e “pétalas” estão sob orientação do “tu” – pessoa cuja concepção sobre os seres e as coisas não se mostra menos poética:

À margem desta pedra que te cerca,
o rosto das flores inclinará sua narrativa:
história dos grandes luares,
crescimento e morte dos campos,
giros e músicas de pássaros,
arabescos de libélulas roxas e
verdes. Conversareis longamente,
em vossa linguagem inviolável. (MEIRELES, 2001, p.587)

A personificação “rosto das flores” evoca o perfil humano, sugerindo a participação efetiva do “tu” na construção do lugar. A expressão “À margem desta” aponta a transposição de limites, fazendo com que o interlocutor se liberte de sua condição de confinamento para ganhar novos espaços na superfície.

O pronome “sua”, embora se refira à terceira pessoa do singular, salienta o tom ambíguo: “sua” e “tua” correspondem-se sonoramente. Logo, é possível inferir que a “narrativa” se reporte tanto às formas naturais, quanto às histórias relacionadas ao próprio “tu”.

A noção de que o interlocutor se encontra completamente integrado ao natural evidencia-se nos versos: “Conversareis longamente,/em vossa linguagem inviolável”.

Aqui é estabelecido outro diálogo – a conversa entre interlocutor e a natureza. O adjetivo “inviolável” pode designar o que não é corrompido pelo tempo, isto é, o imperecível. Contudo pode referir-se também ao caráter incognoscível desse colóquio. O eu lírico, pertencente à atmosfera dos vivos, não está apto a compreender essa comunicação tão peculiar. Trata-se da reiteração de que a morte possibilita o contato com o novo, com o desconhecido. Dessa forma, a apreensão condicionada a significados presos à linguagem habitual, torna-se deficitária diante das transformações, inclusive no aspecto enunciativo que o contato com a morte provoca.

Transfiguradora, a morte não deixa de associar-se ao poético, revelando que o “tu”, assim como a natureza, comunica-se por meio da expressividade de imagens que

desautomatizam e surpreendem. Por sua vez, os “anjos de mármore” (personagens construídos pela intervenção artística) “também falam em silêncio”, tal como o “tu” e o jardim – plasticamente.

Na sexta estrofe, percebemos um fato já anunciado nas estrofes anteriores. Embora haja comunicabilidade entre o “tu” e o natural (flores e plantas), o mesmo não ocorre em relação ao eu lírico: “Mas a mim – se te chamar, se chorar – não me ouvirás”. Novamente, vemos a reiteração da ideia de que o sujeito poético, integrando o mundo dos vivos, não possui habilidade para apreender o universo no qual o interlocutor se insere. A morte, realmente, confere ao “tu” uma distinção incomum, própria de uma esfera extraordinária: “Como em toda a obra poética de Cecília, os mortos são pessoas que atingiram um estado de perfeição inatingível em vida.” (OLIVEIRA, 2004, p.2).

Além disso, Cecília Meireles contraria o conceito comum de que “sombra” esteja necessariamente ligada aos mortos: “por mais perto que venha, não sou mais que uma sombra/ caminhando em redor de uma fortaleza”. Em “Elegia” a sombra está vinculada justamente à pessoa viva. Esse caráter sombrio do eu lírico mostra uma natureza vinculada à sua natureza imperfeita. Por sua vez, os versos aludem à alegoria platônica sobre o contraste entre o mundo dos sentidos e o mundo inteligível.

Novamente, a vida é vista como um ensaio para que seja alcançada a condição de plenitude. Enquanto isso, o sujeito poético busca o contato com o poético que a vida possa lhe proporcionar. Assim, quando iniciado no universo em que o mistério e a poesia se revelem mais refinados (o universo onde se encontra o “tu”), o eu lírico já tenha depurado sua apreensão para as variadas e sutis revelações da morte.

“6”

Tudo cabe aqui dentro:
 vejo tua casa, tuas quintas de frutas,
 as mulas deixando descarregarem seirões
 repletos, e os cães de nomes antigos
 ladrando majestosamente
 para a noite aproximada.

Range a atafona sobre uma cantiga arcaica: e
 os fusos ainda vão enrolando o fio

para a camisa, para a toalha, para o lençol.

Nesse fio vai o campo onde o vento saltou.
Vai o campo onde a noite deixou seu sono
orvalhado. Vai o sol com suas vestimentas de ouro
cavalgando esse imenso gavião do céu.

Tudo cabe aqui dentro:
teu corpo era um espelho pensante do universo.
E olhavas para essa imagem, clarividente e comovida.
Foi do barro das flores, o teu rosto terreno,
e uns líquens de noite sem luzes
se enrolaram em tua cabeça de deusa rústica.

Mas puseram-te numa praia de onde os barcos
saíam para perderem-se.
Então, teus braços se abriram,
querendo levar-te mais longe:
porque eras a que salvava.
E ficaste com um pouco de asas.

Teus olhos, porém, mediram a flutuação do caminho.
Por isso, tua testa se vincoou de alto a baixo,
e tuas pálpebras meigas
se cobriram de cinza. (MEIRELES, 2001, p.590)

Na sexta parte do texto, o olhar contemplativo do eu lírico – característica basilar na construção do poema – continua a ser desenvolvido. Em “Tudo cabe aqui dentro:/veja tua casa, tuas quintas de frutas” reincide a motivação das imagens do presente para que seja possível o retorno ao passado – ao momento em que fruía da companhia do “tu”.

Frente ao circunstante (diante do túmulo), o sujeito poético deixa-se levar por suas reações interiores, mantendo um comportamento nostálgico e ao mesmo tempo meditativo. É nesse ínterim que o espaço temporal presente mistura-se ao passado, fazendo com que o “tu” seja evocado por meio do apelo da memória.

O túmulo em forma de jardim, antes em fase de construção, encontra-se pronto nesse trecho do poema. Eis uma razão para que o sujeito poético, diante dele, relembre a época de convivência com o interlocutor.

Vale mencionar a ambiguidade promovida pelo verso “Tudo cabe aqui dentro”. De conotação vaga, a expressão tanto pode referir-se à sepultura quanto ao próprio universo interior do sujeito poético. O advérbio “aqui” estabelece essa ambivalência no

que diz respeito ao ponto de referência. O mundo interior do eu lírico é misturado ao “pequeno mundo” onde o “tu” se encontra. Em relação às lembranças “Tudo cabe” em sua memória. Mas, “Tudo cabe” também no jardim – espaço onde em cada detalhe se projeta a identidade do interlocutor (tal como num relicário).

“Range a atafona sobre uma cantiga arcaica”. O termo “atafona” alude a tempos antigos, tempos da “cantiga arcaica”, enfim, aos tempos da época do interlocutor. O emprego desse tipo de vocábulo acaba por reiterar a presença marcante da avó – figura mais velha, pertencente a gerações anteriores.

Vejamos a seguinte estrofe:

Nesse fio vai o campo onde o vento saltou.
Vai o campo onde a noite deixou seu sono
orvalhado. Vai o sol com suas vestimentas de ouro
cavalgando esse imenso gavião do céu. (MEIRELES, 2001, p.590)

Nesse trecho percebemos o enfoque ao pequeno, ao mínimo. O ínfimo torna-se princípio que fundamenta e motiva a apreensão de valores maiores, mais vastos: “Nesse fio vai o campo onde o vento saltou”. Do “fio” atinge-se o “campo”, “o vento”, “a noite”, “o sol”, o “céu”. Por sua vez, essa ideia complementa a assertiva pertencente à primeira estrofe: “Tudo cabe aqui dentro”. Logo, de acordo com o olhar do interlocutor, o micro apresenta em si a existência virtual do macro.

Em atitudes aparentemente desimportantes, tais como o tear (“para a camisa, para a toalha, para o lençol”), o entoar de uma canção (“uma cantiga arcaica”), o interlocutor demonstra uma refinada percepção sobre o circundante. Para o “tu”, todo e qualquer tipo de ser ou objeto, do menor ao mais exuberante, tem uma importância intransferível.

Na estrofe seguinte, ainda numa descrição que se reporta ao passado, vemos o interlocutor ser mencionado pela expressão “teu corpo era um espelho pensante do universo”. Refletido no “universo”, consequentemente, o “tu” está vinculado à amplidão, ao insondável. O emprego do adjetivo “pensante” faz com que a ação de refletir esteja também associada ao ato de pensar. Assim, “refletir” configura-se de

maneira ambivalente: o interlocutor tanto pode mostrar em si a imagem do “universo” como meditar, pensar sobre ele.

Por meio da correspondência entre os seguintes versos, observamos que vida e morte se fundem: “Foi do barro das flores, o teu rosto terreno” e “e uns líquens da noite sem luzes/ se enrolaram em tua cabeça de deusa rústica”. Notamos que nas duas situações – vivo e morto – o interlocutor está incorporado à terra (“barro” e “líquens”). Assim como o “fio” contém em si a grandiosidade do “campo”, o “tu” já em vida sustenta o mistério da morte.

Na penúltima estrofe há o emprego do termo “praia”: “Mas puseram-te numa praia” de onde os barcos saíam/para perderem-se”. Até então, as imagens metafóricas relacionavam-se a elementos ligados ao céu, à terra. A inserção do mar e da areia, a princípio, não se encontra vinculada aos demais aspectos explorados. A inclusão desses novos elementos promove ao texto um efeito inesperado, promovendo o inusitado. Nesse sentido, observa José Maria de Souza Dantas: “[...] a modernidade de Cecília Meireles, como em tantos outros, pelo imprevisto das imagens, pela plurissignificação dada ao jogo de palavras.” (1984, p.30). Por sua vez, o emprego do sujeito indefinido “puseram-te” contribui para que a incerteza e o imprevisível se instaurem com maior intensidade.

O “tu” demonstra exercitar a renúncia com a contemplação dos “barcos” que “saíam/para perderem-se”. A imagem sugere a aceitação diante do sentimento de impotência, conferindo ao “tu” a capacidade do desprendimento e da transcendência. Destacamos aqui o vínculo aos valores hinduístas: a consciência da mudança e da transitoriedade converge para a resignação e a libertação.

A última estrofe traz a imagem do mar em seu caráter destruidor:

Teus olhos, porém, mediram a flutuação do caminho.
Por isso, tua testa se vincou de alto a baixo,
e tuas pálpebras meigas
se cobriram de cinza. (MEIRELES, 2001, p.590)

Como se o interlocutor, em sua clarividência – lembremos a descrição “clarividente e comovida” – previsse as possíveis perdas (“cinza”) diante da

imprevisibilidade da “flutuação do caminho”. A respeito do mar, parece-nos relevante o diálogo entre “Elegia” e o poema “Mar absoluto”:

O mar é só o mar, desprovido de
apegos, matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria
sombra, e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício. (MEIRELES, 2001,
p.449)

Ainda que a “praia” seja uma menção indireta ao ambiente marítimo, tais características são condizentes com o mar de “Elegia”. Ciente das transformações que o mar promove, de sua capacidade de destruição e, ao mesmo tempo de renovação, o “tu” inclina-se ante o “grande exercício”: permitir que o mar destrua todas as ilusões de permanência e considerar que a mudança é fundamento de toda e qualquer existência.

“7”

O crepúsculo é este sossego do
céu com suas nuvens paralelas
e uma última cor penetrando nas
árvores até os pássaros.

É esta curva dos pombos, rente aos telhados,
este cantar de galos e rolas, muito longe;
e, mais longe, o abrolhar de estrelas brancas,
ainda sem luz.

Mas não era só isto o crepúsculo:
faltam os teus dois braços numa janela, sobre
flores, e em tuas mãos o teu rosto,
aprendendo com as nuvens a sorte das transformações.

Faltam teus olhos com ilhas, mares, viagens,
povos, tua boca, onde a passagem da vida
tinha deixado uma doçura
triste que dispensava palavras.

Ah, falta o silêncio que estava entre
nós, e olhava a tarde, também.

Nele vivia o teu amor por
mim, obrigatório e secreto.
Igual à face da Natureza:
evidente, e sem definição.

Tudo em ti era uma ausência que se demorava:
uma despedida pronta a cumprir-se.

Sentindo-o, cobria minhas lágrimas com um riso
doido. Agora, tenho medo que não visses
o que havia por detrás dele.

Aqui está meu rosto verdadeiro,
defronte do crepúsculo que não
alcançaste. Abre o túmulo, e olha-me:
dize-me qual de nós morreu mais. (MEIRELES, 2001, p.590)

A sétima parte da “Elegia”, assim como as demais, segue a tendência de manter uma tonalidade descritiva. O aspecto natural continua a ser alvo do olhar observador que ora parte do sujeito poético, ora do interlocutor. Nesse trecho, destaca-se o “crepúsculo” – período em que há a transição do dia para noite:

O crepúsculo é este sossego do
céu com suas nuvens paralelas
e uma última cor penetrando nas árvores até
os pássaros. (MEIRELES, 2001, p.590)

Por analogia, o crepúsculo sugere a transição da vida para a morte e muitos são os versos que remetem a essa passagem, tais como: “uma última cor penetrando nas árvores”; “É esta curva dos pombos, rente aos telhados”; “e, mais longe, o abrolhar de estrelas brancas,/ainda sem luz”. As imagens parecem anunciar um acontecimento iminente, o prenúncio de algo que está em via de se transformar. Na serenidade do cenário – “sossego do céu” instaura-se uma beleza repleta de melancolia.

A imagem “nuvens paralelas” evoca as duas pessoas do discurso. O eu lírico e o interlocutor apresentam uma natureza frágil e mutável. Por sua vez, o adjetivo “paralelas” conota a ideia de que ambos seguem na mesma direção, porém, sem a

possibilidade do encontro. Eis aqui uma referência à separação e ao sofrimento por parte do eu lírico.

Para o eu lírico, o encantamento do entardecer encontra-se incompleto devido à ausência do interlocutor:

Mas não era só isto o crepúsculo:
faltam os teus dois braços numa janela, sobre
flores, e em tuas mãos o teu rosto,
aprendendo com as nuvens a sorte das
transformações. (MEIRELES, 2001, p.590)

O “tu”, de olhar analítico e reflexivo, apresenta-se como figura essencial para que os elementos do crepúsculo sejam poeticamente apreendidos: “e em tuas mãos o teu rosto/aprendendo com as nuvens a sorte das transformações”. Além disso, o interlocutor é uma figura que extrai do momento a possibilidade de ampliar suas reflexões acerca da própria existência. O verbo “aprendendo” – gerúndio que alude à ação realizada sem pressa – sintetiza a ideia de que a natureza, se sabiamente observada, conduz ao autoconhecimento.

A ausência do “tu” vai sendo reforçada quando partes do corpo são mencionadas: “braços”, “mãos”, “rosto” “olhos”, “boca”. Essa disposição entre os termos sugere que o “tu” seja apresentado por meio de fragmentos. Tal aspecto salienta o sentimento de privação e de perda vivenciados pelo eu lírico.

Em relação aos “olhos” – parte do corpo de grande destaque – notamos que neles está condensado um universo. Nos olhos do “tu” “Tudo cabe” (para repetir o verso da 6ª parte da “Elegia”): “Faltam teus olhos com ilhas, mares, viagens, povos”. A ideia de amplidão manifestada nesse verso estabelece correspondência com “teu corpo era um espelho pensante do universo.” – outro verso pertencente à 6ª parte.

Nas estrofes que seguem, podemos observar o tipo de relacionamento estabelecido entre o eu lírico e seu interlocutor:

Ah, falta o silêncio que estava entre
nós, e olhava a tarde, também.

Nele vivia o teu amor por
 mim, obrigatório e secreto.
 Igual à face da Natureza:
 evidente, e sem definição. (MEIRELES, 2001, p.590)

O “amor” que o interlocutor nutria pelo eu lírico “vivia” no “silêncio”. A expressão “obrigatório e secreto” indica que o elo familiar não era caracterizado por grandes demonstrações de afeto. Mais que os gestos de afago, que o contato físico e maternal, as noções de correspondência, de identificação e cumplicidade eram os fundamentos que sustentavam a forte afeição entre ambas.

No dístico “Tudo em ti era uma ausência que se demorava:/uma despedida pronta a cumprir-se” encontramos o raciocínio de que em vida, o “tu” já se figura de forma crepuscular, relembrando ao eu lírico sobre a urgência do desprendimento (notemos que a “ausência” se demora, enquanto a “despedida” não tarda). Logo, numa atitude semelhante àquele que ensina, o interlocutor alerta o eu lírico não somente sobre o efêmero presente em todas as coisas e seres, mas sobre sua própria finitude. O único fator constante é de fato a mudança.

Na última estrofe é retomado o termo “crepúsculo” e, portanto, o cenário que evoca a circunstância da morte: “Aqui está meu rosto verdadeiro,/ defronte do crepúsculo que não alcançaste”. A expressão “meu rosto verdadeiro” alude ao fato de o sujeito poético apresentar-se desprovido de qualquer disfarce. Frente ao “tu” – figura que inspira confiança, não há necessidade de sustentar a falsa aparência tão comum ao ambiente dos vivos.

Num tom de lamento e também exortação, o eu lírico interpela o interlocutor: “Abre o túmulo, e olha-me:/dize-me qual de nós morreu mais”. Nesse sentido, o morrer aqui não é algo a ser reverenciado, mas, lastimado. Com o “tu” ausente, o sujeito poético não encontra mais razão para a contemplação. Tal comportamento não condiz com sua natureza que busca incessantemente pela beleza (representada também pelo “crepúsculo”). Recusando o aspecto poético da vida, o eu lírico parece também recusar a essência de sua própria natureza. Sendo assim, é justificado o motivo de o sujeito poético definir-se mais morto que o próprio “tu” sepultado.

“8”

Hoje! Hoje de sol e bruma,
com este silencioso calor sobre as pedras e as
folhas! Hoje! Sem cigarras nem pássaros.
Gravemente. Altamente.
Com flores abafadas pelo caminho,
Entre essas máscaras de bronze e
mármore no eterno rosto da terra.

Hoje.

Quanto tempo passou entre a nossa mútua
espera! Tu, paciente e inutilizada,
contando as horas que te desfaziam.
Meus olhos repetindo essas tuas horas heróicas,
no brotar e morrer desta última primavera
que te enfeitou.

Oh, a montanha de terra que agora vão tirando do teu peito!

Alegra-te, aqui estou,
fiel, neste encontro,
como se do modo antigo vivesses
ou pudesses, com a minha chegada, reviver.

Alegra-te, que já se desprendem as tábuas que te
fecharam, como se desprendeu o corpo
em que aprendeste longamente a sofrer.

E, como o áspero ruído da pá cessou neste instante, ouve
o amplo difuso rumor da cidade em que continuo,
– tu, que resides no tempo, no tempo unânime!

Ouve-o e relembra
não as estampas humanas: mas as cores do céu e da
terra, o calor do sol,
a aceitação das nuvens,
o grato deslizar das águas dóceis.
Tudo o que amamos juntas.
Tudo em que me dispersarei como te
dispersaste. E mais esse perfume de eternidade,
Intocável e secreto,
Que o giro do universo não perturba.

Apenas não podemos correr,
agora, uma para a outra.

Não sofras, por não te poderes
levantar do abismo em que te reclinas:
não sofras, também,
se um pouco de choro se debruça nos meus olhos,

procurando-te.

Não te importes que escute cair,
no zinco desta humilde caixa, teu
crânio, tuas vértebras,
teus ossos todos, um por um...

Pés que caminham comigo,
Mãos que me iam levando,
peito do antigo sono,
cabeça do olhar e do sorriso...
Não te importes. Não te importes...

Na verdade, tu vens como eu te queria inventar:
e de braço dado desceremos por entre pedras e
flores. Posso levar-te ao colo, também,
Pois na verdade estás mais leve que uma criança.

– Tanta terra deixaste porém sobre o meu
peito! irás dizendo, sem queixa,
apenas como recordação.

E eu, como recordação, te direi:
– Pesaria tanto quanto o coração que
tiveste O coração que herdei?

Ah, mas que palavras podem os vivos dizer aos mortos?

E hoje era o teu dia de festa!
Meu presente é buscar-te.
Não para vires comigo:
para te encontrares com os que , antes de
mim, vieste buscar, outrora.
Com menos palavras, apenas.
Com o mesmo número de lágrimas.
Foi lição tua chorar pouco,
para sofrer mais.

Aprendi-a demasiadamente.

Aqui estamos, hoje.
Com este dia grave, de sol velado.
De calor silencioso.
Todas as estátuas ardendo.
As folhas, sem um tremor.

Não tens fala, nem movimento nem corpo.
E eu te reconheço.

Ah, mas a mim, a mim,
quem sabe se me poderás reconhecer! (MEIRELES, 2001, p.591)

Como já mencionamos no início de nossa análise, a “Elegia” é dividida de maneira bastante sugestiva. Composta por oito partes, justamente o número cuja forma evoca o símbolo do infinito. Tal sugestão indica a presença do místico e a predominância do atemporal sobre a linearidade cronológica. No tempo subjetivo, a figura do “tu” é preservada, fato que subverte a lógica comum em que prepondera a destruição ocasionada pela morte.

Observamos na primeira estrofe a repetição do termo “hoje”. A reincidência do advérbio remete à ideia de ênfase ao tempo presente, fazendo com que o eu lírico não apele às reminiscências da memória nem tampouco presuma o futuro. Permanecer no tempo atual é uma possibilidade de exercer o olhar meditativo, bem como a serenidade vinda com a contemplação. A esse respeito esclarece-nos Ruth Villela Cavalieri:

A valorização do instante é a condição primeira da contemplação, pois contemplar, já nos diz o budismo e o milenar pensamento indiano através do *Yoga*, é colocar-se no instante, esse „tempo sutil” (*sukshma*) que é o trampolim para o atemporal e o eterno. (1984, p.29)

Permanecendo no presente, o eu lírico propõe uma espécie de ascese poética, observando sem julgamento as circunstâncias positivas e negativas em que se encontra. Essa autodisciplina diante da imprevisibilidade do tempo dialoga com a primeira estrofe de “Contemplação”, poema já analisado e também pertencente a *Mar absoluto*:

Não acuso. Nem perdôo.
Nada sei. De nada.
Contemplo. (MEIRELES, 2001, p.453)

Percebemos na primeira estrofe de “Elegia” uma espécie de preparação de cenário para um acontecimento principal. A importância desse momento que está por vir é ressaltada pelo emprego de advérbios como “gravemente”, “altamente”.

Observamos no verso “Hoje de sol e bruma” a coexistência de elementos díspares – o que se refere à mistura entre claridade e treva, ou seja, a fusão entre a atmosfera dos vivos e o universo dos mortos. No cemitério, ambiente externo, predominam o calor, o silêncio e as “máscaras de bronze e mármore”. Essa última

imagem está em direto contraste com “rosto da terra”. Da contraposição entre “máscaras” e “rosto” podemos interpretar que na vida prevalece o hábito do disfarce, da falsa aparência. Em contrapartida, com a morte há despojamento de toda e qualquer dissimulação e a existência é apresentada em seu estado autêntico.

Na terceira estrofe, com a expressão “Quanto tempo passou”, percebemos que o presente se estabelece após grande período desde a morte do interlocutor. Logo, ainda que sutilmente, há uma atmosfera de ansiedade frente ao reencontro entre o eu e o “tu”. A cumplicidade faz com que as pessoas do diálogo estejam em plena correspondência: “entre nossa mútua espera!”. O emprego da exclamação reforça o envolvimento emocional, tanto por parte do emissor quanto do interlocutor. Isso demonstra que, mesmo morto, o “tu” manifesta sentimentos humanos, contudo, mostrando autocontrole das emoções vinculadas ao desespero ou à angústia : “Tu paciente e inutilizada,/ contando as horas que te desfaziam”. De sua parte, tal como um aprendiz, o emissor refaz as experiências do interlocutor: “Meus olhos repetindo essas tuas horas heróicas”. Portanto, ainda que “inutilizada”, o “tu” se apresenta sob o caráter daquele que ensina, mostrando a seu discípulo a resistência de suportar as adversidades da temporalidade (aqui o esfacelamento da decomposição).

O “tu” alerta sobre a oportunidade de o eu lírico contemplar todo e qualquer tipo de situação, inclusive as mais árduas. Encontramos ressonâncias dessas mesmas ideias em “Com minhas lições bem aprendidas” – poema pertencente a *O estudante empírico* (1959-1964), obra póstuma:

Com minhas lições bem
aprendidas, com os meus exercícios
bem feitos, estudante empírico,
autodidata aplicado,
tenho todos os sofrimentos aceitos
pela minha e por outras vidas. (MEIRELES, 2001, p.1453)

Nos dois poemas, as circunstâncias exigem que o eu lírico se mostre resistente e sereno frente às adversidades.

O emprego do eufemismo suaviza o aspecto sombrio da morte: “no brotar e morrer desta última primavera/ que te enfeitou”. Tal recurso – especialmente por

menção o termo “primavera” – reitera a compreensão de que morrer está vinculado ao “princípio universal da destruição com o intuito da renovação.” (SARASWATI, 2007, p.148).

Os aspectos materiais da morte evidenciam-se e sintetizam-se na estrofe de único verso: “Oh, a montanha de terra que agora vão retirando do teu peito!” É a partir dessa estrofe que constatamos mais claramente que o poema trata da circunstância da exumação.

Na estrofe seguinte, com a utilização do imperativo, o eu lírico se direciona mais diretamente ao interlocutor:

Alegra-te, aqui estou,
fiel, neste encontro,
como se do modo antigo vivesses
ou pudesses, com a minha chegada,
reviver. (MEIRELES, 2001, p.591)

O sujeito poético exorta o “tu” a alegrar-se, justificando que se mantém “fiel” ao “encontro”. Por sua vez, a presença do eu lírico vincula-se aos dois últimos versos referentes à pessoa do “tu”: “como se do modo antigo vivesses/ ou pudesses, com a minha chegada, reviver”. Ou seja, num efeito de espelhamento, o “tu” pode perceber seus próprios valores refletidos na pessoa do emissor (lembrando que a singularidade da natureza do sujeito poético é mantida). Com a apreensão dos princípios transmitidos pelo interlocutor, o eu lírico faz com que o “tu” seja eternizado por meio do exemplo dos seus ensinamentos.

À medida que o texto se desenvolve, a materialidade da morte se torna cada vez mais incisiva: “Alegra-te, que já se desprenderam as tábuas que te fecharam,/ como se desprende o corpo”. A ambivalência do verbo desprender, primeiramente indicando a ação das “tábuas” para depois referir-se à ação do “corpo” sugere a comparação entre esses dois elementos. Ambos são limitadores e representam a sensação de abafamento. As “tábuas” limitam o “corpo”, assim como o “corpo” limita as aspirações da essência. Pela correspondência de ideias, “Elegia” estabelece diálogo com os versos de outro poema de Cecília Meireles, dessa vez, com o texto “V” da obra *Cânticos* (1927): “Esse

teu corpo é um fardo. É uma grande montanha abafando-te.” (MEIRELES, 2001, p. 123).

O poema segue seu desenvolvimento por meio dos apelos do eu lírico para que o interlocutor se atente ao cotidiano dos vivos, realidade à qual ele pertence:

E, como o áspero ruído da pá cessou neste instante, ouve
o amplo difuso rumor da cidade em que continuo,
– tu, que resides no tempo, no tempo unânime! (MEIRELES, 2001,
p.591)

O “áspero ruído da pá” contrapõe-se ao “amplo difuso rumor da cidade”, sendo que esse último pode ser percebido somente com o silêncio. O eu lírico pede para que o “tu” escute e lembre “não as estampas humanas”, mas sim, “as cores do céu e da terra”, “o calor do sol”, “a aceitação das nuvens”. Nessa passagem do poema, vemos outro contraste: agora entre o estático das “estampas humanas” e o dinamismo das “cores do céu”, da “aceitação das nuvens”.

Uma característica marcante é o fato de o eu lírico insistir para que o interlocutor apreenda as imagens pelo sentido auditivo. Porém, reparamos que tais imagens se reportam à apreensão do mundo exterior por meio da percepção poética. Portanto, numa situação dessa natureza, é possível apreender o dado externo por meio da sinestesia. A compreensão do mundo dos vivos por meio da percepção sinestésica parece ser uma habilidade aprimorada com a experiência da morte. Logo, o “tu” é apto a fazê-lo: “– tu, que resides no tempo, no tempo da unânime!”

Elementos dinâmicos como “nuvens”, “águas” são novos elos entre as duas pessoas do diálogo: “Tudo o que amamos juntas./ Tudo em que me dispersei como te dispersaste”. Tais elementos evocam a ideia de transformação à qual o eu e o “tu” se submetem. Mas, ainda que a atmosfera humana seja caracterizada pela fugacidade, pela finitude, nesse mesmo espaço, os dois personagens percebem aspectos que promovem o transcendente. Trata-se da percepção do eterno no que é impermanente (uma das tensões da lírica ceciliana). Exerce-se essa percepção contemplando, justamente, uma das representações mais contundentes do aniquilamento – a sepultura: “E mais esse perfume de eternidade, intocável e secreto,/ Que o giro do universo não perturba”.

No que diz respeito ao campo semântico, observamos que o texto baseia-se na alternância de enfoque: a materialidade da morte ora é extremamente evidenciada, ora é atenuada. Quando amenizada, notamos que o texto enfatiza questões de ordem essencial – como descrever a natureza essencial do “tu”. Nas estrofes que seguem, vemos a mistura desses dois aspectos:

Não sofras, por não te poderes
levantar do abismo em que te reclinas:
não sofras, também,
se um pouco de choro se debruça nos meus
olhos, procurando-te.

Não te importes que escute cair,
no zinco desta humilde caixa, teu
crânio, tuas vértebras,
teus ossos todos, um por um... (MEIRELES, 2001, p.591)

Em seus apelos, o eu lírico demonstra preocupação com um possível sofrimento do interlocutor. Tanto que expressões como “não sofras”, “não te importes” são frequentes. Sobre o sujeito poético incide a dúvida se o “tu” estará incomodado com o estado em que seu físico se encontra, pois a decrepitude vem de encontro com os anseios do interlocutor: “Não sofras, por não te poderes levantar”. A reação por parte “tu” – “não sofras, também,/ se um pouco de choro se debruça nos meus olhos” também é algo inquietante ao emissor. O eu lírico não está certo se os sentimentos de fragilidade, constrangimento (comuns aos sentimentos dos vivos) possam dominar o interlocutor. Por sua vez, a morte promove a inversão de papéis: de protegido, o sujeito poético passa a ser o indivíduo que ampara.

O verso “Na verdade, tu vens como eu queria inventar”, além de reiterar o pedido para que o “tu” não se incomode com tal situação, demonstra que – morto – o interlocutor finalmente alcança a forma ideal, isto é, o estado caracterizado pela transfiguração. Seus restos mortais concretizam o axioma de que nada permanece num formato único. Todo e qualquer elemento está sujeito à destruição para mais tarde renovar-se e adquirir um caráter diferente, aperfeiçoado. Lembremos ainda que a condição transfigurada está diretamente associada à óptica da poesia, ou seja, o “tu” agora “mais leve que uma criança” corresponde a um ideário poético.

O poema é finalizado de maneira semelhante a seu início, ou seja, o cenário é destacado: “Aqui estamos hoje./ Com este dia grave, de sol velado. /De calor silencioso”. O intuito de permanecer no presente é outra vez reforçado, uma vez que o advérbio “hoje” é novamente empregado. Termos como “silencioso”, “estátuas”, a construção “sem um tremor” referem-se a objetos do ambiente. Contudo, não deixam de sugerir a pessoa do “tu” – já que esse se encontra inerte e mudo: “Não tens fala, nem movimento, nem corpo”.

Nas partes finais do poema, observamos uma visão peculiar tanto sobre as características da morte quanto as da vida:

Não tens fala, nem movimento nem corpo.
E eu te reconheço.

Ah, mas a mim, a mim,
quem sabe se me poderás reconhecer! (MEIRELES, 2001, p.591)

Sob a lógica da realidade, a morte e os processos da decomposição fazem com que não mais se reconheça a natureza do indivíduo. Em “Elegia” esse aspecto é rompido pela visão transfiguradora do poema. Aqui, o eu lírico (a figura representante dos vivos) é a figura irreconhecível: “Ah, mas a mim, a mim,/quem sabe se poderás me reconhecer!” A ambiguidade, própria da linguagem poética, não define o motivo da desfiguração do emissor ante o interlocutor morto. Uma das interpretações possíveis consiste na reiteração de que, no ambiente dos vivos, há a predominância da aparência sobre a verdadeira natureza da personalidade. Portanto, ainda sob a lógica dos vivos, o eu lírico permanece em situação inferior, longe da plenitude em que a atual condição do “tu” se encontra.

3.2 Considerações sobre *Mar absoluto e outros poemas*: a perplexidade frente à essência de um “tu” imperscrutável; a noção de mudança – uma das poucas constâncias.

De essência tão mutável quanto complexa, o interlocutor de *Mar absoluto e outros poemas* propõe grande desafio no que diz respeito à apreensão de sua natureza. Compreendemos sua personalidade por meio da reunião de representações diversas, inclusive, pela união de imagens opostas. Constantemente, o “tu” mostra-se cambiante, pondo à prova qualquer interpretação unívoca.

O interlocutor de *Mar absoluto* é caracterizado também pela intensa integração com o aspecto natural. Numa espécie de simbiose, o “tu” é parte integrante da natureza, harmonizando o universo da interioridade com o círculo externo. Lembremos os seguintes versos da “Elegia”:

Tu percorrerias o céu com teus olhos nevoentos,
e calcularias o sol de amanhã,
e a sorte oculta de cada planta.

E amanhã descerias toda coberta de branco,
brilharias à luz como o sal e a cânfora (MEIRELES, 2001, p.587)

O adjetivo “nevoentos” não somente qualifica os olhos do interlocutor, como concilia a figura do “tu” com o dado externo. Tal acontecimento rompe o preceito de que o homem é necessariamente uma voz exilada, conflitante e apartada do ambiente que o circunda. Dotado de leve tom *rousseauniano*, é pela via da espontaneidade da natureza que a presença do “tu” sugere a confluência entre homem e a exterioridade.

O “tu” *post mortem* (se assim podemos chamá-lo) nessa produção é enfatizado ao extremo. Lembremos os longos versos de “Elegia” – poema que pela extensão e complexidade semântica sugere a ideia de ser praticamente uma nova obra inserta no livro. O “tu” falecido, curiosamente, propõe uma profunda reflexão sobre a condição dos vivos. À cotidianidade da vida contrasta-se a vastidão do universo da morte, bem como seus mistérios e sua linguagem dotada de um código altamente transgressor. Transfigurado pela descrição poética, o interlocutor introduz uma lógica que indaga a

legitimidade dos valores aos quais os vivos – por costume irrefletido – adotam. Nesse sentido, a célebre oposição essência/aparência também ganha destaque.

O contato entre o sujeito poético e seu interlocutor é explorado pela voz poética ceciliana sob todos os aspectos. Quer por meio das impressões subjetivas acerca do mundo, quer pelas marcas que a exterioridade impele sobre o sujeito (aqui entende-se eu lírico e interlocutor) a figura humana protagoniza as discussões tematizadas na obra. Nunca o homem – em sua complexidade – foi abordado de maneira tão plena. Tal enfoque, por sua vez, faz jus ao termo encontrado no título: “absoluto”. Semelhante ao mar, o humano em *Mar absoluto e outros poemas* é valorizado enquanto metáfora que sugere a porção insondável da existência.

RETRATO NATURAL (1942)**4.1 Sobre *Retrato natural***

Se nas obras anteriores o “tu” foi descrito por elementos de ordem menos palpável – tais como fenômenos naturais ou mesmo por impressões acerca de sentimentos, nessa produção, o interlocutor é representado por flores, plantas, animais, objetos, ou seja, imagens de caráter mais concreto. Esse dado não enfraquece em absoluto o teor polissêmico da palavra, no entanto, auxilia numa apreensão menos imprecisa acerca da figura do “tu”.

A diversidade das representações reitera a noção de que o interlocutor é dotado de características plurais, exigindo do leitor uma observação aguçada para compreensão de sua personalidade. No poema “Serenata”, por exemplo, o “tu” é apresentado por três imagens distintas, unidas entre si pelo caráter natural que as menciona: “Dize-me tu, montanha dura”, “Dize-me tu, palmeira fina”, “Dize-me tu, ó céu deserto” (MEIRELES, 2001, p.621). Em nossas análises, mostramos como a variedade desses elementos constitui a figura do interlocutor e também de que maneira interfere na relação entre as pessoas do discurso.

Ainda sobre a pluralidade de representações, no poema intitulado “Se eu fosse apenas” o “tu” manifesta o desejo de consubstanciar-se em imagens diversas: “Se eu fosse apenas uma rosa”, “Se eu fosse apenas água ou vento” (MEIRELES, 2001, p.672). Percebemos que essa aspiração por parte do interlocutor está vinculada não somente à procura do Belo, mas, à noção da permanência das transformações. Nesse mesmo poema, a condição humana é comparada ao aspecto natural. Desse paralelo, o valor celebrado é justamente a efemeridade, uma vez que essa é condizente com o dinamismo e com a transfiguração – valores fundamentais à instauração da lógica poética.

Notamos que outro aspecto peculiar é a descrição do “tu” ordenada por seres e coisas despretensiosas, mínimas. O “tu” é apresentado por meio de acontecimentos aparentemente banais. Entretanto, nessas pequenas dimensões é que se revela grandiosidade de sua essência: o “tu” ceciliano propõe a observação de que no comum se encontra latente o admirável, o inesperado. Sugere-se que somente a perspicácia do olhar poético é apta a descobri-los.

A reflexão sobre o próprio ato criativo também é um dos temas abordados em *Retrato natural*. Numa discussão metalinguística, notamos que o “tu”, em muitos textos, é produto da inventividade poética.

1. “Canção quase triste”

Brilhou a rosa
no espinhoso galho.
Quem a viu? Ninguém.

Nuvens muito altas
lágrimas de orvalho
deram-lhe: – de além.

Seca teus olhos,
que no amargo trabalho,
que a noite já vem.

Vê-te a ti mesmo,
sê teu agasalho,
pobre Pero Sem. (MEIRELES, 2001, p. 606)

O poema traz em seu título uma palavra bastante privilegiada por Cecília Meireles no que concerne ao nome de seus textos: “quase”. No poema em questão, o termo relativiza o qualificativo “triste” conferindo ao substantivo um caráter dialético. A “canção” é e não é triste, se encontrando num estado limítrofe em que não é possível definir o limiar ou o término da tristeza. Dessa forma, a frequente ocorrência do “quase” – e nesse caso não é diferente – sugere que os elementos do poema sejam observados levando em conta que suas definições não são inalteráveis. O que se afirmou uma vez pode ser redefinido. Inclusive, até mesmo pelo seu contrário. A esse respeito, Octavio Paz fundamenta nossa afirmação, pois aponta a confluência entre “muitos significados contrários ou díspares” (PAZ, 1982, p.119).

A primeira estrofe, assim como as demais, apresenta somente três versos. Essa característica condiz com a estrutura das canções cuja intenção consiste no efeito rítmico e musical:

Brilhou a rosa
no espinhoso galho.
Quem a viu? Ninguém. (MEIRELES, 2001, p.606)

Os elementos da natureza, especialmente a “rosa” voltam a ser destacados pelo eu lírico (lembramos que o intenso contato com a natureza é outro fator recorrente nos poemas de Cecília Meireles).

A primeira mensagem – encontrada num nível aparente – mostra a simples constatação da beleza ignorada da rosa: simplesmente, não há quem observe seu esplendor. Entretanto, se nos ativermos ao nível mais profundo da leitura, a flor passa a ser objeto de representação para o “tu” (mencionado, por sua vez, nas estrofes seguintes).

Aludindo ao “tu”, a “rosa” ganha um sentido metalinguístico e reflete sobre o intento do artista em extrair da casualidade a revelação poética. No poema, a realização de tal esforço queda-se em vão, uma vez que não há quem aprecie ou compreenda a razão do canto. Essa sensação de recusa e de incompreensão encontra seu equivalente em “Realejo” – outro poema de Cecília encontrado no livro *Viagem*:

Aprendi comigo.
Por isso, te digo
minha vida bela,
nada mais adianta,
se não há janela
para a voz que canta... (MEIRELES, 2001, p.272)

Não encontrar “janelas” para o canto sugere o meio externo hostil, demonstrando o feitio de uma sociedade em que a voz poética não se encontra inserida. Tanto em “Canção quase triste” como em “Realejo” a criação volta-se para si, sendo para ela mesma referência e objeto de reflexão. Como lembra Alfredo Bosi, a poesia “foi condenada a tirar de si a substância vital. A indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!” (BOSI, 1977, p.142).

Devido à proximidade da colocação dos pronomes, há uma mistura das pessoas por meio do emprego de “lhe” e “teus”. Essa construção potencializa o grau de ambiguidade sugerindo que “rosa” e “tu” apareçam unificados:

Nuens muito altas
lágrimas de orvalho
deram-lhe: – de além.

Seca teus olhos, (MEIRELES, 2001, p.606)

A “rosa”, ora indicada pela terceira pessoa do singular ora pela pessoa do “tu”, é – ao mesmo tempo – duplamente abordada, isto é, sob o ponto de vista do distanciamento e da interlocução. Com a terceira pessoa (o “de quem se fala”) aprofunda-se o domínio da observação, uma vez que não existe o envolvimento direto. Esse fator auxilia a intenção do ver analítico, promovendo assim, um conhecimento maior não somente da aparência como a natureza essencial da “rosa”.

Com a segunda pessoa do singular, o relacionamento embrenha-se pelo envolvimento entre as pessoas do discurso. A contenção emotiva é sugerida por “Seca teus olhos”, expressão que se contrapõe à comoção encontrada em “lágrimas de orvalho”. O aspecto natural parece comover-se com o fato de não haver quem aprecie a beleza da “rosa”. No entanto, o eu lírico incentiva seu interlocutor a manter-se impassível diante dessa indiferença. Nessa tensão incide a retomada da ideia “quase triste” anunciada no título.

Nessa “realidade do discurso”, para utilizar a expressão de Benveniste (BENVENISTE, 2005, p.278), o eu lírico intensifica seu tom de conselho, orientando a “rosa” a buscar a autossuficiência, animando-a para que seja a própria apreciadora de sua condição imbuída em poesia:

Vê-te a ti mesmo,
sê teu agasalho,
pobre Pero Sem. (MEIRELES, 2001, p.606)

Nessa última estrofe a expressão “Pero Sem” faz lembrar um personagem pertencente a uma lenda portuguesa. Segundo a tradição popular do século XVI, um

fidalgo português vê-se em total miséria devido à perda de suas posses, sujeitando-se ao estado de mendicância. Pelo viés da sensação de abandono e de desprezo, a história ilustra os sentimentos do “tu”. Esse último finaliza seu discurso reforçando o princípio metalinguístico de que a poesia – concretizada na criação do canto – deve bastar a si mesma, “sobre si mesma dobrar-se”, utilizando a expressão de Rilke (RILKE, 2001, p.49). O “tu” vincula-se ao ofício poético sendo ao mesmo tempo o criador e o apreciador de sua própria obra. Nessa autossuficiência trágica, torna-se a única referência para si mesmo. É dessa forma que o diálogo revela a essência de um monólogo, pois o “tu” – servindo como “agasalho” de si mesmo – cumpre o papel de representação do próprio eu lírico.

2. “Elegia a uma pequena borboleta”

Como chegavas do casulo,
– inacabada seda viva! –
tuas antenas – fios soltos da
trama de que eras tecida,
e teus olhos, dois grãos da noite
de onde o teu mistério surgia,

como caíste sobre o mundo
inábil, na manhã tão clara,
sem mãe, sem guia, sem conselho,
e rolavas por uma escada
como papel, penugem, poeira,
com mais sonho e silêncio que asas,

minha mão tosca te agarrou
com uma dura, inocente culpa,
e é cinza de lua teu corpo, meus
dedos, tua sepultura.

Já desfeita e ainda palpitante,
Expiras sem noção nenhuma.

Ó bordado do véu do dia,
transparente anêmona aérea!
não leves meu rosto contigo:
leva o pranto que te celebra,
no olho precário em que te acabas,
meu remorso ajoelhado leva!

Choro a tua forma violada,
 miraculosa, alva, divina,
 criatura de pólen, de aragem,
 diáfana pétala da vida!

Choro ter pesado em teu corpo
 que no estame não pesaria.

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.

Pudesse a etéreos paraísos,
 ascender teu leve fantasma,
 e meu coração penitente ser
 a rosa desabrochada para
 servir-te mel e aroma,
 por toda a eternidade escrava!

E as lágrimas que por ti choro
 fossem o orvalho desses campos,
 os espelhos que refletissem
 vôo e silêncio – os teus encantos,
 Com a ternura humilde e o remorso
 dos meus desacertos humanos! (MEIRELES, 2001, p.608)

Esse é mais um poema em que Cecília Meireles privilegia a forma elegíaca. A recorrência desse tipo de poema mostra como a escolha dessa expressão é importante para a poetisa. Já em outras leituras, mencionamos que não é nossa intenção basear nossas interpretações em dados biográficos. Contudo, a título de apreciação, transcrevemos dois fragmentos de *A lição do poema*, trechos em que notamos a estreita relação entre a autora e a elegia:

Ando muito elegíaca, - se é que sempre não fui assim. Fiz também uma elegia para um peixe e outra para uma lagartixa. Sofro muito por todas as coisas. O sofrimento dos animais, cativos em seu silêncio ainda me apavora mais que o dos homens. (MEIRELES, 1998, p. 48)

Sobre “Elegia a uma pequena borboleta”, a escritora menciona rapidamente em quais circunstâncias o poema foi elaborado. Em relação à borboleta relata: “Já lhe contei

que outro dia matei uma sem querer? Hoje lhe mando a elegia que escrevi sobre ela, que é uma dor dentro de mim até agora – e para sempre – como a da “Pavane” de Ravel.”

(MEIRELES, 1998, p.25)

A aproximação da existência dos animais, especialmente daquelas mais frágeis, transcende o relato pessoal e passa a fazer parte da realidade da construção da poetisa, isto é, da elaboração poética. É a partir de sua atenção às coisas desimportantes (sob o ponto de vista comum) que se atinge a grandeza da revelação poética. Essas pequenas formas de vida são representações do universo lírico ceciliano, adquirindo até mesmo, a função de objeto para o qual se volta a interlocução. Dessa maneira, no poema em questão, a descrição da borboleta (iniciada já nas primeiras estrofes) remete à figura do “tu”:

Como chegavas do casulo,
– inacabada seda viva! –
tuas antenas – fios soltos da
trama de que eras tecida,
e teus olhos, dois grãos da noite
de onde o teu mistério surgia,

como caíste sobre o mundo
inábil, na manhã tão clara,
sem mãe, sem guia, sem conselho,
e rolavas por uma escada
como papel, penugem, poeira,
com mais sonho e silêncio que asas (MEIRELES, 2001, p.608)

A menção ao tempo fica ao encargo dos verbos conjugados no pretérito imperfeito: “chegavas”, “eras”, “surgia”. Essas formas verbais sugerem que o “tu” – mencionado pela figura representativa que é a borboleta – apareça aos poucos, por meio da ação de imagens metonímicas: “inacabada seda viva!”, “dois grãos da noite”. Sendo assim, o “tu” é senão apresentado por fragmentos, por partes que, renovadas pelo papel da memória, compõem uma descrição inacabada. Como se fosse uma espécie tela cuja tonalidade se dispõe a suscitar novas informações sobre o interlocutor.

A palavra “trama” descreve o aspecto fisiológico da “borboleta” como se sua constituição física fosse uma composição artisticamente elaborada: “os fios soltos”, as “antenas”. De maneira metalinguística, o termo remete também à obra de ficção:

“trama” lembra o tempo da narrativa. Por sua vez, esse dado está em consonância com o

tom do poema que privilegia o contar de um acontecimento – no caso, a morte da “borboleta”. Na trama artística da linguagem, o “tu” está vinculado ao próprio ato poético, refletindo assim sobre a expressão literária.

Os termos “casulo”, “noite” e mesmo a expressão “fios soltos” indicam que a “borboleta” (o “tu”) está vinculada à sua origem, ou seja, ainda em processo de elaboração. Caracterizado por uma descrição próxima do sonho, o interlocutor não parece pronto para participar da vigília – momento em que há a predominância das operações comuns: “rolavas por uma escada/ como papel, penugem, poeira, com mais sonho e silêncio que asas”.

As estrofes seguintes referem-se ao fato de o eu lírico – no contato acidentado com a borboleta – ter matado seu interlocutor. Nelas incidem o sentimento de culpa e o tom de lamento:

minha mão tosca te agarrou
com uma dura, inocente culpa,
e é cinza de lua teu corpo, meus
dedos, tua sepultura.
Já desfeita e ainda palpitante,
Expiras sem noção nenhuma. (MEIRELES, 2001, p.608)

Destacamos a ambivalência da imagem “meus dedos, tua sepultura”, pois o termo “sepultura” vai além da experiência propriamente dita (o esmagamento do inseto) para indicar onde a essência poética do “tu” será eternizada: a elegia passa a ser uma espécie de recanto (trágico) em que a borboleta encontrar-se-á intacta na realização do poema. “Desfeita” e, contudo, “palpitante” o interlocutor incentiva a reflexão sobre a complementaridade de elementos (aparentemente) opostos. Trata-se de um encontro entre vida e morte – aspectos a princípio inversos. A esse respeito considera Octavio Paz: “A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa.” (PAZ, 1982, p.125)

Com a utilização (e repetição) do verbo “levar” o eu lírico demonstra o desejo de ser conduzido pelo “tu”. O lugar de destino é sugerido pela expressão “etéreos paraísos”, presente na sétima estrofe:

Ó bordado do véu do dia,
transparente anêmona aérea!
não leves meu rosto contigo:

leva o pranto que te celebra,
no olho precário em que te acabas,
meu remorso ajoelhado leva! (MEIRELES, 2001, p.608)

Nessa espécie de jardim indefinível, localizado num espaço-temporal em que predomina a hipótese “Pudesse a etéreos paraísos,/ascender teu leve fantasma”, o eu lírico (na companhia do “tu”) deixa de caracterizar-se pela materialidade humana. Passa a ser aludido pelo “pranto”, pelo “remorso”, pela “rosa desabrochada”, pelo “mel e aroma” – ou seja, pela expressão de sentimentos e por partes que integram o universo da natureza. A união do emocional com o aspecto natural confere ao eu lírico a possibilidade de harmonizar seu universo subjetivo com o ambiente externo. Essa integração parece ser possível justamente num espaço-temporal desconhecido, revelado pelo contato com a morte.

Devido à natureza frágil, à pequena constituição, a borboleta faz parte do universo das coisas ínfimas, desimportantes. Simbolicamente, é conhecida sua relação com a transformação. Contudo, na esfera comum (no domínio da superficialidade), não passa de objeto de distração do olhar. O homem comum – diante das formas mínimas – acredita na superioridade da própria existência. Opondo-se a essa realidade, o eu lírico ceciliano propõe uma reflexão sobre o que ou quem – de fato – está vinculado à pequenez:

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. (MEIRELES, 2001, p.608)

Arrependido pelo ato cometido, o sujeito poético mostra-se absolutamente contrito na estrofe seguinte:

Pudesse a etéreos paraísos,
ascender teu leve fantasma,
e meu coração penitente

ser a rosa desabrochada
para servir-te mel e aroma,
por toda a eternidade escrava! (MEIRELES, 2001, p.608)

Especialmente nesse fragmento, o tom elegíaco intensifica-se demonstrando que a homenagem ao interlocutor tem a intenção de louvá-lo de maneira que se transcendam as circunstâncias da morte. Aliás, o substantivo “fantasma” personifica o inseto, apontando uma essência autônoma em relação à materialidade e à finitude do corpo. A existência da “borboleta” é enaltecida e rememorada.

O eu lírico põe-se como “rosa desabrochada”, desejando ser como “mel e aroma”. Sugere, assim, um desejo de integrar-se ao natural, sendo outro entre tantos de seus elementos. O sujeito poético abdica da condição humana (malograda) para, humilde e inferiormente, servir o animal. O tom paradoxal indica que esse ato o engrandece.

Os “desacertos humanos” põem a perder “o sonho e a graça” representados na figura do “tu” (aludido pelo objeto de observação que é a pequena borboleta). O homem é aqui abordado sob o aspecto da rudeza, demonstrando a falta de destreza do movimento, bem como o desequilíbrio de sua natureza falha: “cegueira”, “confusão”, “selvagem peso”. É curioso observar que o atributo “selvagem” antes de incidir sobre o animal (o que é comumente esperado) aqui é uma característica predominantemente humana.

O termo “ignorância” sintetiza a medíocre condição humana, marcada pela aspereza de comportamento. Incapaz de igualar-se à suavidade do “tu”, o eu lírico lamenta sua situação diante do universo das formas sutis. Aqui o ínfimo associa-se à pequenez, revelando-se em sua existência como manifestação da “humana insuficiência”. Essa constatação leva a questionar qual, dentre os dois seres, é a criatura menor: o homem ou a borboleta? O eu ou o “tu”?

3. Serenata

Dize-me tu, montanha dura,
onde nenhum rebanho pasce,
de que lado na terra escura
brilha o nácar de sua face.

Dize-me tu, palmeira fina,
onde nenhum pássaro canta,
em que caverna submarina
seu silêncio em corais descansa.

Dize-me tu, ó céu deserto,
dize-me se é muito tarde,
se a vida é longe e a dor perto
e tudo é feito de acabar-se! (MEIRELES, 2001, p.621)

O poema “Serenata” exemplifica um aspecto que, de maneira geral, caracteriza a obra *Retrato natural*: o “tu” é representado por um objeto em específico. Esse dado faz com que o interlocutor se apresente de maneira menos imprecisa (se o compararmos ao “tu” das obras anteriores). É certo que o teor polissêmico que o envolve permanece intenso. Contudo, quando o “tu” é aludido por uma figura definida, o peculiar hermetismo que o caracteriza se atenua.

Em cada estrofe, o eu lírico refere-se ao “tu” por meio de uma figura, fazendo com que o emissor o apresente por meio de uma descrição diversa. Tanto na primeira quanto na segunda estrofe, o interlocutor é caracterizado por algo concreto. Pelo fato de serem mencionados tantos elementos, poderíamos pensar que o diálogo se direcionasse para interlocutores diferentes. Entretanto, a ideia de aridez faz-se predominante, promovendo uma noção de unidade. Portanto, acreditamos que as descrições distintas aludem à natureza estéril de uma única figura que se coloca em diversas representações.

Em se tratando da primeira estrofe, pela maciça “montanha dura”. Essa imagem confere ao “tu” uma tonalidade árida e sombria. Trata-se de uma montanha que não propicia o alimento, infecunda. Rodeado por um ambiente ermo, o eu lírico busca encontrar a manifestação da vida: “de que lado na terra escura/ brilha o nácar de sua face.”

Por sua vez, o emprego da expressão “sua face” intensifica o nível de ambiguidade no que diz respeito à referência das pessoas. A construção possibilita que o

eu lírico, ao mesmo tempo, se volte para o interlocutor e desenvolva um discurso indireto. Mistura-se, portanto, a terceira pessoa (o rebanho) com o “tu”, aludido por “terra escura”.

A mistura entre as figuras indica que, mesmo que predomine o inóspito, o eu lírico – tal como um peregrino – busca apreender a manifestação da vida, ainda que essa esteja velada pela aparência do hostil. Nesse sentido, assim como no poema “Emigrantes” (também de *Retrato natural*) o eu lírico não se mostra prostrado:

Pela terra endurecida,
não há campo que aproveite.
Mesmo os rios vão
morrendo pela solidão.

Não sofras por teres vindo.
Alguém nos mandou de
longe para ver como ficava
um rosto humano
banhado de desilusão

.....

Iremos a outros lugares,
onde talvez haja tempo,
misericórdia, viventes,
amor, ocasião. (MEIRELES, 2001, p. 624)

Podemos observar a ocorrência de imagens semelhantes, tal como a equivalência entre “montanha dura” e “terra endurecida”. Aqui, o cenário também é caracterizado pelo ermo, pela mesma aridez. Ainda assim, o eu lírico – num tom de conselho – motiva o “tu” a continuar a procura pela energia vital, representada, por sua vez, por sentimentos vinculados à afetividade humana, tais como a “misericórdia” e o “amor”.

A segunda estrofe segue o modelo estrutural do início (estrutura que será também utilizada na estrofe final): por meio do uso do imperativo, o “tu” é interpelado de forma direta e, em seguida, uma imagem confere-lhe o atributo:

Dize-me tu, palmeira fina,
onde nenhum pássaro canta,
em que caverna submarina
seu silêncio em corais descansa. (MEIRELES, 2001, p.621)

Nesse fragmento, o princípio adversativo é recorrente: na “palmeira fina” – local propício para o repouso de uma ave – “nenhum pássaro canta”. O ermo continua a ser fator predominante e somente o interlocutor parece saber onde se encontram as formas vivas (o próprio uso do imperativo reitera essa ideia). Partindo desse princípio, o “tu” – ainda que seja aludido por elementos que promovam certa sensação de revés – esconde, sob a superficialidade da aparência, a resposta para os questionamentos do eu lírico.

“Serenata” é um poema construído sobre a constante tensão entre parecer e ser.

Uma prova disso são os contrastes entre os termos, dentre eles, a noção de altura suscitada por “palmeira” e a de profundidade, indicada por “caverna submarina”. No conjunto de imagens, observamos alegorias complexas em que se misturam elementos vinculados à terra, à água, ao ar. Essa correlação de imagens distintas não resulta, em absoluto, em contrassenso, uma vez que essas imagens se associam à coerência da linguagem transfigurada pela óptica da expressividade. A esse respeito, Octavio Paz novamente fundamenta nossa afirmação, pois ratifica que “as imagens poéticas têm sua própria lógica”. (PAZ, 1982, p.131)

Se o desértico esteve na montanha, na palmeira, ele também é encontrado na mais alta esfera:

Dize-me tu, ó céu deserto,
dize-me se é muito tarde,
se a vida é longe e a dor perto
e tudo é feito de acabar-se! (MEIRELES, 2001, p.621)

Representado seja por qualquer dos três elementos, o “tu” é descrito de maneira a suscitar o incomensurável. De proporções vastas, ele parece ser o detentor da verdade – tão arduamente procurada pelo sujeito poético. Sendo o “céu deserto”, o interlocutor promove uma tonalidade rarefeita – aspecto que, por sua vez, constitui o caráter volátil do viver em si: “e tudo é feito de acabar-se”.

A manifestação de vida da qual o “tu” sente falta está relacionada à expressividade: onde “brilha o nácar”, onde “o silêncio em corais descansa”. Trata-se, portanto, da busca de uma verdade em específico – a verdade poética. Como aponta José Maria de Souza Dantas: “O seu questionamento, o procurar seu próprio caminho, que é a sua poesia” (DANTAS, 1984, p. 134).

Ciente de que os seres e as coisas estão em constante transformação, o eu lírico – inclusive de origem incerta – é movido pelo dinamismo da procura, mesmo que a resposta para suas inquietações não esteja a seu alcance.

4. “Canção”

Eras um rosto na
noite larga de
altas insônias
iluminada.

Serás um dia
vago retrato
de quem se diga:
“o antepassado”.

Eras um poema
cujas palavras
cresciam dentre
mistério e lágrimas.

Serás silêncio,
tempo sem rastro,
de esquecimentos
atravessado.

Disso é que sofre
a amargurada flor
da memória
que ao vento fala. (MEIRELES, 2001, p. 626)

Esse poema é um novo texto em que mais objetos têm o papel de representar o “tu”. “Canção” – poema cujo título reincide sobre a obra ceciliana – é outro exemplo.

O primeiro fato que chama atenção é o nítido contraste entre as formas do verbo. É possível observar uma alternância entre o pretérito imperfeito “Eras” e o futuro do presente “Serás”. A repetição dessa estrutura é um recurso voltado para a promoção do ritmo: não nos esqueçamos de que o poema está expresso sob a forma de uma canção e um de seus propósitos é ser cantada. A preocupação com as rimas é um aspecto bem demarcado nesse poema e por isso, é outra característica que coopera com a promoção da musicalidade.

Na primeira estrofe, o “tu” é mencionado por “rosto” - parte humana tão valorizada a ponto de sugerir que se prescindia das outras regiões do corpo. Assinalamos que no rosto se concentra a comunicação: a boca, os olhos. Destacando imagens como “na noite larga”, “altas insônias/iluminada”, notamos a predominância da ação do olhar sobre a expressão verbal. Portanto, a comunicação é estabelecida pela concomitante ação do olhar tanto por parte do observador (o eu lírico) como por parte do objeto observado: o “tu”.

Se na primeira estrofe as imagens conferem ao interlocutor a vastez e o mistério noturnos, na segunda é a vez de o “tu” submeter-se à ideia de restrição:

Serás um dia
vago retrato
de quem se diga:
“o antepassado”. (MEIRELES, 2001, p.626)

O tempo futuro está vinculado à sucessão linear, ao irreversível. Como o interlocutor está associado a esse princípio cronológico, põe-se restrito pela contenção simbólica do retrato.

Numa tonalidade expressiva caracterizada pelo monólogo, o interlocutor realiza uma autoavaliação e constata a incompatibilidade entre o tempo da interioridade e o tempo comum. No tempo da interioridade, sua natureza desconhece limites, pois é compreendida pela vastidão da lógica poética. Na segunda instância, sua personalidade cai na simplificação da compreensão geral, resumindo-se apenas no “antepassado”. Representado por “rosto” e “retrato”, a figura do “tu” encontra-se numa tensa situação limítrofe entre a junção ao universal – revelada pela experiência com o poético – e a submissão à realidade destituída de transfiguração.

Outro aspecto que destacamos nesse poema é metalinguagem, por sua vez evidenciada na estrofe seguinte:

Eras um poema
cujas palavras
cresciam dentre
mistério e lágrimas. (MEIRELES, 2001, p. 626)

Aqui, o “tu” volta a ser mencionado por meio do pretérito imperfeito e, assim, a função da memória é novamente acionada. Como aponta Souza Dantas: “Por meio da

memória o poeta recupera e atualiza o homem e as coisas [...] o passado pode ter vida a qualquer instante” (DANTAS, 1984, p. 141). Percebemos que a alternância dos tempos verbais não está somente vinculada à ordem estrutural (cuja finalidade é a promoção da sonoridade), mas também está associada à ordem semântica. Sustentados pelo poder da memória, o eu lírico e o “tu” encontram-se suspensos, independentes das imposições do tempo circunstancial.

Nessa estrofe, de maneira metalinguística, é atribuído ao “tu” o papel de poeta, uma vez que a representação de sua figura se dá pelo contato com sua própria obra. Em outras palavras, a pessoa do “tu” é compreendida por sua poesia (ou vice versa). Essa mesma situação é também levantada no poema “Mar absoluto”: “ele que, ao mesmo tempo,/ é o dançarino e a sua dança” (MEIRELES, 2001, p.449). Observamos que a capacidade criativa do interlocutor confere-lhe uma autonomia conquistada somente por meio do ato poético. Sobre o domínio da poesia alerta Octavio Paz: “onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser.” (PAZ, 1982, p.131)

Contudo, o tempo das sucessões irreversíveis volta a ser o aspecto predominante e a instância poética é novamente substituída por acontecimentos próprios do âmbito comum:

Serás silêncio,
tempo sem rastro,
de esquecimentos
atravessado. (MEIRELES, 2001, p. 626)

Notemos que o termo “esquecimentos”, inclusive por estar empregado no plural, sugere o generalizante, isto é, o domínio do real não modificado pela lógica criadora.

Nessa esfera, o “tu” certamente será esquecido, uma vez a mentalidade afeita aos valores práticos é algo predominante. A despeito disso, mesmo “amargurada”, a “flor da memória” opõe-se à linearidade do tempo da exterioridade, demonstrando que a aspiração do poeta consiste em eternizar sua figura por meio do canto. O “vento” – fenômeno natural que atua como cúmplice – aproxima-se da obra pela via da sonoridade e talvez propague a lembrança do interlocutor e de sua poesia.

5. “Comunicação”

Pequena lagartixa branca,
ó noiva brusca dos ladrilhos!
Sobe à minha mesa, descansa,
Debruça-te em meus calmos livros.

Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada,
– e diziam coisas tão belas! –
Ó ídolo de cinza e prata!

Ó breve deusa de silêncio
que na face da noites corres
como a dor pelo pensamento
– e sozinha miras e foges.

Pequena lagartixa, – vinda
para quê? – pousa em mim teus
olhos. Quero contemplar tua vida,
a repetição dos teus mortos.

Como os poetas que já cantaram,
e que ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga de
alguma interminável música!

Pára em meu coração deserto!
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
Sobre a torrente do universo,
nas pontes frágeis da poesia. (MEIRELES, 2001, p. 636)

Assim como “Elegia a uma pequena borboleta”, “Comunicação” é um poema cujo desenvolvimento se dá em torno da observação de uma figura desprestigiada. Nesse caso, uma lagartixa é objeto de contemplação. Notemos que o adjetivo “pequena” é um atributo reincidente, sugerindo que o eu lírico ceciliano seja atraído pela manifestação das pequenas coisas em geral. Logo, essa espécie de microuniverso demonstra novamente que é detentor de uma grandiosidade poética velada, à espera de um olhar refinado e observador para ser revelada.

Na primeira estrofe, assim que percebe sua presença, o eu lírico deseja a aproximação do interlocutor:

Pequena lagartixa branca,
 ó noiva brusca dos ladrilhos!
 Sobe à minha mesa, descansa,
 Debruça-te em meus calmos livros. (MEIRELES, 2001, p. 636)

O emprego do verbo no imperativo dá o tom do apelo, do pedido. Percebemos que, para além da via do olhar, a aspiração por um contato maior se dá, sobretudo, por meio do próprio universo da escrita. Os “calmos livros” – pertencentes ao sujeito poético – parecem cumprir o papel de promover não somente a proximidade, mas a cumplicidade entre emissor e interlocutor. No diálogo, firma-se também a reciprocidade entre o humano e o animal – correspondência nem sempre possível entre o homem e seu semelhante.

Destacamos uma noção de contraste entre o sujeito poético e o “tu”: enquanto o imperativo “debruça-te”, assim como a imagem “noiva brusca dos ladrilhos” exercem a função de humanizar a “lagartixa”, o eu lírico é referenciado somente por seus objetos que, como já dissemos, estão associados ao universo da leitura e da escrita. Lembramos que o pequeno réptil é observado por um olhar imbuído pela esfera da inventividade (os “calmos livros”) – domínio em que o caráter transfigurador é valor essencial. Sendo assim, sugere-se que o “tu” seja um objeto construído pela capacidade imaginativa do eu lírico. A esse respeito, Benveniste vem embasar nossa interpretação:

[...] a linguagem se torna em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências externas internas cuja chave é eu, o que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. (BENVENISTE, 2005, p.281)

Outro aspecto que destacamos é a natural dubiedade que a “lagartixa” desperta. Ao mesmo tempo ágil e graciosa, de uma maneira geral, causa também repulsa e aversão. Essa unidade de elementos opostos é outro fator que aproxima o animal da esfera de ambiguidade própria da poesia.

Lembremos da capacidade regenerativa da “lagartixa” – característica que, ainda que levemente, afronta à ideia de finitude imposta pela irreversibilidade do tempo. Assinalamos que todos os atributos desse pequeno animal sintetizam, por sua vez, a

personalidade do “tu”: um interlocutor que promove a realidade poética, valorizando as pequenas existências e que, além disso, não se rende à linearidade do tempo cronológico.

Observemos as estrofes seguintes:

Ouve comigo a voz dos poetas
que agora não dizem mais nada,
– e diziam coisas tão belas! –
Ó ídolo de cinza e prata!

Ó breve deusa de silêncio
que na face da noite corres
como a dor pelo pensamento
– e sozinha miras e foges. (MEIRELES, 2001, p.636)

Embora as palavras estejam registradas nos “calmos livros”, o eu lírico convida o “tu” a entrar em contato com os poetas pela percepção auditiva: “Ouve comigo a voz dos poetas”. Esse imperativo evoca a noção de que o sujeito poético entoia os versos, para que assim, sua musicalidade seja ressaltada. Lembramos que a sonoridade remete ao ritmo. Esse, por sua vez, é outro fato que contribui para que se instaure por definitivo a lógica poética. Como menciona Octavio Paz: “o ritmo é inseparável de um conteúdo concreto [...] a frase ou „ideia poética” não vem antes do ritmo, nem esse precede aquela. Ambos são a mesma coisa.” (PAZ, 1982, p. 71)

A falta de interesse do homem pelo conhecimento da poesia é denunciada pelo pronome indefinido “ninguém”: “Como os poetas que já cantaram,/e que ninguém mais escuta”. Por sua vez, a estrutura “mais” suscita que a atenção, talvez antes voltada para o canto, no presente se atém para coisas utilitárias que, comumente, são prioritárias. Como sustenta Bosi: “As almas e os objetos foram assumidos e guiados pelos mecanismos de interesse, da produtividade” (BOSI, 1977, p. 142).

Representado pela “lagartixa”, um animal que corre “pela face da noite”, leve e ágil, constantemente associado a ambientes escuros e solitários, o “tu” opõe-se ao perfil do homem absorvido pelas atividades comuns. De sua parte, em cumplicidade com o pequeno réptil, o eu lírico demonstra distanciamento de seus iguais. Nesse sentido, o sujeito poético ceciliano dialoga com a opinião da própria autora a respeito dos animais:

O meu mundo é das girafas, dos búfalos, dos peixes voadores, dos cavalos marinhos, dos elefantes trombudos, dos crocodilos dentuças, de tudo que é fora da normalidade confortável. Até para entender-me com cavalos e bois, tenho de imaginá-los azuis, pintalgados, riscadinhos, com estrelas pelo corpo – enfim, uma fauna mítica. (MEIRELES, 1998, p.60)

Salientamos os atributos vinculados ao interlocutor: “ídolo de cinza e prata”, “breve deusa do silêncio”. Ainda mencionando a “fauna mítica” apontada pela poetisa, notamos que a “lagartixa” está justamente inserida nesse domínio, uma vez que os termos “ídolo” e “deusa” fazem com que sua presença seja descrita por certa tonalidade lendária. Assim, o “tu”, sob a forma de pequeno réptil, ocupa posição superior se comparado àqueles que já não ouvem mais “a voz dos poetas”.

Com uma existência a princípio banal, mas, que se anuncia grandiosa devido à vasta simbologia que evoca, esse interlocutor instaura a possibilidade de o eu lírico contemplar a manifestação da poesia ainda não configurada na forma da palavra. O “tu” sugere a “poesia em estado amorfo” sem ainda ser “o poema” que “é criação, poesia que se ergue” para utilizar novamente as palavras de Octavio Paz (PAZ, 1982, p.17).

Na estrofe seguinte, novamente a metalinguagem é um dado que se faz presente:

Pequena lagartixa, – vinda
para quê? – pousa em mim teus
olhos. Quero contemplar tua vida,
a repetição dos teus mortos. (MEIRELES, 2001, p.636)

Nessa estrofe o olhar tem importância fundamental no que diz respeito à cumplicidade entre o eu e o “tu”, pois há a noção de observação mútua: “pousa em mim teus olhos./Quero contemplar tua vida”. Nesses versos é possível apreender a ideia de espelhamento: ambos olham e são olhados. Por sua vez, da atividade contemplativa, surgem os questionamentos de ordem existencial – tais como os elos da ancestralidade, bem como a sobrevivência desses frente à morte: “Quero contemplar teus mortos”. A presença dos mortos refletida na existência do interlocutor faz lembrar a capacidade regenerativa da “lagartixa”.

As inquietações promovem a personificação ao “tu”, conferindo-lhe a densidade das angústias essenciais, aproximando-o da figura do poeta muito mais que os homens. Por sua vez, no que concerne à sensação da indiferença ou da falta de reconhecimento, o eu lírico estabelece novo vínculo com os poetas:

Como os poetas que já cantaram,
e que ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga
de alguma interminável música! (MEIRELES, 2001, p. 636)

Tanto o eu lírico, o interlocutor, como “os poetas que já cantaram” pertencem a uma espécie de esfera à margem do enfoque de atenção desenvolvido pela gente comum. Tal condição os agrega, fazendo com que se refugiem no universo da criação, onde prevalece o princípio da inventividade. Como bem observamos essa ideia no desfecho do poema: “Sobre a torrente do universo,/ nas pontes frágeis da poesia.”.

6. “Se eu fosse apenas”

Se eu fosse apenas uma rosa,
Com que prazer me desfolhava,
Já que a vida é tão dolorosa
e eu não sei te dizer mais nada!

Se eu fosse apenas água ou vento,
com que prazer me desfaria, como
em teu próprio pensamento vai
desfazendo a minha vida!

Perdoa-me causar-te mágoa
desta humana, amarga demora!
– de ser menos breve do que a água,
mais durável que o vento e a rosa... (MEIRELES, 2001, p. 672)

Enquanto nos demais poemas de *Retrato natural* os objetos são formas de representação do “tu”, aqui é a vez de o eu lírico ser apresentado por deles:

Se eu fosse apenas uma rosa,
 Com que prazer me desfolhava,
 Já que a vida é tão dolorosa
 e eu não sei te dizer mais nada! (MEIRELES, 2001, p. 672)

No texto, percebemos a ocorrência de um dado comum à obra de Cecília Meireles: o anseio por irmanar-se aos objetos naturais, como se esses fossem mais eficazes que o homem em expressar sua própria condição (notadamente, no que diz respeito à efemeridade, à inconstância e às inúmeras modificações sofridas ao longo da existência).

Entretanto, somente no plano da hipótese que o eu lírico se exprime por meio do natural, no caso a “rosa”. Tal circunstância indica, na verdade, o contraste entre o desejo do sujeito poético e a real situação em que se encontra. Essa divergência entre o universo da interioridade (salientando a hipótese de uma outra forma de existência) e o dado externo é evidenciada pela repetição da estrutura “Se eu fosse apenas”.

Escolhendo o verbo “desfolhar”, o eu lírico menciona o prazer que a noção de findar lhe proporciona, uma vez que, segundo ele, “a vida é tão dolorosa”. Por sua vez, cabe aqui recordar que a condição de transitoriedade é característica ao homem, e que – assim como a flor – é próprio de sua natureza deixar de existir. Dessa forma, questionamos que motivo leva o eu lírico a querer ser a “rosa”. Podemos pensar que a razão consista na maneira do findar: o ato de desfolhar prolonga-se, logo, com um maior período de tempo, é possível uma observação mais contemplativa do momento. O ato de acabar não é apenas lento, mas faz com que partes se expandam pelo espaço e a ele se reintegrem imprecisa e livremente. Em outras palavras, mais belo que a morte humana, o desfolhar está mais próximo do estético.

Assim como em textos anteriores, o “tu” exerce a função de um interlocutor cúmplice. Nesse poema, sua presença alerta sobre a ineficácia do discurso do sujeito poético: “e eu não sei te dizer mais nada!” A dificuldade em exprimir-se ou a procura da palavra precisa mostra que o diálogo entre as pessoas privilegia a expressão imagética que verbal. Novamente as belas palavras de Octavio Paz dão sustento para nossa afirmação: “A imagem diz o indizível [...] Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.” (PAZ, 1982, p. 78).

Se antes o “tu” era cúmplice, na segunda estrofe, sugere-se que a figura do interlocutor seja um dos motivos do sofrimento do eu lírico:

Se eu fosse apenas água ou vento,
com que prazer me desfaria, como
em teu próprio pensamento
vai desfazendo a minha vida! (MEIRELES, 2001, p.672)

Nesse fragmento, a noção do abstrato predomina sobre o palpável da estrofe anterior: o findar não reside mais na desmaterialização de uma flor, mas, na perda ou na transformação da forma – observemos o anseio do eu lírico por se tornar “água” ou “vento”. Por sua vez, tanto o abstrato como a alteração da forma estão em consonância com o dístico “como em teu próprio pensamento/ vai desfazendo a minha vida!” O “tu” é referido por meio desse substantivo tão indefinível quanto inconstante que é “pensamento”. A ambiguidade do termo ganha vulto maior, pois, associado ao diálogo entre o sujeito poético e o “tu” não define se é o interlocutor quem lembra (ou menospreza) o eu lírico ou se é o “tu” que permanece na memória do sujeito poético. Em todo caso, a “vida” do eu parece subordinada ao “pensamento” desse interlocutor impassível. A terceira estrofe é o desfecho do poema:

Perdoa-me causar-te mágoa
desta humana, amarga demora!
– de ser menos breve do que a água,
mais durável que o vento e a rosa... (MEIRELES, 2001, p.672)

Como já afirmamos, na penúltima estrofe, o termo “pensamento” promove um teor ambíguo quanto à referência do enunciador e do interlocutor. Ambos pensam e são um para o outro objetos lembrados. Como menciona Barthes: “Tenho em mim dois interlocutores empenhados em mostrar o tom de réplica em réplica” (BARTHES, 1977, p.143). Essa imprecisão estende-se na estrofe final. Se no primeiro momento o “tu” é a figura para a qual a atenção se volta, aqui a situação se inverte. Sugere-se que a imagem do eu lírico cause sofrimento ao “tu”: “Perdoa-me causar-te mágoa/desta humana, amarga demora!”

Não é sem ironia que o eu lírico reflete sobre sua própria condição no “pensamento” do interlocutor. Sua presença é “menos breve do que a água,/mais durável que o vento e a rosa”, isto é, de permanência muito fugaz. Assim mesmo, o sujeito poético desculpa-se por um possível transtorno causado por sua “humana demora”. A complexa natureza do sujeito poético – densa e angustiante – sugere que essa “demora” humana antes evoque a lentidão do peso existencial do que propriamente

o caráter de sua duração. Justifica-se, portanto, a repetição da expressão “se eu fosse apenas”, quase como um refrão. Irmanar-se aos elementos da natureza suscita o desejo de tornar a existência – a exemplo da “rosa”, da “água” e do “vento” – uma experiência semelhante à fluidez e ao desprendimento natural das coisas.

7. “Fragilidade”

Teu nome nas águas tão
fundas, tão grandes

perde-se na espuma,
castelo de instantes.

No aço azul da noite
teu firme retrato

acorda entre nuvens
já desbaratado.

A sorte da pedra
é tornar-se areia.

Mas quem não soluça
pensando em teu rosto

reduzido a poeira... (MEIRELES, 2001, p. 672)

Uma das características da lírica de Cecília Meireles consiste na intensificação do grau de ambiguidade em textos cujas estrofes possuem um número menor de versos. O poder de concisão faz com que as palavras sejam empregadas em seu mais elevado nível polissêmico, promovendo assim, a criação de imagens de uma densa simbologia.

Seguindo o modelo de outros poemas já analisados, o interlocutor é apresentado não por suas ações, mas, por referências indiretas. O “nome” é um termo que, concomitantemente, distancia o “tu” de descrições físicas ou pessoais e o aproxima do domínio dos signos, das denominações. Dessa forma, valoriza-se o universo do raciocínio e da criação.

Não mencionado por características pessoais, o interlocutor vincula-se a aspectos da natureza. A água, um desses elementos, promove uma gama de possibilidades interpretativas, dentre elas, a associação do “tu” à mobilidade e, por conseguinte à metamorfose. Notemos que o elemento se encontra no plural – fator que intensifica a imprecisão e a multiplicidade. Por sua vez, as águas são profundas e grandes, conferindo ao “tu” o elo com o insondável, o misterioso. Sobre a água, esclarece Bachelard: “A água é realmente um elemento transitório. É a metamorfose. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. (BACHELARD, 1989, p.07) O “tu”, em constante modificação, aponta aquilo que se transforma, pois não se atém a um único aspecto de sua natureza. Tal noção do vir a ser estende-se pela segunda estrofe:

perde-se na espuma,
castelo de instantes. (MEIRELES, 2001, p. 672)

Se o nome do “tu” se mantém nas profundezas da água, o mesmo não acontece quando atinge a superfície. Ele desfaz-se, “sua substância desmorona” (BACHELARD, 1989, p. 07). Esse dado leva a crer que o interlocutor se identifique com o universo do profundo, da essência irrevelável. De sua parte, a “espuma” sintetiza o domínio do visível e, portanto, alude ao que se encontra aparente. Nessa estrofe ao mesmo tempo densa e sintética, sugere-se a oposição entre a essência e a aparência.

Aliada ao elemento “espuma”, a expressão “castelo de instantes” sugere uma frágil edificação sustentada sobre o cronológico, bem como a duração sujeita ao movimento retilíneo e unidirecional que acarreta a destruição. Tal ideia complementa-se na imagem presente na quinta estrofe: “A sorte da pedra/ é tornar-se areia”.

A combinação entre “castelo” e “espuma” promove uma tensão entre a solidez e a inconstância. Por sua vez, pelo fato de ser uma moradia real, “castelo” confere ao tempo um aspecto senhoril, sugerindo o poder de sua natureza.

Nas estrofes subsequentes, persiste a abordagem de elementos de consistência mais sólida:

No aço azul da noite
 teu firme retrato
 acorda entre nuvens
 já desbaratado. (MEIRELES, 2001, p. 672)

Dentre os elementos de maior solidez, destacamos “aço”. Contudo, sua densidade é atenuada por “azul da noite” – expressão que, pela vastidão que sugere, acaba por desmaterializar os elementos que a ela se ligam. No caso de “firme retrato”, há novamente a tensão entre o sólido e o fluido. “Retrato” faz com que o “tu” outra vez seja mencionado por um referente e não por suas próprias características. O objeto é ainda personificado pela razão de estar associado à uma ação – o verbo acordar.

O ambíguo arranjo textual mistura objeto e interlocutor, promovendo a apreensão imprecisa quanto à identificação das figuras. Ser representado por um retrato indica uma tentativa de preservação da imagem do “tu”, de impedir a perda de sua forma original. Paradoxalmente, tal intenção está vinculada “à noite”, “a nuvens” – elementos que, justamente, suscitam a mobilidade, a variação. Trata-se da união de elementos opostos em que há a tensão das diferenças de suas naturezas.

Nas estrofes finais, a pergunta retórica consolida a atmosfera rarefeita predominante em todo poema:

Mas quem não soluça
 pensando em teu rosto
 reduzido a poeira... (MEIRELES, 2001, p. 672)

A utilização do pronome “quem” confere uma noção generalizante, fazendo com que a figura do “tu” seja quase unanimemente reverenciada. O verso final – sendo inclusive o desfecho da última estrofe – potencializa o tom ambivalente: sugere que “poeira” abranja o eu lírico, o “tu” e o “quem” permitindo pensar que, diante da irreversibilidade do tempo, todas as figuras do poema estejam irmanadas na noção de finitude e de “fragilidade”.

4.2 Considerações sobre *Retrato natural*: a revelação poética das existências ínfimas; a representação do “tu” em formas mais concretas.

Consideramos que em *Retrato natural* elementos de maior solidez são mais recorrentes para a representação do “tu”. O interlocutor continua a apresentar intensa ambiguidade tanto no que diz respeito à sua personalidade, quanto à maneira de se colocar no diálogo. Entretanto, a presença de representações mais concretas atenua (ainda que suavemente) o caráter impreciso da descrição.

Em nossas leituras observamos diversas formas de referência ao interlocutor. Uma das figuras mais empregada é a “rosa” – imagem, inclusive, presente em tantos poemas denominados de “Motivos”. O interlocutor, quando associado à “rosa”, sugere a beleza do estado efêmero, bem como a constatação da complexidade existencial ainda que afigurada numa condição passageira. Vinculado à menção ao fazer poético, o “tu” representado pela “rosa” também propõe uma reflexão metalinguística.

Não somente plantas e flores são imagens que descrevem o “tu”, os animais também o mencionam. Em *Retrato natural*, o “tu” é representado por borboleta, lagartixa – ou seja, espécies que chamam o foco de atenção para as pequenas existências. Nesse tipo de enfoque, observamos um dos caros valores da poesia de Cecília Meireles: o alcance do grandioso por meio daquilo que é considerado banal, desimportante. Sob a modesta aparência de pequenos insetos e répteis, desenvolve-se a apreensão acerca da amplidão do universo. Nos diálogos com esse “tu” constituído pelas pequenas coisas, o eu lírico descobre que nas manifestações mínimas reside uma imensa capacidade transfiguradora.

Ainda em relação ao “tu” encontrado nas pequenas coisas, observamos que tais imagens (em muitos poemas) partilham das mesmas predileções que o sujeito poético. É o caso da “pequena lagartixa” do poema “Comunicação”. Assim como eu lírico, o pequeno animal também se interessa pela expressividade da palavra: “Ouve comigo a voz dos poetas” (MEIRELES, 2001, p.636). Vale dizer que, quando comparado a essas existências, o ser humano é descrito de forma a ressaltar seu aspecto animalizado (enquanto ser embrutecido): “minha mão tosca te agarrou/ com uma dura, inocente culpa” (MEIRELES, 2001, p.608). Esse dado subverte a premissa de que o homem, necessariamente, apresenta evolução em sua maneira de agir e de que os animais se

associam à selvageria. No poema “Elegia a uma pequena borboleta” dá-se justamente o contrário.

Embora em *Retrato natural* o interlocutor seja indicado por objetos de ordem mais palpável, constatamos que a polissemia é um recurso fortemente explorado. O poema “Canção” é um, dentre tantos textos em que o interlocutor é representado pelo tom ambivalente: “Eras um rosto/na noite larga”, “Serás um dia/vago retrato”

(MEIRELES, 2001, p.626). A contraposição entre “rosto” e “retrato” indica tanto a inflexibilidade do tempo cronológico como a imprecisa descrição do interlocutor.

Concomitantemente, os atributos do “tu” associam-se à amplidão (promovida por “noite larga”) e à limitação de um objeto (“vago retrato”). Entretanto, não há uma representação que permita uma visualização definida. O “tu” permanece como uma figura enigmática, dotado de diversas facetas que ora se correspondem, ora se contrapõem. Todas essas diversificadas nuances se complementam e resultam numa densa personalidade plural.

CONCLUSÃO

Após a leitura analítica de *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949) consideramos que o estudo sobre a natureza do diálogo entre o eu lírico e o interlocutor “tu” auxilia numa melhor compreensão da obra poética de Cecília Meireles. À medida que a correspondência se desenvolve, as personalidades do discurso abordam valores fundamentais à lírica da poetisa.

Em *Viagem*, destacamos a presença de um “tu” arredo, em constante divergência em relação às aspirações do eu lírico. A desilusão amorosa será enfocada de diversas maneiras. Em “Epigrama nº1”, por exemplo, o eu lírico será imortalizado pelo canto direcionado a um interlocutor inatingível. Juntamente com o amor impossível são destacados inúmeros aspectos, dentre eles, a permanência da obra artística frente à irreversibilidade do tempo. A reflexão sobre o próprio ato poético também é abordada, logo, da mesma forma, a metalinguagem está inserida no tema do amor inalcançável.

No texto “A última cantiga” notamos similaridade com certo tom trovadoresco, uma vez que as pessoas do diálogo se comunicam num contexto de vassalagem amorosa. No entanto, os papéis mostram-se invertidos, pois o “tu”, representando o amor inalcançável, é a figura dependente do vassalo – o sujeito poético. Dessa maneira, há um traço de modernidade, visto que, ainda que as composições poéticas tradicionais sirvam de inspiração à voz lírica ceciliana, no poema em questão, essa acaba por transgredi-las.

A noção de desprendimento – aspecto de extrema importância à produção de Cecília Meireles – também pode ser observada no contexto da impossibilidade amorosa. É o caso do poema “Desamparo” (*Viagem*) em que o “tu” se associa ao emissor como “rosa ou barco” (MEIRELES, 2001, p.247). A “rosa” celebra a beleza da efemeridade enquanto o “barco” evoca o movimento, a distância e a incerteza.

O “tu” intensifica o teor polissêmico dos termos em “Canção” – poema também pertencente à obra *Viagem*: “Nunca eu tivera querido/dizer palavra tão louca” (MEIRELES, 2001, p.237). Por sugestão sonora, o vocábulo exerce ao mesmo tempo a função de verbo (querer) e de adjetivo (uma das referências ao interlocutor).

Em *Vaga música*, o “tu” é apresentado de forma a destacar a expressividade tanto no que diz respeito à semântica quanto ao caráter formal da obra. No segundo livro alvo de nossos estudos, os diálogos com o “tu” tornam ainda mais intensa a atmosfera de teor impreciso. O poema “Viagem” é um exemplo em que interlocutor é mencionado pelo tom que privilegia uma espécie de rarefação da linguagem: “Eras coisa tão sem forma,/ tão sem tempo tão sem nada...” (MEIRELES, 2014, p.339). A construção textual valoriza uma fluidez em que predomina a inconstância e a variedade das formas. Ainda sobre esses versos que citamos, o verbo empregado no imperfeito sugere a atuação da memória como fator que subverte a linearidade temporal.

Em *Vaga música* consideramos que o interlocutor assume as características da canção, isto é, atua como personificação do canto enunciado pelo eu lírico: “Minha canção vai comigo./Vai doce./Tão sereno é seu compasso/ que penso em ti”. (MEIRELES, 2001, p.426). A própria obra e o objeto de inspiração para que a canção se realizasse se misturam, fazendo com que a presença do “tu” esteja, sobretudo, a serviço da finalidade artística.

Por parte do eu lírico, sua estreita relação com os elementos pertencentes ao natural prepara o poema com recursos imagéticos e sonoros imbuídos de um caráter contemplativo e silencioso. Lembremos os versos de “Recordação”, justamente aqueles que antecedem a menção ao interlocutor: “As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo”, “E as borboletas sem voz/dançavam assim veludosamente” (MEIRELES, 2001, p.344). É assim que se constrói o ambiente ideal para a chegada do “tu”. Sua presença instaura por completo a esfera poética de *Vaga música*, plena de uma brumosa e suave transfiguração dos seres e das coisas.

O “tu” é figura vinculada à transfiguração, deformando os aspectos pertencentes ao âmbito comum. É o que vemos em “Mar em redor” (*Vaga música*) quando a personalidade do interlocutor se associa às paisagens da natureza:

Esqueceste a sombra do vento.
Por isso, ficaste e partiste,
e há finos deltas de felicidade
abrindo os braços num oceano triste.(MEIRELES,2001, p.330)

Notemos que o natural se mistura às reações emocionais e vice-versa. Desse encontro, resulta uma plasticidade que se põe em harmonia com o inusitado proveniente do caráter expressivo da linguagem. Portanto, dos diálogos estabelecidos com o “tu” promove-se a experiência com o poético, já que os dados da realidade são filtrados pela apreensão deformadora da imaginação. Nossa afirmação sustenta-se na afamada assertiva de Baudelaire quanto à capacidade criativa. Segundo o poeta, a criação associa-se à fantasia – “a rainha das capacidades humanas”. (FRIEDRICH,1978,p.55)

Em *Mar absoluto e outros poemas* (1945) encontramos um “tu” extremamente denso, inserido numa atmosfera em que a inquietação existencial é amplamente explorada. Como sugere o uso do adjetivo “absoluto”, nesse livro a essência humana é observada em sua totalidade, levando em consideração todo e qualquer aspecto que seja revelador das sinuosidades de sua natureza. Em se tratando do interlocutor, os dados aparentes conduzem a problematizações de ordem mais profunda, uma delas: a confluência entre vida e morte. Nas ocasiões da presença do “tu”, observamos o princípio de que a existência se consubstancia na dinâmica de nascimento e destruição. Tais noções não seguem uma lógica cristalizada, visto que, na atmosfera conflitante do livro, há que se notar o nascimento até mesmo promovido pela morte e destruição. Relembremos uma estrofe de “Aceitação”:

Não há resposta. Sabem-
se os nascimentos
quando já foram sofridos. (MEIRELES, 2001, p. 453)

Destaquemos a combinação dos termos “nascimentos” e “sofridos” o que promove certa estranheza. Normalmente, o sofrer antecede o ato de morrer e não se vincula à fase inicial da vida. Outro exemplo em que observamos a transgressão das ideias sedimentadas sobre viver e morrer se encontra no poema “Lamento da mãe órfã”:

“Vem como estás, metade gente, metade universo,/com dedos e raízes, ossos e vento, e as tuas veias/a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés.”

(MEIRELES,2001, p.?) Vejamos que os aspectos da morte associados ao interlocutor são abordados de um ponto de vista dinâmico. As imagens “dedos e raízes”, “caminho do oceano”, “inquietação das marés” remetem à profusão, ao desenvolvimento. Em

outras palavras, o “tu” morto não se associa à escassez, ao desaparecimento, mas, à abundância.

Identificando-se tantas vezes com o natural – a mobilidade da água, a vivacidade do fogo, as profundezas da terra ou do ar, o “tu” de *Mar absoluto* demonstra nos diálogos, sobretudo, sua essência mutável. Vejamos um exemplo da quarta parte de “Elegia”:

E olharias o sol subindo ao céu com asas de fogo.
Tuas mãos e a terra secariam bruscamente.
Em teu rosto, como no chão,
haveria flores vermelhas abertas.

Dentro do teu coração, porém, estavam as fontes
frescas, sussurrando.
E os canteiros viam-te passar
como a nuvem mais branca do dia. (MEIRELES, 2001, p.587)

Nesse fragmento, podemos observar a ideia de que, igualmente à produção *Vaga música*, os aspectos da natureza se misturam ao interlocutor, sendo até mesmo elementos constitutivos de sua personalidade. Dessa forma, é impossível encontrar-lhe uma definição única sendo que, assim como os fatores que pertencem à fluidez natural, o “tu” se transforma em algo diverso de como inicialmente se apresenta. Em suma, dotado de uma personalidade plural, o interlocutor revela – por meio de inúmeras representações plásticas e imagéticas – as variáveis que constituem a complexa figura humana.

Finalmente, encontramos em *Retrato natural* (1949) o “tu” mencionado por objetos mais concretos. No que concerne à representação do interlocutor, as três obras que antecedem esse último livro privilegiam um maior teor de imprecisão. Aqui, o “tu” é indicado animais, flores e coisas. Chamamos atenção para a escolha dessas representações, pois têm como caráter reincidente o fato de celebrarem as existências mais simples e ínfimas. É o caso de “Elegia a uma pequena borboleta” e “Comunicação”. Nesses poemas, frágeis formas de vida remetem à multifacetada figura do interlocutor. Da observação minuciosa acerca dessas figuras simples, surgem os profundos questionamentos existenciais. É o que vemos nesses versos: “Pequena lagartixa, – vinda/para quê? – pausa em mim teus olhos./ Quero contemplar tua vida,”

(MEIRELES, 2001, p. 636). A presença do “tu” em tais elementos assinala que a grandiosidade pode justamente ser encontrada nas aparentes formas insignificantes.

A reflexão sobre o ato poético é um dado que reincide sobre o diálogo com o interlocutor. A metalinguagem é evidenciada em poemas como “Canção quase triste”, por exemplo. Notamos que, desapontado e perplexo, o eu lírico constata o geral desinteresse por assuntos de poesia:

Brilhou a rosa
no espinhoso galho.
Quem a viu? Ninguém (MEIRELES, 2001, p.606)

Como pudemos perceber nesse texto, a “rosa” exerce uma dupla função: ao mesmo tempo representa o “tu” e atua como uma referência à elaboração poética relegada à indiferença.

Finalmente, observando de maneira analítica o fenômeno da interlocução incidente em *Viagem*, *Vaga música*, *Mar absoluto e outros poemas*, *Retrato natural* percebemos que as pessoas do diálogo apontam e sintetizam valores fundamentais à lírica de Cecília Meireles. Nas conversas com o “tu” reflete-se sobre as transformações acarretadas pelo tempo, bem como a defesa da lógica subjetiva de enfrentar a irreversibilidade, a noção da perda. Para tanto, notamos a forte atuação da memória.

O interlocutor, de personalidade imprevisível e volátil, lembra que a natureza de toda e qualquer existência assenta sobre o princípio da transformação: nenhuma forma mantém inalterado seu caráter, isto é, tudo está sob a ordem dinâmica do desfazer-se e do transmutar-se.

A figura do “tu” morto mostra ao eu lírico a paradoxal capacidade criadora da destruição. A existência em vida, antes limitada pelo aspecto humano, expande-se com o contato da morte, agregando-se a inúmeros elementos que também se transformam e se renovam. Lembremos a vastez de ideia sugerida em “Vem como estás, metade gente, metade universo” (MEIRELES, 2001, p.509).

Os diálogos com o interlocutor pensam os rumos da poesia, a natureza de sua realização e a noção de que a beleza efêmera se imortaliza na celebração do canto.

Aliás, representado pelas pequenas existências – uma flor, uma borboleta, uma lagartixa – o “tu” revela-lhes a grandiosidade, mostrando que o êxtase poético necessariamente não se vincula a assuntos etéreos, mas sim, pode estar velado nas coisas simples e terrenas.

Já que a interlocução é pautada no mais refinado teor de polissemia e ambiguidade, finalmente, consideramos que uma imensa gama de interpretações se estende quando observamos o vasto campo desse fenômeno. Há que se pedir que, enquanto leitores, estejamos abertos ao desafio. Refletir sobre a presença desse complexo e enigmático “tu” na obra de Cecília Meireles consiste em exercer a árdua sondagem contemplativa de seres e coisas na mais profunda investigação de suas essências.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Cecília Meireles

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

ANDRADE, Mário de. *Cecília e a poesia*. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília, 1972.

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

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1946.

BRANCO, Aloísio G. *Poesia para sempre, do imaginário e do sensível*. O Globo. Rio de Janeiro: 21.nov.1982.

BONAPACE, Adolphina Portela. *O romanceiro da inconfidência: Meditação sobre o destino do homem*. Lisboa: São José, 1974.

CAVALCANTE, Djalma. *Passagem para a Índia*. In *Cult*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráfica Ltda, 2001.

CAVALIERI, Ruth Vilela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achimé, 1984.

CRISTOVÃO, Fernando. *Cartas inéditas de Cecília Meireles a Maria Valupi*. Revista *Colóquio de letras*. São Paulo: 1982

DAMASCENO, Darcy. *O mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DANTAS, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim*. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você Editora, 1984.

GOLDSTEIN, Norma S. *Romanceiro da inconfidência: Roteiro de leitura*. Ática, 1998.

GOUVÊIA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

GOTLIB, Nadia J. *Cecília Meireles: a construção do autorretrato*. In: *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

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

LEÃO, Francisco Cunha. *Um caso de poesia absoluta. Folha do norte*. Belém: 10.abr.1949.

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

_____. *Episódio humano*. Rio de Janeiro: Desiderata: Batel, 2007.

_____. *Escolha seu sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. *Ilusões do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

_____. *O que se diz e o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENESES, Fagundes. *Silêncio e solidão: dois fatores positivos na vida da poeta*. In: *Manchete*. Rio de Janeiro: 3 de outubro de 1962.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *Interminável música*. Folha de S. Paulo. São Paulo: 28.ago.1983, p.83.

NETO, Miguel Sanches. *Cecília Meireles e o tempo inteiriço*. In: *Cecília Meireles Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

NEVES SOUZA, Margarida e LIMA LOBO, Yolanda. *Cecília Meireles, a poética da Educação*. PUC/Loyola, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia de Cecília Meireles*. Assis: Humanitas, 2001.

_____. *Temática de morte em Cecília Meireles e Gabriela Mistral*. *Revista de Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *Cecília Meireles e a reinvenção da morte*. *Revista Polifonia*. Cuiabá: Editora Universitária, 2004.

RICARDO, Cassiano. *A academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1939.

SADLIER, Darlene. *ABC de Cecília Meireles*. In *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *A eternidade entre os dedos*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 9. Nov. 1974.

Bibliografia geral:

ACKERMAN, Diane. *Uma história natural dos sentidos*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

ADORNO, T. W. *Discurso sobre a lírica e a sociedade*. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions Du Seuil, 1973.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENVENISTE, Emile. *A natureza dos pronomes* In: *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Pontes, 1991.

BÍBLIA SAGRADA, *Antigo e Novo Testamento*. (Tradução de João Ferreira de Almeida) 2ª edição revisitada e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. *Historia Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUBBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989;

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1961.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Olympio, 1991.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. São Cristóvão: Arte Nova, 1972.

_____. *Da poesia e dos poetas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello e Irmão Editora, 1992.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

MONTAIGNE, Michel de. *Le meilleur des essais*. Paris: Arléa, 2005.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates Banquete*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da Composição*. In *Poemas e ensaios*. Porto Alegre: Globo, 1985.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

RILKE, Rainer Maria. *A canção de amor e de morte do Porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Histórias do bom Deus*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Osasco: Novo Século Editora, 2008.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Gallimard, 1972.

SARASWATI, Aghorananda. *Mitologia Hindu: o universo dos deuses e mitos da Índia*. São Paulo: Madras, 2007.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCOPACASA, Rafael ; SUANO, Marlene. *Revista Deuses da mitologia 2*. São Paulo : Duetto, 2009.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2003

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma Poesia*. São Paulo: Edusp, 1994.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WEINRICH, Harald. *Le temps*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 2008.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1989

ANEXO: ÍNDICE DOS POEMAS ANALISADOS***Viagem:***

1. “Epigrama” – 19
2. “A última cantiga” – 23
3. “Perspectiva” – 28
4. “Canção” – 32
5. “Desamparo” – 35
6. “Êxtase” – 38
7. “Vinho” – 42
8. “Valsa” – 45
9. “Ressurreição” – 48
10. “Reencontro” – 50

Vaga música:

1. “Mar em redor” – 59
2. “Canção quase inquieta” – 62
3. “Viagem” – 66
4. “Canção do caminho” – 71
5. “Recordação” – 73
6. “Canções do mundo acabado” – 77
7. “Canção quase melancólica” – 81
8. “Velho estilo” – 84
9. “Gaita de lata” – 88
10. “Modinha” – 89

Mar absoluto e outros poemas:

1. “Noturno” – 96
2. “Contemplação” – 100
3. “1º motivo da rosa” – 106
4. “Lamento da mãe órfã” – 110
5. “Sensitiva” – 114
6. “5º motivo da rosa” – 118
7. “Elegia” – 122

Retrato natural:

1. “Canção quase triste” – 157
2. “Elegia a uma pequena borboleta” – 160
3. “Serenata” – 166
4. “Canção” – 169
5. “Comunicação” – 172
6. “Se eu fosse apenas” – 176
7. “Fragilidade” – 179

