

ANTONIO RODRIGUES BELON

**A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES
EM *SOLOMBRA***

ANTONIO RODRIGUES BELON

**A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES
EM *SOLOMBRA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Letras da UNESP - Assis, para a obtenção do título de
Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Domingues de
Oliveira

Assis
2001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Belon, Antonio Rodrigues
B452p A poesia de Cecilia Meireles em Solombra / Antonio
Rodrigues Belon. Assis, 2001.
202 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. 2. Poesia brasileira. 3.
Solombra-Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 869.91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	04
I OS ELEMENTOS.....	26
1.1 Terra.....	27
1.2 Água.....	32
1.3 Ar.....	62
1.4 Fogo.....	69
II RELAÇÕES ESSENCIAIS: TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE.....	94
2.1 Temporalidade.....	100
2.1.1 O tempo em si.....	100
2.1.2 O tempo e suas relações.....	114
2.2 Espacialidade.....	131
2.2.1 Dimensões.....	131
2.2.2 Formas.....	134
III INTELECTO.....	142
3.1 Formações e indagações.....	142
3.2 Comunicações e impossibilidades	148
CONCLUSÕES.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	160

APÊNDICE.....	172
---------------	-----

Resumo

Abstract

INTRODUÇÃO

Reúne-se aqui um conjunto de considerações preliminares: um esboço biográfico de Cecília Meireles, uma breve amostragem da vida e da obra, as justificativas da pesquisa, uma antecipação descritiva da obra selecionada, a delimitação do objeto, os critérios de seleção dos lexemas-chave na abordagem escolhida, a exposição dos fundamentos teóricos, a explicação do método, dos procedimentos de análise dos poemas e organização do trabalho de leitura crítica, a apresentação dos objetivos e a formulação inicial da tese propriamente.

Descendente, pelo lado materno, de uma família açoriana de São Miguel, Cecília Meireles nasceu em 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, cidade em que, no dia 9 de novembro de 1964, morreu. Seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, morreu aos 26 anos, três meses antes do nascimento da filha. A mãe, Matilde Benevides, professora municipal, morreu quando a menina tinha três anos. Perdeu também três irmãos mais velhos e foi criada pela avó materna, D. Jacinta Garcia Benevides, açoriana de origem e única sobrevivente à morte dos pais na família.

Segundo escreveu Cecília Meireles (1994, p.80)

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar

nem me espantei por perder. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito, em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore. Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação —mas por uma contemplação poética afetuosa e participante.

No ano de 1910, na Escola Estácio de Sá, Cecília Meireles terminou o curso primário. O Inspetor Escolar do Distrito Federal, Olavo Bilac, entregou a ela uma medalha de ouro com o nome da aluna gravado, prêmio pelo seu curso realizado com “distinção e louvor”. Terminou o curso da Escola Normal (Instituto de Educação), em 1917.

Estudou as línguas francesa, espanhola, inglesa, italiana, alemã, russa, hebraica, e do grupo indo-irânico, além de dedicar-se apaixonadamente ao estudo de história, filosofia e línguas que tivessem origens orientais. No Conservatório de Música, estudou violino e sonhava em escrever uma ópera sobre o apóstolo São Paulo e lia Rabindranath Tagore e Guerra Junqueiro.

Casou-se, em 1922, com o artista português Fernando Correia Dias, de quem teria três filhas e enviuvaria em 1935. O seu relacionamento com o pintor, homem de grande prestígio nos meios artísticos, facilitou a sua aproximação com Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Onestaldo Pennafort e outros.

Na segunda metade dos anos 20, em outubro de 1927, foi lançada a revista carioca *Festa*, a publicação seguia uma orientação católica e em cujas páginas colaboraram críticos e poetas da maior notoriedade naquele momento. Várias reuniões preparatórias do lançamento da revista aconteceram na casa de Cecília Meireles, à rua São Carlos, 11, Rio de Janeiro. Lá compareciam os seus amigos Murilo Araújo, Adelino Magalhães, Barreto Filho, Henrique Abílio, Basílio Itiberê e os citados Tasso da Silveira e Andrade Muricy.

Festa teve duas fases: apareceu entre 1927-1929 e voltou a circular entre 1934-1935. Outros grupos antecederam ao de *Festa* no processo de afirmação de uma mesma tendência. *América Latina* (1919), *Árvore Nova* (1922), *Terra do Sol* (1924), publicações do Rio de Janeiro, ansiavam por uma renovação sem rupturas, dentro dos padrões que defendiam.

Do programa de *Festa*, em seu caráter polêmico e confessional, distanciou-se Cecília Meireles, no desenvolvimento de sua obra ao longo dos anos, exclusão feita de um certo *tradicionalismo* nas soluções poéticas da maturidade.

Presença, uma publicação central do Modernismo português, encontrou na revista brasileira o seu modelo e referencial, enquanto concepção, tendo *Festa* e ela, o mesmo ilustrador.

Candidatou-se, Cecília Meireles, em 1929, à cátedra de Literatura da Escola Normal, apresentando a tese *O Espírito Vitorioso*, trabalho não aceito na instituição, por não ser reconhecidamente católica, e publicado posteriormente.

Preocupava-se com os problemas da infância e exercia o magistério desde que se diplomou. De 1930 a 1934, diariamente, dedicou-se ao exame dos assuntos do ensino, participando das inquietações e das esperanças existentes em torno da educação no Brasil daquele momento. Empenhou-se ativamente nesse movimento de renovação, posicionando-se ao lado das reformas e publicando uma seção sobre o ensino (mais de 700 textos de 30 a 34) no *Diário de Notícias*.

Fundada a Universidade do Distrito Federal, Cecília Meireles foi nomeada professora de Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literárias. Lecionou, também, em cursos livres, Literatura Comparada e Literatura Oriental.

De 1936 a 1938, colaborou em periódicos como *A Manhã* e *A Nação*, os dois do Rio de Janeiro, e *Correio Paulistano*, de São Paulo. Trabalhou, ainda, na ambigüidade característica de suas relações com o autoritarismo vigente, no Departamento de Imprensa e Propaganda, dirigindo a revista *Travel in Brazil*.

Vinha, desde a infância, o seu amor pelas tradições e crenças populares do Brasil e de Portugal. Quando menina ouvia histórias, contos, adivinhas, fábulas e outras manifestações afins, tipicamente folclóricas. Aprendeu danças e conheceu elementos do folclore açoriano no contato íntimo com sua avó.

O seu interesse pelo folclore passou sempre por contínua reafirmação. Colaborou com a instalação da Comissão Nacional de Folclore, em 1948, época em que já era considerada autoridade no assunto. Em 1951, na oportunidade da realização do Primeiro Congresso Nacional de Folclore, ela atuou

como secretária, participando ativa e dedicadamente deste evento no Rio Grande do Sul.

Fez, ainda, a convite do Secretariado de Propaganda, a sua primeira viagem a Portugal. Falando de aspectos da Literatura Brasileira, pronunciou conferências nas Universidades de Lisboa e de Coimbra.

Em 1940, viajou ao México e aos Estados Unidos, passando a ensinar Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas. Fez outras viagens de intercâmbio cultural, proferindo conferências sobre literatura, folclore e educação. Esteve no Uruguai e na Argentina (1944), na Índia, em Goa e na Europa novamente (1953), em Porto Rico (1957) e em Israel (1958). Na Universidade de Délhi quando por lá passou, recebeu o título de Doutor Honoris Causa das mãos do primeiro-ministro da Índia, Nehru.

Na sua estréia em livros, Cecília Meireles publicou, em 1919, *Espectros*. Sonetos, a maioria deles sobre figuras históricas. A autora que havia escrito os poemas no final de sua adolescência, por decisão própria, excluiu os livros iniciais do conjunto de sua obra, posição assumida nas edições posteriores de suas *Obras Completas*. Na edição de sua *Poesia Completa*, a primeira parte apresenta os livros selecionados pela autora com base em critérios estritamente pessoais para a primeira edição de 1958, e na segunda parte, admitindo inclusões posteriores, a critério dos editores, as outras obras com valor seguramente histórico, mas também poético.

Premiada pela Academia Brasileira de Letras, em 1938, por escrever *Viagem*, a poeta conhece oficialmente a consagração literária. O livro foi publicado, no ano seguinte, em Portugal.

Publicou *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto* (1945), *Retrato Natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze Noturnos da Holanda* (1952), *O Aeronauta* (1952) e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953). A composição e posterior publicação dos *Poemas Escritos na Índia* ocorreu por ocasião da viagem da autora ao Oriente. A sua poesia começou a ser traduzida para várias línguas, entre elas as da Índia. Na sua passagem pela Itália, Cecília Meireles colheu material que, elaborado poeticamente, veio a constituir os *Poemas Italianos* (1968). Além da produção em versos, traduzia Tagore e escrevia ensaios sobre Gandhi. A cultura oriental fascinava Cecília Meireles desde a adolescência.

Dos anos 50 ainda são *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Pistóia, Cemitério Brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *A Rosa* (1958) e a primeira edição da *Obra Poética* pela Aguilar (1958), referência impossível de se ignorar daí em diante. Insistindo apenas em livros de poesia, nos anos 60 foram publicados *Metal Rosicler* (1960), *Solombra* (1963), *Ou Isto ou Aquilo* (1964) e a *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro no Quarto Centenário de sua Fundação pelo Capitão-Mor Estácio de Saa* (1965).

Cecília Meireles tornou-se sócia honorária do Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, e do Instituto Vasco da Gama, de Goa. Recebeu o grau de Oficial da Ordem do Mérito, do Chile e participou do Instituto

Histórico de Minas Gerais, fatos que revelam a amplitude de sua atuação e a admiração que despertava.

Cerca de um ano depois do seu falecimento, a Academia Brasileira de Letras concedeu a Cecília Meireles o prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra.

No que concerne à delimitação do objeto de estudo, a eleição de *Solombra* no conjunto da obra ceciliana ocorre em virtude dessa obra ocupar um lugar de destaque na produção da autora. Sendo a sua última obra publicada em vida, pode-se considerá-lo como seu testemunho poético final: o livro torna-se um pronunciamento estético chave no conjunto da obra ceciliana e nas circunstâncias biográficas e históricas em que apareceu, num século XX politicamente peculiar, nas suas guerras tão marcantes, no seu nunca antes visto avanço tecnológico e suas decorrências culturais.

A leitura de seus poemas nos seus elementos constituintes, individualmente, e no entrelaçamento na obra, permite o estabelecimento de parâmetros capazes de orientar a compreensão da poesia e da poética da autora em sua totalidade, e por extensão permite apresentar uma visão da poesia em geral. Neste texto busca-se um certo aprofundamento dessa visão, sem prejuízo de sua abrangência. O percurso do eu ao nós passa necessariamente pelo social na poesia ceciliana, sendo esta, a primeira forma adquirida pela transcendência. Resumidamente, os seus pés se instalam no chão, não nas nuvens. Os seus poemas instauram uma perspectiva de especulação, reflexão e pensamento sobre os temas de profundidade e de relevância, mas sempre partindo do terreno.

A editora Livros de Portugal, do Rio de Janeiro, publicou *Solombra* em 1963. Cecília Meireles morreu um ano após a publicação da obra.

Para delinear um roteiro poético da autora, os livros fundamentalmente levados em conta fizeram parte da matriz de sua *Obra Poética*. *Solombra* assume, no contexto do estudo que aqui se desenvolve, o papel central de porta de entrada ao universo ceciliano. A edição da *Obra Poética* de Cecília Meireles, depois denominada *Poesia Completa*, e tomada como edição básica para consulta na elaboração desta tese, é a quarta, da editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro, de 1994, sob a organização e a introdução de Walmir Ayala. Nela constam, além dos livros consagrados pela tradição como integrantes de sua *Obra poética*, uma segunda parte constituída de livros anteriormente excluídos com a participação de Cecília Meireles, na edição em destaque, e depois repostos em sua *Poesia Completa*. Permanece a nota editorial de autoria de Afrânio Coutinho, um ensaio denominado “Poesia do Sensível e do Imaginário” e uma “Notícia Biográfica e Bibliográfica”, de Darcy Damasceno, além de uma *Fortuna Crítica* ampliada, cujos autores são mencionados na bibliografia geral deste estudo.

Uma cronologia da vida e da obra de Cecília Meireles permite uma compreensão da constituição biopsíquica da autora e dos seus antecedentes culturais, síntese de sua trajetória biográfica e de seu roteiro poético, em articulação ao contexto histórico e cultural em que o livro *Solombra* vai encontrar as suas possibilidades de existência.

A começar pelo aspecto gráfico, a simples visualização do material escrito mostra 28 poemas, agrupamentos básicos de versos, subordinados

ao título geral e a uma epígrafe da própria autora, elementos paratextuais igualmente relevantes na constituição do livro. Todos os poemas apresentam 13 versos, predominantemente dodecassílabos, distribuídos em quatro tercetos e um monóstico, solto, que representa, em geral, uma conclusão. Primeiro o leitor toma conhecimento da existência, no livro, dos 364 versos: 276 dodecassílabos, 61 decassílabos, 26 eneassílabos e um octossílabo. O verso final do quarto poema é um eneassílabo em leitura forçada, justificável como pausa retórica. Já no sétimo poema, o verso final é um decassílabo. “Noite entretecida com o som dos túmulos”, verso final do 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***, é um eneassílabo, ou um decassílabo, sem ou com ectlipse, ou a elisão do *m* final de uma palavra antes de uma vogal que vem no vocábulo a seguir. “Recolho a noite em minhas pálpebras”, verso de encerramento do 24º poema, ***Tomo nos olhos delicadamente***, é, de modo nítido, um octossílabo, sem outra margem de leitura. A leitura oferece o deleite, o encantamento, a perplexidade, o sabor ingênuo e apaixonado de um encontro inicial. Relações amorosas que se aprofundam com o passar dos dias ganham em estreitamento na medida do convívio, da repetição dos encontros. Uma vivência intrinsecamente em expansão interior, em aprofundamento.

Solombra integra a obra poética ceciliana: cada um dos seus versos enlaça-se nesta rede textual. Os mais profundos nexos e o fluxo contínuo do mundo são tematizados no livro. Propõe reflexões sobre a falta de sentido da existência em seu imediatismo, a que se opõe a sobrevivência, ainda que precária, pelo canto, pela poesia. Dizer pela poesia é dizer pela arte. A vida em suas

dimensões sólidas, duras como o metal, concretas, em oposição ao onírico, ao céu, ao rosicler e ao imaginário. Tudo o que é sólido desmancha-se em sonhos, torna-se transcendência. O sobrenatural, o além do natural, a realidade mais ampla, assume o lugar de fundamento da poética ceciliana: modernidade, contemporaneidade, atualidade, num testemunho poético das principais inquietações dos homens das últimas décadas do segundo milênio.

O contato material com *Solombra*, a primeira leitura, em seu contexto biográfico, histórico e estético, permite a apreensão inicial do objeto de estudo. Pela intervenção do método em sua fundamentação teórica ocorre a construção do objeto formal da leitura que deixa de ser ingênua para ser crítica. (Bornheim, 1973, p. 21-34) O objeto passa a ser a poeticidade de *Solombra* na seleção e combinação peculiar dos lexemas: a poesia como ela se faz com palavras. A obra literária constitui-se em objeto estético (Ramos, 1972, p. 159).

As observações iniciais sobre o poemário como arquitextualidade e paratextualidade levam a algumas constatações. Na paratextualidade uma relação pouco explícita e distante entre dois textos, não importa a extensão deles, como os títulos, os subtítulos, as advertências, os prólogos e semelhantes ocorre de maneira significativa (Melo, 1996, p.13). A arquitextualidade apresenta uma configuração característica. Nela:

O texto literário não existe como um entidade pura, anterior e transcendente a qualquer determinação de *teor arquitextual*, tanto modal como genérica ou subgenérica. Independentemente da fluidez e das variações diacrônicas dos modos, gêneros e subgêneros, qualquer texto

literário é produzido como um texto integrado ou integrável num modo, num género ou num subgénero —ou hibridamente integrado em diversos modos, géneros ou subgéneros —e lido à luz também de normas e convenções arquitextuais, embora essa possam não coincidir com aquelas que o autor tenha tido a intenção de actualizar (Aguilar e Silva, 1991, p.580).

Ou seja, em *Solombra*, a leitura de um poema, o particular, sempre acontece na medida em que ele existe *integrado* ou *integrável* ao conjunto da obra, o genérico. Qualquer poema dos 28 do livro, sem prejuízo de sua individualidade e independência, é concebido como um texto integrado ou integrável num conjunto que é a obra, exigindo assim uma leitura arquitextual, embora matizada.. Uma denominação da totalidade da obra, uma epígrafe da autora e a ausência de títulos específicos dos poemas identificados aqui como faz a edição básica adotada no seu índice geral, chama a atenção no livro, apresentados no trabalho em duplo destaque pelo uso de itálicos e negritos. O acréscimo de uma identificação dos poemas por numerais ordinais, além de facilitar o manuseio repetido dos textos, mantém sempre a consciência da inteireza da obra, de seu *ordenamento* singular. O estudo pretende abordar aspectos textuais e transtextuais, centrífugos e centrípetos, intrínsecos e extrínsecos, do livro, seleccionando, questões e temas sobre o ser, por meio de lexemas-chave. Do levantamento das imagens do ser decorre uma compreensão de sua problemática sempre presente: os lexemas apreendem e nomeiam a substância dos seres e das coisas, na unidade e na diversidade do universo. A inscrição dos elementos constituintes da expressão num rol transforma-se assim

no inventário deste conteúdo, de sua essencialidade, de seus desígnios. O levantamento de lexemas equivale ao processo de descoberta da substância poemática, pois eles assumem o papel de centro de uma linha de força no plano de conteúdo do poemário: um desígnio configurador das imagens e dos ritmos constituintes da poeticidade da obra em estudo.

Que critério adotar na seleção dos lexemas-chave? A obra equivale a um conjunto de palavras, entre elas os lexemas-chave, representativos de um campo analógico — legitimando-se assim o critério da relevância estrutural percebida no conjunto das relações analógicas constituintes de campos nos dois planos dos signos lingüísticos, o da expressão e o do conteúdo. Valem os aspectos dos dois planos integradamente observados nas suas potencialidades de produção de resultados poéticos.

A apreensão do objeto de estudo em sua formalidade decorre da categorização dos lexemas inventariados, remetidos pela pesquisa às suas dimensões simbólicas e imaginárias. A reorganização subjetiva da natureza no plano simbólico, num procedimento em que a *expressão* é privilegiada, torna-se uma constante em face do desafio poético.

Os lexemas adquirem sentido em plenitude quando se encontram com outros num contexto lingüístico e também num outro que é humano, social e histórico. Desta visitação entre eles, em condições específicas de inauguração e singularidade, configura-se o poema como objeto de arte e estético. O poeta, de modo ímpar, digere, assimila, modifica o seu material, sentimentos e emoções; na sua expressão peculiar e imprevista, transforma em poesia o que para

o não poeta se perde, na busca de resposta para as indagações dos homens em geral. Das seleções e combinações de palavras origina-se a poesia: eixos em projeção recíproca. Uma combinação implica uma seleção e uma seleção implica uma combinação: há uma perfeita comutabilidade entre os dois conceitos.

Dos lexemas selecionados e combinados instaura-se uma consciência dimensionada em linguagem e em ser, simultaneamente estética e ontológica, poesia e homem, em seus dramas existenciais. Uma expressão de uma visão de mundo em sua singularidade.

Da leitura minuciosa e repetida dos poemas, e, em decorrência, do levantamento dos lexemas-chave, resultou um quadro a demandar uma organização que permitisse extrair do labor com o material poético uma interpretação e uma compreensão solidamente construídas e com a capacidade de persuasão de sua validade lógica e crítica na recepção de *Solombra*.

O levantamento dos lexemas nucleares nas frases e nos textos do poemário permitiu uma distribuição deles por categorias, como as relações abstratas, a temporalidade, a espacialidade, a matéria, o intelecto, os afetos e as vontades, possibilitando questionamentos e redistribuições, em categorias ainda mais sucintas, o que não as invalida, apenas mostra, de uma maneira objetiva, a decantada polissemia da obra literária, do poema. Tendo em mãos a chave dos lexemas é possível abrir as portas da poesia de Cecília Meireles em *Solombra* e penetrar, pela porta dos poemas, nos seus ritmos e nas suas imagens, portadores, para além e para aquém dos elementos lingüísticos, de concepções de poesia, de arte, de homem, de sociedade e de mundo. Ou abordagem da presença do ser no

mundo em toda a sua dramaticidade de que a poesia elabora esteticamente o que seria de outro modo a vida social e histórica sem contribuição da arte na contínua busca de algum sentido para a realidade humana. Ocorre a intuição de uma singular visão de mundo e de sua peculiar, motivada e indissociável expressão: na dicção poética um pronunciamento sobre a existência.

A exigência de uma fundamentação teórica concebe a poesia a existir no reino das palavras. Fonemas, sílabas, sintagmas no plano de expressão; morfemas, lexemas, enfim, palavras, como para Pottier, segundo Todorov e Ducrot (1977, p256-.257). Dizer, elementos do léxico, em síntese, palavras.

Até o fim do século XVIII, era idéia tácita entre a maioria dos lingüistas ocidentais que a menor unidade lingüística dotada de uma realidade na cadeia falada e, ao mesmo tempo, portadora de significação, é a PALAVRA: a frase é feita de proposições, feitas por sua vez de palavra. Se se decompõe a palavra, é em unidade não-significativas (sílabas, letras). A definição da palavra permanece aliás, em geral, implícita (Todorov e Ducrot, 1977, p.195).

Os lexemas ou palavras, significam um fonema ou um grupo de fonemas com uma significação. A palavra *lexema* no seu primeiro elemento constituinte aponta para a significação e na sua terminação exhibe a sua natureza de fonemas em seqüência individualizada.

Num sentido largo, os conceitos de lexema e de palavra apresentam vastíssima área de intersecção. Na poesia, as relações entre os planos

de expressão e de conteúdo adquirem uma motivação específica, resultando na necessidade de uma leitura ainda mais atenta, pois a implicação entre os dois planos do signo lingüístico torna-se especial.

Os lexemas portam imagens, metáforas, símbolos, mitos e temas (Wellek e Warren, 1971, p.233-265). Na “averiguação da espécie de discurso a que pertence a poesia—, e quando, em vez de parafrasearmos em prosa, identificamos o “sentido” de um poema com o seu todo complexo de estruturas, encontramos então, como estrutura poética central, a seqüência” exposta na abertura deste parágrafo (Wellek e Warren, 1971, p.233).

As obsessões no uso dos lexemas definem a poesia de um autor. No pensamento de Charles Baudelaire, “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é a sua obsessão” (apud Friedrich, 1978, p.45). A citação do poeta francês expõe claramente “um princípio excelente de interpretação” (Friedrich, 1978, p.45). As palavras repetidas amiudadamente permitem a persistência dos temas de um poeta. “Trata-se de palavras-chave” (Friedrich, 1978, p.45) na definição das categorias básicas na leitura de uma obra poética. A “iniciativa das palavras pode também partir de suas significações” (Friedrich, 1978, p.185) além dos ritmos, sons e afins.

Numa perspectiva de fundamentação teórica e metodológica algumas questões exigem uma breve exposição. Importa então considerar as articulações entre as concepções vigentes na teoria literária em épocas mais recentes e a metodologia adotada no recorte dos objetos de pesquisa.

Organizar as etapas do trabalho já é dar um importante passo na sua consecução. A eleição do *corpus*, a seleção da obra a receber a atenção requerida pela sua posição de objeto de estudo, *Solombra*, no caso, é o primeiro trecho do percurso proposto. Na segunda fase, o levantamento dos lexemas-chave vai da leitura cuidadosa dos poemas à recolha de material capaz de apontar alguns rumos e tendências que pudessem orientar a continuidade dos estudos. O método pressupõe o levantamento lexemático, a identificação dos campos temáticos, passando ao analisar poema a poema pelos procedimentos estruturais intermediários.

Na configuração dos poemas, em sua materialidade lingüística, em seu modo de dizer uma visão de mundo e do ser, os temas geradores e as estruturas recorrentes, encontram nos lexemas lidos a sua substância, reorganizando-se em virtude de uma primeira compreensão e transformando-se em objeto de estudo e reflexão, com a finalidade de permitir uma interpretação com a clareza que o processo instaura. Da soma dos aspectos materiais e formais surge o objeto de pesquisa e reflexão em sua inteireza, permitindo o estabelecimento de uma perspectiva.

Qual o sentido do ser? Qual a essência do ser? Qual o nome do ser?

Os poemas eleitos como objeto de estudo recebem uma visão sincrônica das estruturas dos textos, dos seus elementos internos, num enfoque lingüístico, desdobrando-se em semiótico, estilístico, formalista, estruturalista, fenomenológico, e temático, no destaque de lexemas configuradores de imagens, chaves na leitura e centro de geração das estruturas poemáticas, definindo o

estudo intrínseco, sempre que os aspectos apontados contribuam para um percurso no plano intratextual.

A leitura dos poemas na demanda extrínseca requer ainda uma visão diacrônica, da evolução do texto, uma análise sociológica e psicológica, enveredando-se pela teoria dos arquétipos, pela teoria dos gêneros, pela teoria dos movimentos, além de um percurso pelo método comparativo e pela consideração das relações com o mundo exterior, o homem, a sociedade, a história, a cultura, tudo aquilo que pode conceber-se como plano extratextual.

A relação com outros textos, poéticos ou não, de Cecília Meireles ou de outros autores, também comporta elementos elucidativos à tarefa proposta. A *integração metodológica* decorre da combinação deste conjunto de aspectos visando a um maior rendimento da leitura dos poemas a cada passo.

O objetivo é extrair uma inferência crítica, a demonstração da unidade na diversidade, a caracterização da trajetória poética, da técnica do verso, das constantes temáticas, estruturas geradoras de renovadas estruturas, na repetição e no contraste, e da herança *simbolista*. Importa considerar a rede a que eles pertencem sem a perda de suas singularidades.

Um poema apresenta sempre aspectos conjuntivos que permitem a sua integração nas textualidades do livro e aspectos disjuntivos que asseguram a sua individualização em relação aos demais, resultando do processo a arquitextualidade de *Solombra*. As sobreposições textuais dão aos poemas um caráter de *palimpsesto*: sob um texto encontram-se marcas de outros, entre os

quais se estabelecem relações dialógicas. A finalidade proposta é alcançar a poética como fundamento em que se escoram os poemas em sua existência.

Uma pesquisa passa pela definição de sua unidade mínima de observação, levantamento de suas características e reflexões sobre elas. O objeto de busca alcança nítida delimitação. Este é um dos movimentos da inteligência em direção ao real, ao ser. Numa outra direção, o pensamento faz o percurso do verso, organizado em fonemas, sílabas, lexemas, sintagmas, no âmbito do poema, ao ente que em sua atividade constrói o verso. A problemática da realidade humana, do ser lançado no mundo, identifica-se com a da poesia. A questão do ser emerge. A poesia e a ontologia acolhem o tema do ser.

Do levantamento dos lexemas-chave resultou a identificação de um conjunto de imagens e temas estruturadores, levando o estudo a encontrar as relações entre o diverso e o uno. A proposta e a forma de organização do trabalho resumem tais propósitos. Dos campos léxicos, do vocabulário típico, obsessivo, das palavras nocionais, origina-se um percurso rumo aos temas transformados em objeto de reflexões (Friedrich, 1978, p.45-46).

Tudo que é sólido se desmancha no ar, o já proverbialmente estabelecido, motiva a sua reestruturação em “tudo que é sólido se desmancha em sonhos, em imagens”, na perspectiva desta aproximação da poesia e da poética de Cecília Meireles, em particular, e, por extensão, da poesia e da poética da modernidade.

Os textos considerados em seus conceitos semiótico, lingüístico, discursivo, literário ou poético, poemas, enfim, apresentam uma expressividade na

atualização e fixação de um sistema de signos, um repertório de palavras, de lexemas, contrapondo-se assim ao extratextual. Do textual ao extratextual o percurso completa-se. Delimitam-se no espaço e no tempo. Possuem uma organização interna e uma configuração em um todo estrutural (Aguilar e Silva, 1991, p. 562-3). Estreitamente relacionados a esta estruturalidade dos poemas, numa pertinência impossível de ignorar-se, os lexemas-chave, freqüentemente mais de um no poema lido individualmente, integram uma cadeia temática e estrutural, constituinte de um conjunto de imagens pelas quais uma intuição do ser encontra a sua expressão. O levantamento e a organização dos lexemas em campos de afinidades permitem a composição de um *retrato*, que também é imagem, embora condensada e complexa, do ser objeto de aproximação e reflexão no poemário.

A poesia de Cecília Meireles em *Solombra*, objeto de estudo em delimitação inicial, apresenta uma visão do ser irremediavelmente comprometido com as vicissitudes no mundo, a existencialidade sendo pura contingência. A transcendência é vazia. O indivíduo não vive na imanência. Transcende as dimensões de sua individualidade para viver em sociedade. Um percurso em que o *eu* adquire a condição de dizer *nós*. Os homens fincam suas raízes na matéria e projetam-se na profundidade e largueza de suas imagens, caminham sobre a terra guiados pelas suas emoções, pelos seus sonhos, suas idéias.

O movimento da leitura vai dos lexemas às imagens, às metáforas, aos símbolos e aos temas (Wellek e Warren, 1971, p. 233-265). No percurso entre o concreto, o particular, e o abstrato, o geral, as categorias, se

estabelecem relações, as estruturas poéticas em configuração. O todo comparece como um conjunto de suas partes, em que se produz um sentido de unidade temática.

No levantamento dos lexemas as ocorrências emergem na singularidade de cada uma, no agrupamento deles por afinidades as recorrências se afirmam. As ocorrências por um processo de repetição enfática caracterizam as obsessões: um mapeamento estrutural correspondente ao caminho reflexivo da consciência do plano da existência ao ser. Numa extremidade os fonemas, na outra os temas, isto é, dos elementos físicos aos *metafísicos*. A imanência como ponto de partida para a transcendência: ou, do natural, ao sobrenatural, pelo humano, social, histórico. Ou um percurso da matéria ao espírito, do objetivo ao subjetivo, do exterior ao interior, da superfície à profundidade, em exemplaridade circular.

Os elementos constituintes da matéria dispostos na temporalidade e na espacialidade conforme a intuição e o funcionamento do intelecto, das vontades e dos afetos constataam. Os poemas em sua constituição por lexemas apresentam-se à *consciência* pela leitura como fenômenos diante de um *eu* que os *transcende* (Husserl, 1975, p.7-192).

Um poema reúne uma multiplicidade de estratos em diálogo, em muitas vozes, na polifonia de sua constituição (Ramos, 1972, p.154). Nos procedimentos que levam a obra literária a se constituir em *objeto estético*, ou à passagem de *Solombra*, por exemplo, de um livro de 28 poemas, como na sua primeira e objetiva descrição, à emergência de sua *poeticidade*, dos traços que

permitem classificar a obra como poética e não de outra maneira, ocorre, basicamente, o delineamento de um movimento de identificação dos seus elementos sensíveis, os lexemas, na suas dimensões fônicas e morfossintáticas e semânticas, a *integração* de tais elementos em categorias amplas e abrangentes, em formas de acentuado grau de abstração, tornando possível na culminância do processo a intuição essencial do fazer poético, da densidade estético do livro (Ramos, 1972, p.156). Ou transformando a palavra literatura na palavra poesia como Wellek e Warren exporiam a questão: “Não são os elementos de uma dada obra, mas sim a maneira pela qual estes se encontram nelas reunidos e a sua função, que determinam se ela é ou não literatura” (1971, p.302). Por homologia ao processo estético de percurso do concreto ao abstrato, do sensível pelo formal, pelas categorias, ao essencial, o homem percorre um caminho da sua existência, da realidade humana em sua concretude, rumo ao transcendente, à realidade mais ampla do ser, passando antes pelo social (Jaspers, 1973, p.74-108). Sobre a terra, embaixo do céu. “Levantei os olhos para ver quem falara. Mas apenas ouvi as vozes combaterem. E vi que era no Céu e na Terra. E disseram-me Solombra!” (Maireles, 1994, p.786).

Esta introdução alongou-se por muitas páginas. Os seus itens básicos constituem uma espécie de capítulos nela integrados. Apresentou uma síntese da vida e da obra de Cecília Maireles, resumiu as justificativas da pesquisa, cuidou de uma descrição inicial da obra selecionada, delimitou o objeto nas suas dimensões materiais e formais, expondo os critérios de seleção dos lexemas-chave de *Solombra*, mostrando assim os fundamentos teóricos,

metodológicos e analíticos do trabalho, evidenciando os objetivos e uma primeira e sucinta formulação da *tese*.

I OS ELEMENTOS

O capítulo que começa aqui fixa o propósito de pensar a matéria com base nos quatro elementos: os componentes primeiros de uma composição; resultantes de um processo de análise (Abbagnano, 1982, p.291-2). O que é pedra em sua configuração e concretização em lexemas é terra, se elementarmente concebido. As imagens estabelecidas pelos lexemas “rios”, “nuvens” e afins evocam o elemento água. O ar ocupa um lugar central em *Solombra* como lexema e imagem remetendo ao elemento evidente. Alguns lexemas portam, do ponto de vista aqui considerado, uma rica ambigüidade, como o caso exemplar de nuvens: a um só tempo aéreas e aquáticas. Já os campos lexemáticos da luz e da sombra em suas variadas formas, inclusive naquela em que aparece no título do poemário, representam dois aspectos da presença do elemento fogo em relação a objetos opacos tendo, portanto, um lado iluminado e outro escuro. *Solombra* na sua sonoridade identifica-se a sol e a sombra: luz, fogo, de um lado, e obscuridade, noite, do outro. A tensão entre os dois aspectos do lexema básico permeia o poemário em estudo do começo ao fim. Assim na descrição do percurso dos lexemas aos temas, terra, água, ar e fogo aparecem como as palavras-chave na organização dos quatro itens a seguir.

Como sujeito, potência, força, extensão, lei, massa e densidade, a matéria, no universo, diversifica-se sem perder a sua unidade (Abbagnano, 1982, p.618-19). Os lexemas apreendem e nomeiam a substância dos seres e das coisas na

multiplicidade de seus lugares e momentos, no concreto das circunstâncias e ações. Os elementos asseguram a unidade de base e as suas combinações ao mundo na variação inumerável de seus objetos. Generalidades e especificidades interagem em tensão permanente, em ignição, mas isto é decorrente do fogo, um dos elementos. A exposição das análises dos poemas segundo a ampla categorização dos elementos quer apreender os lexemas, as imagens, os símbolos, os temas na condição de termos de relações, de estruturas do objeto em estudo.

1.1 Terra

Nas imagens relacionadas ao elemento terra entram as rochas, as pedras, os objetos portadores de solidez e de inesgotáveis sugestões esculturais no movimento que expressam pelas formas adquiridas em diferentes lugares e épocas, configuram o mundo onde a realidade humana entrega-se à travessia existencial e constrói suas acomodações em sempre renovadas atividades arquitetônicas.

O décimo verso do 11º poema, *Falo de ti como se um morto apaixonado*, “...abre-se o mundo por mil portas simultâneas”, na abertura do último terceto, começando pela conjunção aditiva “e”, funciona como um acréscimo aos versos da estrofe antecedente. Encerrado por um ponto, apresenta um sintagma nominal, um verbal e um adverbial. No que concerne à organização da massa sonora, a conjunção e os dois primeiros sintagmas apontados integram a primeira parte do

verso. A abertura ao mundo ocorre, de fato, na percepção dele. Este é o processo de construção da metáfora. Na segunda parte do verso, a ênfase incide sobre a amplitude do arco perceptual, o surgimento de um grande número de portas, cabendo elas, inteiramente, no tempo. Isto torna possível um inventário dos seres, das coisas, e dos acontecimentos e relações do mundo. Assim fica claro porque o homem, a sociedade, a natureza e o universo, incluindo a transcendentalidade, passam a fazer parte da esfera de cogitações da poesia, a começar pela materialidade da terra e nela a ação do tempo.

No 12º verso, “como se os mundos dependessem desse encontro”, do 15º poema, *As palavras estão com seus pulsos imóveis [.]*, passa-se da consideração da terra, um local particular, no discurso do poema, para a apresentação dos “mundos”, uma conceituação mais genérica.

Numa fala, “Abro esta porta além do mundo, mas não passo”, no sétimo verso do 16º poema, *Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa*, em que o sujeito assume a primeira pessoa, aponta-se para a abertura de uma “porta”, de uma passagem fronteira, em oposição a um percurso negado por razões desveladas na seqüência. No verso seguinte, “o umbral”, a soleira, o limite da porta, apresenta-se como o bastante. Não há a necessidade de ultrapassá-lo. Dali é possível a visão do “ponto certo”, do mais elevado local, do vértice adjetivado “grande”. O mundo olha para a direção desta sua mais alta aspiração. O último verso do terceto volta-se inteiramente para este ponto, alcançado pelos olhos, embora não atingido pelas mãos,

mas nem por isso menos perceptível e satisfatório. Embora distante, é parte de uma vivência.

No décimo verso do 19º poema, *Se agora me esquecer, nada que a vista alcança*, “... se eu te esquecer ficará pelo mundo”, o esquecimento ganha maior nitidez. O pronome de tratamento da segunda pessoa do singular põe em cena pela primeira vez, no poema, um interlocutor claramente apontado. Este é o mesmo ser presente em todo o poemário, reaparecendo, poema a poema, nas cogitações do eu lírico. Nas estrofes da primeira parte, as três primeiras, se o eu poemático fosse o paciente, o objeto do esquecimento, sobre a sua presença no *mundo* sobreviveria a impossibilidade de encontrar-se em sua plenitude. Aqui, o esquecimento daquele ser, pelo sujeito poemático, leva ao deslocamento em sua realidade definida em face do seu interlocutor. Acontece a sua precipitação no torvelinho do *mundo*. A persona titular do discurso poemático percorre o caminho do abandono ao vazio existencial, decorrente do esquecimento. Torna-se morta e prisioneira, mas de um tipo que não recebe sepultura nem cerca-se de grades. Introjeta a morte. Vive a sua vagueza sobre a terra.

Na sua condição de corpo duro e sólido do reino mineral, a pedra contrasta com as transformações inerentes ao biológico nas suas etapas de crescimento, maturidade, velhice e morte. Representa a solidez, a dureza, o volume, “a escultura do movimento essencial” (Cirlot, 1984, p.451).

O aparecimento da palavra *pedra*, adjetivada como ocorre no décimo verso do primeiro poema, “[a] fina pedra do silêncio” mostra o processo de transferir para o silêncio em seu campo auditivo as possibilidades arquitetônicas e esculturais da pedra. Assim ocorre a possibilidade de *ver* o que é imperceptível aos olhos como se fora uma *escultura essencial*.

Do inventário realizado no primeiro terceto do segundo poema entre outros objetos naturais encontra-se a “pedra”, ela mesma integrante na combinação “arco de pedra” do verso inicial do oitavo poema do universo dos objetos culturais decorrentes da ação humana.

O travessão que encerra o décimo verso do décimo poema, ***Só tu sabes usar tão diáfano mistério [:]***, passa por um desvio em relação a sua função. O seu uso poético equivalente aos dois pontos, gera um efeito de estranheza de grande rendimento estético de condensar aspectos arquitetônicos, espaciais, das imagens dos dois versos seguintes aos aspectos temporais dos advérbios transformados em substantivos e pluralizados: a estrofe encerra-se pelos sintagmas “sem agoras e sem ontens [?]”. No próximo verso duas apóstrofes instalam um tom emotivo gramaticalmente encarnado na organização da frase. Nelas, “caminhos” e “túneis” valem por instrumentos de visão. Na primeira, o eu poemático dirige-se aos “túneis do universo”. Um túnel é uma passagem, uma travessia, com a angústia nela implicada, é o desejo de tocar os fundamentos do universo. A noção de travessia corresponde à de existencialidade. Um labirinto parece existir sem uma finalidade

aparente, uma complicação irremediável. Na segunda apóstrofe, a fala direciona-se para os caminhos. Eles articulam-se à serenidade. Do aprofundamento cognitivo da realidade propiciado pelos túneis, os caminhos tomam-se serenos, calmos, plenos. E indaga-se, decorrência do redimensionamento da compreensão pelo eu poemático, da perda da vigência do tempo e do espaço, no último verso da estrofe. A serenidade, no ser em visão ampliada, rompe a estrutura do tempo. O ser conquista a onivisão. Numa síntese do espaço/tempo, indicando um deslocamento, configura-se o caráter arquitetônico da espacialidade. A construção, torre ou labirinto, é pedra, é terra

Confirmando a imagem de delicadeza, a noite é apresentada como *jardim*, um espaço vegetal, vivo, organizado pelas mãos do homem onde a atitude encontra um escoadouro: *tempo e silêncio*. A união dos mundos, aqueles de sua poesia, ocorre nesta perspectiva de elaboração humana, encontrando um ponto de partida, as raízes, no elemento terra. A noite é o momento de reflexão, de meditação, de sonhos, de cuidados com esse jardim, de poesia.

O movimento do sujeito é de abandono de uma posição humana apresentada como litorânea, no quinto verso do nono poema, ***O gosto da Beleza em meu lábio descansa [:]***, “sinto o mundo chorar como em língua estrangeira”. O litoral é um ponto de referência na concepção de outras terras acessíveis pelo mar de que ele é a margem, ou no entendimento dos interiores de um lugar limitado pelo oceano. Numa ou noutra escolha, trata-se de deslocamento para uma realidade diferente. O deslocamento, a partida, gera lágrimas *no* e *do* “mundo” em abandono, revela o

verso: lágrimas e lamentações, numa manifestação cujo sentido não se compreende. Uma língua estrangeira para o ente em busca de outras possibilidades de percurso. O final deste quinto verso ocorre pela presença de dois pontos, a mesma pontuação existente no interior do verso seguinte, assinalando uma pausa intraversal: nos dois casos, a tensão entre a interrupção e a continuidade expressa-se no recurso gráfico adotado. O espaço litorâneo apresenta-se como a região limiar entre a terra e o mar, o sólido e o líquido em contato.

O homem e sua imaginação esculpe, arquiteta, elabora formas no mundo, põe-se a agir sobre a terra, integrando a solidez elementar ao seu processo de sonhar e viver interior e exteriormente, em função das palavras, das imagens e dos símbolos em que respira.

1.2 Água

No processo de elaboração do elemento água em imagens, a consideração de suas características gerais como líquido oferece um bom começo. As águas em movimento encontram-se nos rios, neles sendo facilmente perceptível a existência de margens e de uma possibilidade de esculturas fluidas, dinâmicas, em movimento e os seus elos com a sombra. O sangue, líquido, água, vida, numa expressão em vegetabilidade, outra em corporalidade, desdobra-se em ricas

possibilidades simbólicas. Água e sal, amargura, separação, as lágrimas participam da expressão das vontades e dos afetos no campo das imagens líquidas, aquáticas.

Numa reflexão sobre a água, importa trazer à lembrança os seus traços básicos, o falar de seu caráter líquido, insípido, inodoro, incolor, e da sua presença nas formas das superfícies. O que é vivente origina-se das águas e do inconsciente universal. Dela surge a vida em oceanos primordiais. A água representa a união universal de virtualidades, a precedência das formas, o momento anterior à organização da vida (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.15-22).

Um dos contatos humanos com a água é a experiência de conviver com os rios. Neles, a natureza e o tempo encontram uma síntese, a irrigação e a fecundidade concretizam-se, e o seu movimento, caracterizado pela irreversibilidade, porta assim, uma evocação do abandono e do esquecimento (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.780-782).

Três versos agrupados numa unidade gramatical constituem a segunda estrofe do 15º poema, ***As palavras estão com seus pulsos imóveis [.]***: “Mas o sangue do amor tem sonos e silêncios,/ sabe do que aparece apenas porque passa:/ espera sem temer que o universo se explique.” O verso quarto do poema, o primeiro da estrofe, começa por uma conjunção adversativa. Este começo permite pensar na hipótese de esta estrofe estabelecer algum tipo de relação opositiva com a anterior. Uma oposição que, de fato, ocorre: na primeira estrofe a *imobilidade* e a “morte” dominam, na segunda, o predomínio é do “sangue” e da “vida”. A substituição da

palavra “sangue” pela palavra “vida” desnuda o procedimento de construção da imagem adotado no verso. A vida do amor, a sua existência, pelo influxo do instinto e da paixão, segundo o verso, caracteriza-se pela suspensão das relações próprias do sono e pela ausência de palavras, pela valorização da individualidade e do interior. Uma força primordial exerce o seu domínio. Cabe aí também “silêncio”, que se conecta freqüentemente com *sombra(s)*, a exemplo do quarto verso. No verso seguinte, o saber dessa vida do amor define-se por perceber a passagem dos processos, sem manter com o aparecimento e o desaparecimento dos seres e das coisas vínculos inibidores: não impede o ser de sua imersão no mundo da vida. No sexto verso, o temor e a ansiedade do *universo* não afetam a vida do amor, confirmando os significados da linha anterior. Passando pelo amor, a atitude dominante nesta estrofe, assumida, portanto, pelo sujeito poemático, é a da esperança, e a serenidade dispensa as inquietações, transfere para o objeto a tarefa de se explicar, se revelar.

O terceiro verso do 24º poema, ***Tomo nos olhos delicadamente***, completa a segunda parte do verso intermediário da primeira estrofe: “jardim de puro tempo/ com ramos de silêncio unindo os mundos.//” O processo de encadeamento é sempre utilizado. Em torno do verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, organiza-se a primeira parte da estrofe; é a primeira indicação, que se mantém até o último verso do poema, de que o eu poemático vai exercitar a sua fala de forma direta, invariavelmente. Do primeiro verso encadeado ao segundo, “Tomo

nos olhos delicadamente/ esta noite”, resulta a imagem de uma visão meiga, terna, sutil, cuidadosa. O objeto desta visão encontra-se no segundo verso. O motivo não é a morte, mas a reflexão sobre a vida, graças à memória, que lhe restitui à lembrança “cansadas lágrimas antigas”, “longas histórias sucessivas”; no cortejo de glórias passageiras, na finitude do homem, tema recorrente neste poemário, retorna, próximo ao sujeito poemático, segundo a indicação do pronome demonstrativo que abre o verso. O eu lírico vive o recolhimento em seu mundo de sonho e poesia. Daí até o final da estrofe, acontece um aposto.

O pronome demonstrativo com que se abre o 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***, permite um entendimento constituído pela expressão e pelo conteúdo. O pronome demonstrativo é usado anaforicamente, neutralizado, *isto*, (o que se segue): o que veio antes é *isso*. Num e noutro plano o objeto da designação é o canto. Nele encontram acolhimento o passado, o presente e o futuro, as significações e os aspectos puramente sensoriais da música. A palavra inicial do poema, em sua neutralidade fixa, uma certa neutralização semântica, transformando-se, assim, numa espécie de arquilexema. O campo de abrangência, da canção implícita no verso, ganha em expansão. A existência de uma forma aparentada à música não é uma mera presunção, basta uma olhada para o primeiro verso do poema. Quem canta faz uma canção. Esta é a estratégia, a forma de expressão, adotada pelo eu do poema. O eu lírico transforma-se em agente do canto já na sua localização elíptica, antecedendo à locução verbal. No âmbito ainda do primeiro

verso, em seu encadeamento com a primeira metade do segundo, o advérbio de tempo indica a distinção entre dois aspectos de sua ocorrência. A continuidade do canto contrasta com a sua imediata absorção “pelos rios do assombro”. No segundo verso, em “entre as pálpebras/ das margens”, a similitude entre o real e o evocado constitui uma metáfora antropomórfica: uma metáfora elaborada em decorrência da percepção das relações estabelecidas nos limiares da região indicada pelos dois lexemas-chave do fragmento citado. Na poesia ceciliana, **Motivo** proclamava anteriormente (Maireles, 1994, p.109) as razões do canto: “porque o instante existe”. Ele ocorre naquele momento originário. Os “rios” identificam-se aos mistérios da vida, ao escoar do tempo e à fluidez das coisas. A hipérbole acentua a dinamicidade e a processualidade do real. Os “assombros” em **Pompéia** (Maireles, 1994, p.1362), nos *Poemas Italianos*, evocam a experiência da visão de Deus, ou do ser, ou de si, por aqueles que viveram na cidade, em seu momento crucial. Poemas oferecem chaves para leitura de poemas. O cantar deixa apenas vestígios, “flores líquidas”, na expressão do terceiro verso. O desenho que os “rios de assombro” fixam à margem, vestígios do canto, ganha corpo nas palavras finais do primeiro terceto.

Vida, sangue, água, constituem lexemas e imagens em legítima proximidade. A água, numa de suas significações simbólicas, tem como tema dominante o ser “fonte de vida” (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.15). “Das águas e do inconsciente universal surge tudo o que é vivente”, como Cirlot escreve (1984, p.62-63). O sangue, em sua natureza líquida, quase água, simboliza os valores

contíguos e solidários à vida (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.800). Água, sangue, vida, mantém estreitas afinidades como lexemas, imagens, símbolos e temas.

No desenvolvimento e na conservação do indivíduo e da espécie observa-se a vida. Para ingressar na categoria dos símbolos da vida, os signos necessariamente portam as conotações daquilo que pode fluir e crescer. O fogo, na sua intensidade, a água estreitamente vinculada à fertilidade, ou o verdor das plantas na primavera exemplificam sobejamente o fenômeno. Nota-se de maneira evidente a equivalência entre a simbologia da vida e a da morte. Nos processos vitais, a criação, a dissolução e a conservação pressupõem-se entre si. Indo além da visão da vida como um modo em que a matéria orgânica se estrutura, ela inclui no seu percurso o paraíso, a queda, a ascensão e a imortalidade.

De um lado, a vegetalidade, representando os ciclos e os aspectos da fecundidade e da abundância observáveis na variedade geral da natureza, nas expressões básicas da vida; do outro, a corporalidade, a apreender a materialidade da vida em seu plano humano, na encarnação dos apetites sempre renovados e da decorrente insaciabilidade e da dor que a acompanha.

A penetração no universo relativo às plantas, da vegetalidade, requer a consideração de seus dois aspectos fundamentais. O primeiro deles concerne a sua natureza de ciclo anual. As plantas nascem, crescem, vivem e morrem na periodicidade anual, sempre em retorno, inspirando aos homens a imagem da ressurreição, do ressurgimento, do renascimento, em suas variadas vertentes. O

segundo aspecto remete à abundância decorrente da fecundidade das plantas propiciando coletas e colheitas portadoras de felicidade, que se repete e se deseja sempre, na expressão marcante dos rituais propiciatórios.

“Desdém de flor . . . —ó voz terrena, escuta as rosas!”, o sétimo verso do décimo poema, *Só tu sabes usar tão diáfano mistério [:]*, embora dodecassílabo, não segue o padrão dominante. A sua pausa intermediária ocorre na quarta sílaba. A primeira parte do verso é acentuada ainda na sua segunda sílaba, apresentando então um ritmo binário. Para intensificar a pausa, a quarta sílaba é seguida por reticências, solicitando, por consequência, interrupção mais demorada da leitura e reflexão. Também oferece um espaço destinado ao fluir das emoções. As quatro sílabas iniciais do verso constituem uma seqüência nominal. O primeiro substantivo é o núcleo da expressão, o segundo, “flor”, integra-se singularmente à frase. *Desdém, que tu tens, de flor*, fica subentendido. Traduz, como em latim, a subjetividade do interlocutor, conforme o genitivo subjetivo. As reticências, porém, ao suspenderem tal avaliação, deixam a impressão de que quem fala pode reconsiderar o que disse. Afinal, se não se conhece, como pode alguém julgar o *Outro*? Não obstante, exorta o interlocutor a escutar as rosas, os seres mais frágeis, postos no poemário por lexemas como “flor”, “rosa” e “lábio”. Na sua inteireza, o fragmento sugere um desprezo delicado. Uma atmosfera sutilmente insinuada, que combina com uma pontuação aberta à expansão da área das significações. A segunda parte do verso, iniciada por um travessão, exclama, chama, apostrofa. Dirige-se a uma

“voz terrena”. Uma voz é um som entificado, individualizado, personificado. O adjetivo posposto à palavra voz indica a sua natureza. O que era *flor* na primeira parte do verso torna-se, pluralizada e especificamente, “rosas”, na segunda. Lembranças de fragilidade e efemeridade, mas seres da terra, como é a voz. Identificação pelo caráter telúrico de ambos. Este ser tão misterioso, de certa forma distante, mostra-se muito próximo, e, na sua amplitude, permeia a realidade terrena, divide com os homens a sua presença no mundo, convive com eles. Na existência terrena, eles prendem os homens a uma esfera que, sendo outra, é a mesma onde habitam. O verso quer, no seu jogo de poderes encantatórios, permitir e oferecer, pela evocação, um contato entre os dois aspectos de uma realidade.

“ . . . —presa estou, como a rosa e o cristal, nas arestas/ de exatas cifras delicadas que se encontram/ e se separam: em polígonos de adeuses//” Usualmente uma estrofe não começa, como a quarta do oitavo poema, ***Arco de pedra, torre em nuvens embutida [,]***, por reticências. E observe-se como não começa apenas por reticências, mas por reticências e travessão.

O uso inabitual de reticências e travessões estabelece uma atmosfera de suspensões, rupturas e retomadas do discurso, sempre na tentativa de apreender as oscilações dos seres e das coisas. As contradições da realidade humana, existencial, social e historicamente vividas encontram, na utilização de tal recurso retórico, uma possibilidade de elaboração poética e de expressão. Do encontro e da separação, das arestas, intermitentemente, aparecem os “polígonos de adeuses” do

12º verso do oitavo poema, *Arco de pedra, torre em nuvens embutida [.]*. O imagismo geométrico merece realce mais uma vez: as imagens são construídas num alto grau de abstração.

Permanecendo, ainda, no campo das cogitações sobre proximidade e afastamento, continuação e ruptura, o 12º poema, ***O que amamos está sempre longe de nós [:]***, organiza-se embasado em duas constelações semânticas materializadas por dois sintagmas correspondentes a elas: a primeira, “o que amamos”, repetida no primeiro, no segundo e no quarto versos; a segunda, de estrutura paralela, “o que em si tudo ordena”, no décimo verso. Da consolidação do primeiro sintagma destacado, participam muitos lexemas: “longe”, no primeiro e no segundo versos, [noss]“o impulso de amor”, no terceiro, “não sabe”, no segundo, “vem e vai”, oposição e complementaridade, no terceiro, “a flor na semente”, no quarto, “morte”, no sexto, “acaso”, no oitavo e no nono verso, num dos lados. Na face contrária, ainda nos limites da constelação inicial, participa “o amor límpido e exato”, do nono verso, imagem gráfica, visual. Sendo que “límpido” caracteriza o amor, no nono verso do poema 12º e o “dia” no 11º e no 12º, “...cada dia o seu dia/ breve, talvez; límpido, às vezes...”, do quinto poema, ***Falar contigo [.] Andar lentamente falando***. Na constelação definida pelo segundo conjunto sintagmático, localizam-se os lexemas “gratuidade” e “plenitude”, no décimo verso, “o equívoco [...] da cegueira”, no 12º, e na indicação da invisibilidade decorrente da falta de contraste, da percepção, da sensação, “setas negras na escuridão”, no monóstico. Da síntese resulta

que o objeto do amor é o ser pleno, interpretação que se confirma no décimo verso: paralelamente o sujeito do amor também atinge a sua plenitude.

A interpretação do terceiro terceto do oitavo poema, **Arco de pedra, torre em nuvens embutida** [..], é retomada, após vários relativos-locativos. E termina pela mesma pontuação. A estrofe existe entre esses dois limites. Outra peculiaridade dela é a inexistência, em seu âmbito, de maiúsculas. Esta apresentação gráfica define um campo de reflexão, parcialmente autônomo nas fronteiras do poema. Um eu poemático obtém sua voz e articula-se à autora ao adotar o gênero dela: homologia entre biografia e estética. A feminilidade é explícita. As vozes provenientes do ser mulher, socialmente, num momento de manifestação de presença e de registro de discurso encontram uma forma de expressão direta e inegável (Bakhtin, 1993, p.85-106).

Formas arquitetônicas nos primeiros versos, ainda no oitavo poema. Lembre-se, pequenas formas da natureza, flores e minérios, nesta estrofe, formas geométricas, no encerramento dos tercetos, sempre a oposição entre o eu lírico e as formas da natureza e da cultura. Expressionismo, reorganização simbólica da natureza de uma perspectiva subjetiva. No encadeamento entre os versos décimo e 11º, ocorre uma sonoridade de amplitude determinada pela repetição e combinação de fonemas consonantais e vocálicos, passando uma sugestão de clareza, próxima daquela do cristal. O *cristal* e a *rosa* partilham a fragilidade. Um quebra com facilidade e a outra vive efemeramente. Assim, a rosa e o cristal prendem-se na haste

da roseira e no eixo sólido, respectivamente. O eu poético está preso nas “arestas”. Nas linhas de seus desenhos, cifras, grafias, símbolos, definidos pela exatidão e a delicadeza nos dois versos encarregados desta descrição, o sujeito apresenta-se como delimitado pelos *adeuses* que o encerram num *polígono*. Geometricamente aprisionado, não consegue novamente avançar. Permanece preso em círculos intransponíveis. As arestas que se encontram e se separam parecem, nessa intermitência, “polígonos de adeuses”. Mais uma vez cabe realçar o imagismo geométrico do poema: as imagens são construídas num alto grau de abstração.

As reticências finais da estrofe deixam ao fruidor de poesia, de um modo um tanto barroco, a sugestão de recordações que se acumulam sobre a melancolia da memória: solidão, fugacidade do tempo como no primeiro poema e outros.

No entanto, as três primeiras estrofes do poema constituem uma seqüência atrelada a elementos da arquitetura e o quarto terceto abre uma área digressiva, de reflexões em primeira pessoa, tendo por referência formas da natureza e não da cultura. A antítese está estabelecida: a arquitetura, as formas construídas pelo homem em oposição às formas da natureza como as flores e as pedras. O eu do poema posta-se muito mais próximo às últimas do que das primeiras. Disto resulta um desencontro; uma visão de mundo em conflito com outra: dilaceramento, ruptura, ausência de acordo.

De “flor”, genericamente apresentada, transforma-se em “rosas”, com suas peculiaridades, no sétimo verso do décimo poema, *Só sabes usar tão diáfano mistério [:]*. Assume o plural, sugere o efêmero e o frágil, evoca a terra em que se posta.

A corporalidade decorre da materialidade dos seres animados, orgânicos, vivos ou mortos, humanos ou não. Apresenta-se como fonte dos apetites, da insaciabilidade e suas implicações, ou como uma travessia necessária do ser em busca do seu destino. Trata-se de mais uma ambivalência: a dor carregada na primeira hipótese e as possibilidades de plenitude trazidas pela segunda.

Na negação da possibilidade de vê-lo, o “rosto” do interlocutor poemático encontra acolhida no quarto verso do poema de abertura de *Solombra*, ***Vens sobre noites sempre [.] E onde vives [?] Que flama:*** “Jamais se pode ver teu rosto”. A dimensão de corporalidade serve de base na elaboração da imagem do ser, abstração feita da concepção sobre ele adotada, de sua forma de aparecer, de se tornar objeto de conhecimento.

“Há mil rostos na terra”, iniciando o terceiro poema, ***Há mil rostos sobre a terra: e agora não consigo:*** uma afirmação de caráter genérico dá o tom de ansiedade decorrente da procura de um ser que não se desvela por inteiro. Esta busca começa pela apresentação da existência de “rostos” esquecidos em seus traços identificadores: eles são milhares. Simbolicamente, mil indica indefinição, segredo e distância (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.610). Não se conhece a face dos seres

sobre a terra. Isto na primeira metade do verso de abertura, na segunda parte, “e agora não consigo/ recordar um sequer”, um acréscimo explicativo tem início e se desenvolve daí para o seguinte. Neste momento, agora, nenhum ser se deixa apanhar pela recordação. Os seus rostos não trazem lembranças.

Os dois versos finais do último terceto e o monóstico do 14º poema, *Nuvens dos olhos meus, de altas chuvas paradas [.]*, organizam-se como unidade fônica, gramatical e semântica. “Tudo se vai, tudo se perde, —e vós detendo,/ num preso céu, fora da vida, as águas densas// de inalcançáveis rostos amados!//” Uma exclamação engloba as três unidades métricas. No 11º verso, uma pausa interna divide-o em duas partes. Na primeira delas, a indicação é do ilimitado das perdas. A existência se resume em desejos, satisfações e perdas: no entanto, as últimas predominam. A realidade em que a frustração exerce o seu domínio é colocada diante do ser a que o protagonista do poema se dirige, reverentemente. Trata-se da aceitação e da compreensão, numa atitude afirmativa, de inteligência e sensibilidade, decorrência do acesso aos meandros de uma realidade sobre que se pensa, se reflete, se elabora. O aprisionamento num “céu”, a localização além da vida, da densidade das “águas”, no seu desdobramento simbólico de origem, das individualidades a quem se dedica o afeto, representadas no poema como “rostos amados”, numa esfera onde não se podem alcançar, revelam a natureza primordial, transcendente, do ser. Os olhos nublados, os sentidos perturbados pelo torvelinho da existência, da realidade humana, na sua acuidade sensorial, são destituídos de recursos que tornariam possível

a percepção dessa dimensão do universo. A transitividade destes aspectos da realidade permite esta elaboração poética.

Um poema em que os tercetos são constituídos de versos de doze sílabas é o 20º, ***Quero roubar à morte esses rostos de nácar [,]***. Os oito primeiros deles recebem acentos nas respectivas sextas sílabas, demarcando as fronteiras entre os seus membros. Os quatro restantes acentuam-se nas quartas e oitavas sílabas. O eneassílabo completa o conjunto. As sílabas em posição de rima encontram o centro vocálico predominantemente no /a/ e no /i/: cinco vezes, nos dois casos. Os três primeiros tercetos terminam e o último começa por palavras paroxítonas, antecedidas ou seguidas de graves, em posição final, conforme a situação. O contraste fonostilístico das vogais tônicas abertas em "nácar", "pálpebras" duas vezes, "atravessado", "lágrimas", "memórias" e "rebeldes", com a vogal tônica fechada (/i/) dentro do conspecto do poema merece um destaque: caracteriza expressivamente um jogo entre a abertura e o fechamento do plano do conteúdo, no enfrentamento de problemas em que o eu lírico se põe. Esta organização da massa sonora dá ao poema uma de suas singularidades.

Na estrofe de abertura, permanecendo no 20º poema, falando em primeira pessoa, o sujeito poemático manifesta um desejo e se propõe um desafio. Quer estabelecer uma pendência com a finalidade de arrancar da morte as suas características. Ao falar em "nácar" para cor-de-rosa, ocorrência comum no vocabulário parnasiano, o discurso poético põe em ação importante recurso

imagístico. Nácar é também a madrepérola, ou seja, a parte nacarada da concha de um molusco. De simbolismo muito amplo, incluindo no raio de abrangência a fecundidade e o prazer sexual, o erotismo, associada a Vênus na mitologia clássica, evoca a aventura humana terminada na morte. A concha é “uma expressão da libido” (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.270), uma frincha rósea, nacarada de onde tudo procede e retorna. Por extensão é a concha, símbolo da prosperidade com base na morte da geração precedente, da sucessão natural dos seres vivos no mundo. A vida e a morte na concha adquirem o sentido de duas faces de um mesmo processo (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.269-70). Busca apoderar-se das feições, das cores, dos encobrimentos que dão poder à morte, destituí-la de toda potência. Nos dois primeiros versos, o desejo exerce o seu domínio, adiando a morte. Na utilização das imagens de “corais de aurora” e “véus de safira”, no segundo verso, o conflito entre o eu poético e a morte ganha força expressiva. Estabelece-se um conflito entre o desejo e a morte. Ela se torna objeto de uma antecipação. No terceiro verso, uma problemática de tempo é apresentada. A vitória do desejo ocorre num tempo que antecede a chegada da morte para o sujeito. Do contrário ela é vencedora. O verso, que vai se repetir logo adiante, indica um conflito entre o desejo e a morte, resolvido pelo tempo em favor da segunda.

“E teus olhos abertos/ nos meus fechados”, do segundo hemistíquio do primeiro verso ao primeiro do segundo, na quarta estrofe do sexto poema, ***Para pensar em ti todas as horas fogem [:]***, por um processo de encadeamento, organiza-

se a unidade do poema. Nela, o recurso dominante é a antítese: já insinuada no título da obra, no lexema que lembra *sol* e *sombra*, em sua composição fônica, e, em sua inabitualidade. Domina a oposição entre as noções de fechar e abrir. O interlocutor, presente no poema pelo depoimento do eu que nele fala, permanece de "olhos abertos", no exercício pleno da visão. O eu poemático fica de olhos "fechados". Os dois pertencem a instâncias diferentes: um à esfera em que as coisas dão-se a conhecer, o outro, à dimensão em que o conhecimento padece de limitações e impedimentos. Das sombras do mundo não se percebe a luminosidade da esfera apenas entrevista no poema.

Do terceiro verso ao sexto do sétimo poema, *Caminho pelo acaso dos meus muros* [,], numa seqüência inter-estrófica de quatro linhas, organiza-se a segunda unidade do poema.

E apenas vejo mãos de brando aceno,

olhos com jaspes frágeis de distância,
lábios em que a palavra se interrompe:
medusas da alta noite e espumas breves.

Nela, um segmento constituído pelas primeiras seis sílabas funciona como núcleo de todo um trecho. O verbo “ver”, conjugado na primeira pessoa do singular, em razão de sua concordância com o eu do poema, recebe quatro diferentes

complementos, distribuídos simetricamente pelos versos desta parte. Os objetos diretos constituem uma enumeração. Mãos, olhos, lábios e medusas, participam deste arranjo. Três partes do corpo humano limitam-se com uma alusão à mitologia grega. A relação do eu poemático com os objetos da enumeração permanece nos limites da visão. As mãos, caracterizadas numa imagem tradutora de um sentido de adeus, complementam o verbo no seu aparecimento explícito. O jaspe é uma pedra definida pela sua cristalinidade, pela opacidade e pela dureza, rocha sedimentar silicosa, de cores vivas mescladas (vermelho, verde, amarelo) empregada geralmente em bijuteria. Aos olhos em condições comuns, só o primeiro traço é pertinente. Estes jaspes do poema fragilizam-se pela distância impeditiva da visão. No verso "olhos com jaspes frágeis de distância", "frágeis" reporta-se a "jaspes". Olhos que têm cores vivas como jaspes, frágeis, esmaecidas pela distância. A imagem pela aproximação entre os olhos, órgãos do corpo destinados à entrada da luz, e os jaspes, pedras, corpos inanimados, minerais, na ambigüidade de traços partilhados e opositivos, instala uma tensão enriquecedora do verso. As mãos não cumprimentam; dizem adeus. Os olhos não enxergam, perdem-se em opacidade. Os lábios já não articulam palavras: a imagem cristalizou-se na mente do poeta. A leitura do sexto verso não apresenta nenhuma facilidade, mas a consideração das medusas em uma intertextualidade mitológica permite a observação de que a conversão daqueles que as contemplavam em pedras, em elementos minerais e imóveis, sugere igual processo no

interior da realidade instaurada pelo poema. Mãos, olhos, lábios, medusas da noite distante, profunda, e "espumas breves" que remetem às medusas marinhas.

Parte superior do corpo humano, a cabeça representa o princípio ativo, a autoridade, o comando, o ordenamento e a manifestação do espírito em oposição ao corpo que é matéria. Nela, ocorre a convergência para o único, a perfeição, a divindade. Remete, assim, para o mais alto, o elevado (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.151-52).

Da transformação do objeto de abordagem do 21º poema, ***Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra [.]***, em espada, “o lábio da noite é uma espada suspensa”, vem o deslocamento de sua percepção para um outro campo dos sentidos: do auditivo para o visual, num procedimento sinestésico. No oitavo verso, uma metonímia, o ferimento irreversível acontece não nos olhos, mas num dos seus atributos, a alegria. Os olhos percebem a espada, no nono verso. Localizam-se entre o espaço humano, dos pedidos, das súplicas, e o ambiente celestial doador do que se pede. Lábio ou espada, silêncio ou linguagem, eis o enigma. Nas relações entre a espada e os lábios, o jogo erótico configura-se: o erotismo decorre da aproximação dos dois lexemas.

Os "olhos" do verso inicial do 24º poema, ***Tomo nos olhos delicadamente***, têm por objeto de visão a delicadeza, a sutileza, de uma noite que mais parece uma imagem abstrata, límpida, destituída de arestas, separada de traços concretos do que o comum das coisas que no mundo se vê. Parte do corpo humano

onde "a palavra se interrompe", nos lábios o discurso encontra a sua possibilidade física. Neles, a metonímia de linguagem se concretiza. Assim, a leitura do quinto verso do sétimo poema, *Caminho pelo acaso dos meus muros* [:], permite uma aproximação de seus sentidos.

Nos limites da terceira estrofe do décimo poema, *Só tu sabes usar tão diáfano mistério* [:], “Desdém de flor...—ó voz terrena, escuta as rosas!/ —... teu lábio sobre a tarde é apenas a inquietude/ de quem escuta, quem te espera, quem não te ouve”, dominada pelas reticências e exclamações, o oitavo verso, o do meio, apresenta traços, como no anterior, que exigem leitura reflexiva e plena de verticalizações. Além do erotismo, presente nas relações entre “lábio” e “rosa”, o poema permite a exploração da imagem do espelho sugerida, apresentada indiretamente, em seus versos. Inicialmente, em culturas antigas, o espelho funcionava como instrumento de observação do céu, por etimologia significa olhar as estrelas. Ele reflete o coração e a consciência, a sabedoria e o conhecimento, a identidade e a diferença: a especulação é um conhecimento indireto. O espelho representa o lunar e o feminino (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.393-95). Existe antes a analogia água/espelho, e a variabilidade temporal como caráter do espelho (Cirlot, 1984, p.239). Começa por travessão, mas não se trata de uma nova fala, é a continuação de "desdém de flor". Os travessões põem em evidência a inserção, marcada pela invocação. Seguem repetidas reticências, um tempo de espera antes da audição da fala a seguir. O encadeamento entre os três versos da estrofe ocorre com

um vocativo interposto no sétimo deles. A interposição ocorre em nome da técnica; ela assegura a organização da massa sonora em bases métricas e acentos adequados às equivalências posicionais dominantes no livro; mantém a uniformidade do conjunto. O seu objeto de preocupação retorna: aquele ser e o seu mistério já apresentados na estrofe inicial. O lábio ocupa no poema, no processo de seleção de imagens, o lugar do ser. Lábios lembram, entre outras possibilidades, voz. Um lábio, singular no poema, impedindo o inteiro delinear da boca de que faz parte. Sempre o desvelamento parcial. Está para a boca assim como a pétala para a flor. A flor comparece substituindo o espírito, o ser. Da união do final do oitavo verso ao início do nono pode-se extrair a frase: "teu lábio sobre a tarde é apenas a inquietude de quem escuta". A espera, a audiência e a surdez equivalem-se na inquietude diante do mesmo problema do ser. A construção do verso exige, novamente, o apuro da técnica, a elipse dupla do "de" escrito antes do verbo escutar e implícito paralelamente na posição correspondente de esperar e de ouvir.

Um lexema duplicado já no primeiro verso do 21º poema, ***Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra [.]***, propicia a compreensão inicial da visão de mundo por ele concretizada: "lábio" duas vezes aí. No primeiro verso do poema, o lexema "noite", tão freqüente no poemário, ressurgiu. Para experimentar a realidade, sinestesicamente, o "ouvido", no segundo verso, encontra a sua complementação nas "vigílias", do quarto. Na combinação de lexemas que já ocorreram em sintagma originário, o sétimo verso traz "lábio da noite", veiculando o

sutilmente mais concreto da “espada suspensa”: resulta da imagem que o lábio representa uma espada suspensa na noite. O âmagô do homem metaforiza-se no “coração” do 11º verso. A “rosa”, no mesmo verso, é a imagem da efemeridade do ser no mundo, pensado na sua imanência. No 12º verso, “entre mil sombras”, seguida da forma verbal “escuta”, do monóstico, assinala a possibilidade de alguma localização do ser em relação ao ambiente em que se projeta. Da inflexão da transcendência na imanência origina-se a tensão básica por meio da qual o homem procura encontrar um sentido para a realidade.

“Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra”, o primeiro verso do 21º poema organiza a massa fônica tendo por eixo a repetição da mesma palavra em cada um dos hemistíquios. Nele, existe uma pausa intraversal nitidamente demarcada. Na primeira metade do verso, pela adoção de um procedimento metonímico axial em todo o poema, a linguagem, o discurso, a canção, o poema, ou o campo semântico a que pertencem estes signos, tudo isto aparece sob a denominação de lábio, a parte externa da boca, órgão mais visível na produção da fala pelo corpo. Esse lábio localiza-se “sobre a noite”, o caos, a escuridão. Na primeira parte do verso não há conformidade fonética. A tônica incide sobre a vogal /a/ e sobre o ditongo /oy/ da cesura. No segundo segmento do verso, repete-se a palavra central, dele e do poema, recebendo o aparentemente paradoxal atributo do silêncio, da imobilidade. Um quadro onde se pinta a presença de um lábio que não fala. Como no oitavo verso

do 26º poema, *Esses adeuses que caíam pelos mares [,]*: "Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto."

“Mas o lábio da noite é uma espada suspensa./ Ferida para sempre a alegria dos olhos/ que a percebem parada entre a súplica e o céu.” Iniciada por uma conjunção adversativa, e, portanto, estabelecendo uma oposição ao dito anteriormente, a terceira estrofe deste 21º poema, em que a palavra *lábio* aparece quatro vezes, organiza-se no aspecto da pontuação, e melodicamente, de maneira semelhante à primeira delas. O sétimo verso apropria-se de elementos do primeiro, transformando "um lábio sobre a noite" em "o lábio da noite". Observa-se que, de um verso para o outro, não houve apenas a mudança do artigo indefinido para definido, o que era esperado. O *lábio* e a *noite* assumem uma proximidade muito maior. Da aproximação dos dois ocorre a mudança em "espada", ameaçadora, apocalíptica, postada como uma ameaça em suspensão: a espada de Dâmocles sobre a cabeça dos humanos. O ser dotado de possibilidades reflexivas, o homem sempre de volta à questão de suas origens, da mesma forma que se interroga sobre o seu destino, funcionando a sua consciência somente na elaboração dos dois temas e na intuição das ameaças a sua integridade em cada perigo da travessia, da existência.

Ressurge, pela quarta vez a palavra lábio, completando o quadro do seu aparecimento no poema. Nas duas aparições na primeira estrofe, ela é antecedida de artigo indefinido. Na terceira estrofe, o artigo definido precede o termo na sua repetição, evidenciando a coesão referencial por retomada. No verso final, o artigo

indefinido anteposto a lábio permite pensar que a palavra designa um objeto diferente nessa nova ocorrência. No primeiro caso uma linguagem que é silêncio, ausência de palavras, inaudível então. No segundo momento, a designação do ser, de Deus ou da *outridade*, a audição do discurso ocorre, longinquamente. Tão distante que a sua escuta é em vão, deixando patente a ineficácia, a incomunicação. O tom de desalento é indisfarçável. O abandono continua.

A enunciação no poema ocorre sempre em terceira pessoa. O sujeito poemático permanece como os olhos que vêem e as mãos que pintam o quadro. A pungência e a desolação procedem do retrato da incomunicabilidade entre dois mundos, o da imanência e o da transcendência: o que afinal obriga o ser-no-mundo a assumir a contingência.

Do último verso do primeiro terceto ao último do segundo no sétimo poema, *Caminho pelo acaso dos meus muros* [,], quatro versos formadores de um conjunto que vai de uma estrofe a outra encadeadamente, a sua segunda parte ganha corpo. As seis sílabas iniciais constituem um eixo do trecho em destaque. Entre os objetos do verbo “ver” no terceiro verso “mãos” aparece com a devida predicação. O sintagma “brando aceno”, no seu sentido de mansuetude e ausência de força gestualmente expressa, imagem abstrata, concretiza-se na palavra “mãos”. As “mãos” entram num processo de apresentação de lexemas indicadores de partes do corpo. As mãos, nos seus movimentos configuradores do gesto de adeus, assumem a

função de primeiro complemento verbal no verso. Elas não estabelecem nenhuma proximidade; ao contrário, assinalam a separação.

E apenas vejo mãos de brando aceno,

olhos com jaspes frágeis de distância,
lábios em que a palavra se interrompe:
medusas da alta noite e espumas breves.

Muito além da divisão da matéria em orgânica e inorgânica, embora estreitamente vinculado à vida, há o som. Ele, a exemplo do fogo, pressupõe o seu contrário, inicialmente pela sua ausência, e mais profundamente pela existência de uma instância autônoma do silêncio.

As palavras tão vãs servem ao menos para a construção de versos e poemas. Conchas transformam-se, dependendo das circunstâncias, em instrumentos musicais. Ferem a sensibilidade e provocam movimentos corporais ritmados, as danças.

Um verbo, *pousar*, localizado na posição de última palavra do nono verso do primeiro poema, ***Vens sobre noites sempre [.] E onde vives [?] Que flama,*** no modo imperativo, dá início à terceira parte dele. O modo verbal assegura o caráter de ordem, ou pelo menos de solicitação, de pedido. O eu do poema dirige-se ao seu interlocutor, solicita a ele o pouso, como se fosse um passarinho em pleno vôo, do seu nome. Aqui, como em todo o poema, o detentor do nome e ser integrante do

diálogo, é sempre tratado na segunda pessoa verbal. Já na própria solicitação, encontra-se, na continuidade do verso indicativo do receptor do pedido, a menção ao lugar onde se espera ocorra o pouso. A palavra “aqui”, a terceira do décimo verso, não permite outra leitura. O lugar indicado vai, pouco a pouco, passando por um esgarçamento: de preciso e próximo ao eu poemático, torna-se algo muito diferente. Assimila elementos minerais, aéreos, aquáticos, faltando, da cosmologia primordial, apenas o fogo. Com estes elementos, misturam-se *silêncio*, êxtase, ausência e melancolia. O aparecimento da palavra “pedra”, de inusitada adjetivação, desmaterializa a realidade, enseja o domínio da sutileza no bojo do estranhamento. Nesta atmosfera estabelecida no decorrer do poema, centrada no amor evocado no último verso, há muito que perceber e pensar, mas a cada passo o ser, implícito já na primeira palavra, mostra-se e vela-se sucessivamente, desvelamento e retorno ao mistério, sempre na sombra.

O verbo *querer*, “quero um silêncio”, tem entre os seus complementos, o *silêncio*, no quarto poema, ***Quero uma solidão, quero um silêncio***. Um objeto de valor, algo que se busca, nas suas conotações preenche um amplo espectro das aspirações do eu poemático. Complementa-se na solidão, na qual se integra também.

Uma primeira aproximação do termo à imagem do *silêncio* revela o seu caráter opositivo em relação à linguagem. Querer o silêncio, então, é como querer algo anterior ou além da linguagem. A linguagem manifesta em uma língua natural,

como o poema exemplifica, é constituída de sons e sentidos. O silêncio não é, na sua apropriação pelo poema, a ausência de sons. O silêncio é aí, psíquico, supra-linguagem. Sem os sons, inexistem os sentidos. O que o silêncio pode dizer, como ausência de linguagem, torna-se o problema. O poema, presença da linguagem organizada de uma forma específica, abdica de suas pretensões em favor do acesso a uma realidade mais profunda. Sem ele, porém, tecido de imagens, como alcançar sentidos mais profundos que aqueles abandonados antes? Desta tensão estabelecida pelo silêncio participa também a solidão, signos que concedem ao primeiro decassílabo uma densidade ímpar, imprimindo o tom aos demais versos do poema. É pela linguagem em que se situa que o eu poemático intenta exprimir as suas perplexidades. A questão é penetrar no âmago do ser da linguagem. Para Cecília Meireles, impregnada de orientalismo, o silêncio é a plenitude da palavra. Por ele, a vida mística se alarga, abrindo-se para o plano transcendental. Natureza humana e natureza angélica interseccionam-se, na busca do eu profundo, e permitem *falar contigo*, com Deus, talvez, tendo em conta a interpretação cristã dominante no ocidente. O diálogo, o encontro, pode ocorrer, “na fina pedra do silêncio”, expressa o primeiro verso do último terceto do poema de abertura. No 16º poema, ***Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa***, no sexto verso, lê-se: “Eis um silêncio —erguido como céus de asas abertas”. Com “ramos de silêncio unindo os mundos”, no 24º poema, ***Tomo nos olhos delicadamente***, ocorre a reiteração dessa utopia. O lexema *silêncio* mantém estreitíssimas afinidades com *solidão* e *vida*.

A cada estrofe corresponde no sexto poema uma atitude diferente, *Para pensar em ti todas as horas fogem [:]. Pensar, querer, ver*, ou a *reflexão*, o *desejo* e a *percepção*, alicerçam sucessivamente os três primeiros agrupamentos de versos. O último terceto apresenta o silêncio, na metade inicial de seu primeiro verso, como a quarta opção. O silêncio substitui o pensamento, os impulsos e as percepções. Torna-se a etapa de encerramento e fundamento principal do percurso do eu poemático. A compreensão desta trajetória é possível pela audição do diálogo entre dois locutores de que se constitui o poema.

O verso quarto do 15º poema, *As palavras estão com seus pulsos imóveis [.]*, começa por uma conjunção adversativa. Indica o possível, o provável, a hipótese, sugestão advinda do futuro do pretérito, em contraposição ao real, do “sangue”, personificado —porque tem sonos, sabe e espera— representado pelo presente durativo, quase existencial, proporciona algum tipo de relação antitética com a estrofe anterior. Basta ler o conjunto em análise.

A palavras estão com seus pulsos imóveis.

Caminharia a morte —e sempre o mesmo peso
e a mesma sombra fechariam meus pedidos.

Mas o sangue do amor tem sonos e silêncios,
sabe do que aparece apenas porque passa:
espera sem temer que o universo se explique.

A troca da palavra “sangue” pela palavra vida revela o procedimento de construção da imagem. A existência do amor, do instinto e da paixão, ganhando forma, de acordo com o verso, exige a suspensão do sono e a ausência de palavras, valorizando a individualidade e o interior. O domínio de uma força primordial. O “silêncio” conecta-se frequentemente com *sombra (s)*, exemplifica o quarto verso: as imagens mostram, sempre, uma multiplicidade de conexões possíveis, refletindo a diversidade dos modos de ser, a partir de uma unidade primordial, do ser à existência.. No verso seguinte, a passagem dos processos, sem estabelecer, com o aparecimento e o desaparecimento dos seres e das coisas, laços impeditivos, define-se como o saber da vida do amor. Não inviabiliza o ser na sua imersão no mundo da vida. No sexto verso, o temor e a ansiedade do universo não alteram a vida do amor, confirmando os significados da linha anterior. Permeada pelo amor, a atitude nuclear nesta estrofe, modo de agir do sujeito poemático, valoriza a esperança e a serenidade, elimina inquietações, e deixa ao objeto a tarefa de se explicar, de dar.

No segundo verso do 27º poema, *Esse rosto na sombra, esse olhar na memória* [,,], já no verso/título, o paralelismo sintático aproxima semanticamente, metonimicamente, “sombra” e “memória”, “o tempo do silêncio, os braços da esperança,” uma pausa, o discurso ausente, do “silêncio” de um momento, encontra a sua expressão. O recorte destina-se à reflexão sobre o raio de ação da esperança A confiança na consecução do que se deseja, uma força delineadora de seus objetivos,

em contraposição ao que ficou por desenhar claramente, no verso anterior. O lexema *braços*, no fragmento em destaque, estabelece conexões entre a corporalidade e as afeições e vontades, entre partes do corpo e a esperança.

Na primeira estrofe do último poema domina uma atmosfera de despedidas, de separação. “Esses adeuses que caíam pelos mares,/ declamatórios, a pregar a sua amargura,/ emudeceram: já não há tempos nem ecos.” Sustentam tal interpretação os lexemas “adeuses”, “mares”, no primeiro verso; no segundo, “declamatórios” e “amargura”; no terceiro, “tempos” e “ecos”; no quarto, “a forma dos abraços”. A “lousa”, pedra, terra, portanto, do quarto verso representa os “túmulos” em ocorrência anterior, no 18º poema, *Isto que vou cantando é já levado*, e combina com “cemitérios”, no verso quinto do 28º.

Numa leitura anagramática, na desmontagem seguida da reorganização de seus componentes fônicos, no experimento com suas pequenas e mínimas seqüências, no desfrute de suas sugestões semânticas, o lexema *lágrimas* aproxima-se de sangue no caráter líquido dos dois, assim como de água e de mar, e por extensão de amargo. “Gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão”, ensinam Chevalier e Gheerbrant. (1988, p.533).

O “tempo humano expira em lágrimas”, indica o segundo verso do sexto poema, *Para pensar em ti as horas fogem [:]*, num processo indicativo do sofrimento nas suas perspectivas temporais. Na realidade humana o choro por fim domina: tempo, ser e lágrimas entrelaçam-se.

No nono verso do 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***, as “lágrimas”, agora no plural, fazem parte da vagueza e ausência de “nitidez” no contorno dos seres e das coisas do mundo. Ocorre, ali, uma retomada de um esquema sintagmático e metafórico já utilizado no sétimo verso do 15º poema, ***As palavras estão com seus pulsos imóveis [...]***: de “rios de espanto” lá, o que se lê no segundo verso do 18º é “rios de assombro”: uma gradação e uma especificação do sentimento pela adoção de uma palavra com “sombra” entre os seus constituintes. Num só campo semântico arrolam-se os lexemas ou sintagmas “superfície de adeuses”, no 12º verso, “túmulos” e “noite” no 13º. Antes deles, de “rosto”, no terceiro verso, a “pálpebras”, no segundo, alguns atributos de “lágrima”, imagem e idéia em posição central no poema, são representados por vários lexemas: “líquidas”, no terceiro verso, “límpido”[a], no quinto, “mutismo”, no sexto, “nitidez”, no nono, “mistério” [...] “cálido”, no 11º. O mundo, os “bosques”, e nele o homem fazendo os seus “caminhos”, no sétimo verso. O tom do poema tem o *sal* das *lágrimas*. O choro de quem está entregue a si mesmo no mundo.

As frases afirmativas, interrogativas, exclamativas, imperativas ou dubitativas apresentam alturas diferentes, no 20º poema, ***Quero roubar à morte esses rostos de nácar [...]***. O processo de significação relaciona-se estreitamente à curva da voz que enuncia. A fala como uma canção realiza uma melodia congênita ao labor semântico. A dimensão semântica organiza-se de dentro para fora, do mais profundo para a superfície. Na entonação o ser encontra uma possibilidade de expor um pouco

os seus movimentos em busca de uma expressão. Sílabas baixas e sílabas altas, descer e subir, agudos e graves, curva melódica, inspirar e expirar, entoação e expressão são termos de uma equação. A melodia acolhe intimamente a individualidade e a expressividade. A entonação é o suporte físico da atividade lógica de perguntar:

Este era o acaso a que serviram minhas lágrimas?

Esta era a doce escravidão da minha vida?

Isto era toda a tua glória –este resíduo?

E à morte roubo minha alma, apenas?

Quatro versos, os últimos, quatro perguntas. A primeira delas quer saber da serventia das “lágrimas”. A segunda apóia-se num oxímoro porque a escravidão presente na vida do eu poemático é desejada, não física. Na terceira pergunta nova oposição: entre a inteireza e a residualidade da glória. As três interrogações debruçam-se sobre o passado. Querem recuperar o que ficou perdido no tempo. A quarta estrofe encontra a sua sùmula numa pergunta: teria valido a pena? Volta-se ao monóstico do 19º poema, *Se agora me esquecer, nada que a vida alcança*, “Amarga morte: suposta vida...”).

Um ponto final no meio do último verso encerra ali a terceira estrofe do 24º poema, *Tomo nos olhos delicadamente*. “Sinto perfume e orvalho — imagens tênues/ que inventa a solidão, para fazer-se/ de repente saudade. E vejo em

tudo”. Aqui termina materialmente a estrofe. A pausa entre as duas não interrompe a continuidade sintática de uma na outra, assegurando a unidade entre eles. Nos dois versos iniciais da terceira estrofe e na metade daquele restante, uma pausa interna, no nono verso, não impede uma outra, grande, cortante, e semanticamente fundamental, no sétimo verso. Falando de sua percepção visual na primeira estrofe, de seus desejos na segunda, no início do sétimo verso, o eu poemático retoma o seu discurso explícito e direto para dizer o que sente. O objeto de seu sentimento, “perfume e orvalho”, integra a atmosfera de delicadeza, sutileza e mansuetude instaurada desde o início. Um dos pólos da imagem remete ao olfato e o seu acompanhante à visão e ao tato, estabelecendo uma sinestesia. O próprio verso encarrega-se de expor o caráter da imagem das palavras em destaque. Do seu adelgaçamento, o adjetivo é a materialidade. A solidão adquire o poder de inventar imagens na sua personificação. No oitavo verso, ela chega ao requinte de valer-se das fragilidades inerentes às imagens para transformá-las em saudade, repentinamente.

As qualidades genéricas da água, o seu caráter de mobilidade nos rios, as margens fronteiriças entre ela e a terra, a suas possibilidades esculturais, o simbolismo básico da vida, expressa em vegetalidade e corporalidade, na sua identificação com o sangue, e a lágrimas como concretização da dor e da sensibilidade, mostram as possibilidades de elaboração de imagens do elemento.

1.3 Ar

O ar entra no processo humano de elaboração de imagens em apresentação fluida, como atmosfera, em movimento. Apreende-se, no reino dos elementos, uma possibilidade permanente de *aerificação* de tudo. A ambigüidade expressa-se em lexemas como *nuvem* pela sugestão do encontro entre o ar e a água. Num reino posto como obscuro e pertencente ao vento, ar em movimento, instala-se o sobrenatural.

Sendo fluido, o espaço além da terra, a atmosfera, o clima, o ar, é na esfera simbólica, tido por ativo, masculino, a exemplo do fogo, e, da perspectiva dos elementos como um dos fundamentos da origem de todas as coisas. A ignição resulta da presença concentrada do ar, uma parceria masculina dos elementos, em ação sobre o par terra/água. Também o ar é o hálito vital, o vento, o sopro criador, o espaço, o âmbito dos movimentos, dos processos vitais, a luz, o vôo, matéria em superação, refinada, em liberdade, a sutileza, nem por isso menos real do que a solidez.

No 17º poema, ***Eu sou essa pessoa a quem o vento chama [,]***, três vertentes participam de sua unidade. Uma delas constela-se ao redor do lexema “pessoa”, no primeiro, no quinto, no nono verso e no 12º; a segunda em torno de “vento”, no primeiro, no quinto, no nono verso, no décimo e no 12º. E “sopro”, no

quarto. Na sensação e na idéia de “liberdade”, a última. Uma pessoa aprende e cresce com o “vento”, que vem, passa e vai, em liberdade, “sozinha”, diz o sexto verso.

O lexema-chave do 28º poema, *Esses adeuses que caíam pelos mares [,]*, é “ar”: ele ocorre no quarto, duas vezes no sexto, no sétimo, duplica-se no 12º versos. No sexto verso ocorre a oposição entre “mortos” e “vivos”. No sétimo verso, o lexema “mundo” representa o espaço, “presença”, um ser de relações, o homem, e “momento”, o tempo, numa síntese da existência. Os “caminhos” por onde anda o homem e as suas despedidas, os “adeuses”, compõem a abordagem do oitavo verso. No 24º poema, *Tomo nos olhos delicadamente*, a imagem “ramos de silêncio” permite o paralelo com “ramos de ossos”, desse nono verso, que se completa em “flor de cinzas”, no inusitado das imagens. No nono verso, “lúcido segredo”; no 12º, “adeuses”, e “despedidas”, no monóstico, são lexemas que convergem no estabelecimento de uma atmosfera geral do poema com base no lexema-chave. As imagens e os conceitos confirmam a *aerificação* do ser; a identidade essencial das duas faces do universo. A realidade física, imanente, é de ar, a realidade sobrenatural, transcendente, é de ar. O homem, ser-lançado-no-mundo, entregue ao contingente, tendo na existência a sua realidade, é o que resta.

Cabe lembrar, antes de pensar sobre a palavra *nuvens* em *Solombra*, o poema *Destino* em *Viagem*. (Meireles, 1994, p.155) “Pastora de nuvens, fui posta a serviço”, o seu primeiro verso, é bastante eloqüente. Pastorear é cuidar das nuvens e tudo o que elas significam. “Nuvens” é um lexema do primeiro e do décimo versos do

14º poema, *Nuven dos olhos meus, de altas chuvas paradas* [,]. Ele se encontra no texto poético em substituição ao interlocutor pressuposto. O significado da unidade lexical vai daquele primeiro, denotativo, de “águas densas”, do penúltimo verso, mudadas do vaporoso para o líquido, com a mudança de estado remetendo a uma camada de significações que se agregam àquela inicial: a metamorfose do interno para o externo, da vida para a morte, do natural para o sobrenatural.

O poema comporta uma interpretação em dois blocos. Na primeira parte, do primeiro ao nono verso, domina o caráter interno, o lirismo “dos olhos meus”, no primeiro verso, com a estrofe inicial discorrendo sobre os atributos de “nuvens”. A ausência de “testemunha” da passagem do tempo é o assunto do quarto verso. No quinto, “tudo [...] cai”, “pela sombra entre os planetas”, segundo o sexto verso. O “espaço”, no sétimo verso, o “tempo”, no oitavo, terminam em “segredos”, no nono verso. Para começar a segunda parte do poema, uma igualdade se constata no décimo verso: “grandes nuvens” é um sintagma tomado por sinônimo do seu parceiro na interrogação, “olhos severos”. Agora a elaboração poemática adquire um caráter objetivo, o que era interno torna-se externo, ganha concretude e autonomia, identificando-se a essência do interlocutor diante do sujeito: “as águas densas” do 12º verso. Nele, e no monóstico, aparecem “fora da vida” e “os rostos amados”, respectivamente, recuperação insistente do sobrenatural, do transcendente.

As nuvens apresentam um caráter intermediário à medida que participam do estado líquido, da água, e do gasoso, vaporoso, do ar. Na sua

ambivalência de névoa, o informal, o que se encontra em permanente metamorfose é um dos seus aspectos. O outro aproxima as nuvens do oceano, das águas superiores, a um tempo o que é líquido e localizado na direção mais benéfica da verticalidade, representação das instâncias do que é fértil. Como a água oculta identifica-se aos profetas; torna-se mensageira. (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.648)

No quinto verso do 26º poema, ***Dizei-me vosso nome [!] Acendei vossa ausência [!]***, “o sobrenatural reino obscuro do vento”, o último lexema da citação, justifica inteiramente a identificação simbólica entre o sobrenatural e o ar: ambos integram o mesmo “reino”.

Os sintagmas “rosto na sombra”, “olhar na memória”, no primeiro verso, e “o tempo do silêncio”, no segundo, abrem o 27º poema, ***Esse rosto na sombra, esse olhar na memória [,]***, num tom de recolhimento, de interioridade, de uma certa vagueza. Do segundo ao quarto versos, “braços”, “rosa”, “vento”, “luz” e “deserto” são lexemas axiais na organização do poema, mas a palavra-chave, do poema, e do poemário, dividindo com *solombra* esta primazia, está no quinto verso: “o sobrenatural reino obscuro do vento” é uma aproximação da sobrenaturalidade e da aerificação do ser, sempre considerado em sua essência mais ampla que configura-se na transcendência. Os significados dos lexemas “povo”, “carpir”, “idioma”, “saúde” e “paisagem”, no sexto e no sétimo versos, esmaecem, sem perder a importância, nas proximidades do lexema-chave. No oitavo verso, “arroio [...] de [...] espelhos”, ocorre uma modificação da imagem do 24º poema, ***Tomo nos olhos***

delicadamente: o “arroio de estrelas”, agora é “de espelhos”. A proximidade reflexiva é muito maior, sem que o arroio perca as qualidades que o tornam apreciável. Nos dois últimos versos dos tercetos, o lexema “mortes” ressurgiu. No 11º verso, repetindo o primeiro do poema antecedente, o lexema “nome” é reiterado. Pergunta-se duplamente: pelo nome do interlocutor e pelo nome do sujeito poemático. As questões fundamentais só encontram resolução nos horizontes da sobrenaturalidade.

Unitariamente organizada, repetindo neste aspecto o modelo da anterior, a segunda estrofe do poema termina em ponto final e separa os seus versos por vírgula. “Ficou somente a luz do constante deserto,/ e o sobrenatural reino obscuro do vento,/ com seu povo indistinto a carpir noutro idioma.//” No aparecimento da primeira forma verbal, o poema continua num foco de terceira pessoa: o eu poemático mantém-se de fora, aqui como oponente e em outras passagens, mais numerosas como adjuvante. O eu poemático assume o papel de sujeito da enunciação, transformando o vento em sujeito do enunciado. Cabe ao homem, a expressão poética do desenho do reino escuro, de sombras, e, fluido, de ar, do sobrenatural: formular adequada enunciação, apreender no âmbito do fazer poético a intuição essencial do tema, transformar o seu conteúdo em enunciado torna-se o desafio. No quarto verso, a descrição do percurso da sombra da primeira estrofe para a luz da segunda, o que restou, é o seu ponto axial. A luz na sua constância e no seu modo de ser desértico é retratada em sua inteireza. No quinto verso, o reino do vento, o seu domínio, duplamente qualificado, vinca-se de *sobrenaturalidade* e *obscuridade*.

O sobrenatural permite a concepção do inusitado porque o vento vê alterada, nesta passagem, a sua origem de elemento primordial. A obscuridade fica debitada à ignorância de sua trajetória: ninguém sabe de onde ele vem, nem para onde sopra. Os habitantes desse reino resumem suas características na indistinção, conforme se depreende no sexto verso. As atividades deles ganham forma na emissão de sinais de dor, o carpir. A linguagem de que usam é estranha, não pode ser entendida. Um outro idioma, não o humano, é falado no poema.

A propósito, ainda, do 27º poema, *Esse rosto na sombra, esse olhar na memória* [,], algumas palavras cabem perfeitamente. O *nome* é o conteúdo de uma escrita. O inventário das mortes é o levantamento dos nomes dos mortos. Uma síntese expressiva do ser, um índice do objeto, isto é um nome.

A resposta do eneassílabo é um sintagma nominal com o sentido de uma jóia trancada num escrínio. O verso é um epitáfio concebido por um ente que se vê progressivamente mais próximo da morte.

Conforme afirma Paz (1982, pp.347-8):

Toda criação poética é histórica; todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável. Se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende. Talvez consciência histórica e necessidade de transcender a história não sejam mais que os nomes que agora damos a esse antigo e perpétuo dilaceramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si. O homem quer identificar com suas

criações, se reunir consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença.

Sobrenatural e *solombra* constituem o par de palavras-chave do poemário. Resumem as imagens do percurso do ser: da sua origem, da etapa antes de seu lampejo inicial, de que guarda sempre as marcas, à passagem da natureza pura e simples em sua inconsciência para a possibilidade da matéria organizar-se, no tempo e no espaço, em intelecto, vontade e afeição. Em outras palavras sonhar e conceber o sobrenatural, da primeira transcendência de quem vive em meio a percepções e signos, socialmente, para uma aspiração de uma transcendência geradora de dignidade já na sua concepção; a possibilidade de ir sempre além, da sombra à superação das imposições da natureza, do biológico ao espiritual, o humano simplesmente. O que é poético por excelência. O fogo e o ar, a sombra no campo da presença e da ausência do fogo e o ar, a aerificação do ser, a elevação, a sutilização, o refinamento da matéria que desmancha no ar.

Fluidez, atmosfera, mobilidade, aerificação generalizada, limiar entre água e ar na evaporação formadora das nuvens, o delineamento de um reino sobrenatural e obscuro onde o vento, o ar em seu aspecto dinâmico domina, uma

soma de traços do processo de constituição de imagens aéreas pelos lexemas apropriados.

1.4 Fogo

No conceito de matéria especial, na contraditoriedade necessária de relações entre a luz e a sombra, na esperança, na imortalidade, na solidão, nos sonhos, os lexemas encontram as categorias aproximativas do elemento fogo, no aspecto da luz, e no da sombra, sendo sombra o lexema definidor, por excelência, da substância poética em estudo.

Na abordagem dos quatro elementos das cosmologias primordiais encontrados numa representação por lexemas de *Solombra*, impõe-se dizer alguma coisa sobre o conceito de matéria especial; aquela matéria de difícil categorização, uma vez que ela recusa o rótulo fácil e geral de matéria orgânica ou inorgânica. Chamar a autoridade da tradição soma idéias na compreensão do assunto. Iniciar as considerações sobre os lexemas agrupados e tematizados na categoria do elemento fogo, com a citação de um pensador grego mostra a importância, já triplamente milenar, do problema nas cogitações humanas:

Mas desde que todas (as coisas) luz e noites estão denominadas,
e os (nomes aplicados) a estas e aquelas segundo seus poderes,
tudo está cheio em conjunto de luz,

das duas igualmente, pois de nenhuma (só) participa nada. (Parmênides de Eléia, 1973, p.150)

Acrescentando, ainda, lume, como lexema próximo de fogo, e com ampla circulação filosófica, no sentido de “critério diretivo do pensamento e da conduta do homem” (Abbagnano, 1982 p.604).

No trato dos lexemas portadores das imagens e temas do campo psiquicamente profundo e carregado de energias das afeições e vontades, impõe-se a lembrança de que o fogo representa a combustão, a possibilidade da liberação de calor, de aquecimento, de transformações modeladoras, de forjar, ininterruptamente novas, formas, naturais, culturais ou transcendentais.

A segunda estrofe do terceiro poema, ***Há mil rostos na terra: e agora não consigo***, portanto o quarto verso, inicia-se por uma frase de caráter inclusivo, na forma verbal adotada, “esperamos”. Recurso estilístico também empregado na estrofe anterior, ele passa por um desdobramento entre os tercetos. Nela, quem fala faz a inclusão de quem ouve no seu discurso: este diálogo marca uma proximidade entre os dois. O verbo conjugado na primeira pessoa do plural revela a comunhão existente: uma identificação no mesmo *esperar*. O termo modificador do verbo, o advérbio de modo “assim”, recupera e arremata, por implicação, o conteúdo da estrofe anterior e estabelece uma ligação semântica entre os tercetos iniciais. Esta parte do verso termina na primeira pausa intraversal. “Por esperança, a espera”, o

segundo segmento, entre duas pausas porque haverá mais um outro, constitui-se de uma preposição e de um substantivo. O substantivo é um derivado do verbo esperar. Por esperar, condensação, por elipse, por ser *esperança*. Este verbo vai permitir também, pela repetição do processo de derivação, o ressurgimento do morfema lexical básico pela terceira vez no verso. Os lexemas repetidos indicam, reiteradamente, um estado.

“Eu —fantasma— que deixo os litorais humanos,/ sinto o mundo chorar como em língua estrangeira:/ eu sei de outra esperança: eu conheço outra dor//”. Esta é a segunda estrofe do sexto poema, ***Para pensar em ti todas as horas fogem [:]***. A finalização do quinto verso por dois pontos permite entender-se que esta pontuação anuncia o desenvolvimento dos dois versos iniciais da estrofe no último deles. Este verso, convém destacar, apresenta a singularidade de dividir-se extamente ao meio por novos dois pontos. Deste modo, a sua segunda parte é um desenvolvimento do desenvolvimento, uma explicação da explicação. As duas partes dos versos coincidem em três palavras e contrastam em duas. O saber da primeira parte torna-se conhecer da segunda e a esperança transforma-se em dor. A esperança e a dor comutam entre si. As duas localizam-se no mesmo eixo paradigmático. No sexto verso deste nono poema, ***O gosto da Beleza em meu lábio descansa***, a estrutura semântica das frases constituintes de cada uma de suas partes é a mesma. A “esperança” e a “dor” dadas pelo saber, experimentar o gosto, sabor, e pelo conhecer, manter relações com elas, pertencem a uma esfera distante dos litorais humanos.

Novamente, uma poesia da ausência, no sentido de uma poesia das profundidades não imediatistas.

Na segunda estrofe do sexto poema, *Para pensar em ti todas as horas fogem [:]*, “Quero a insônia, a vigília, uma clarividência/ deste instante que habito —ai, meu domínio triste!/, ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim”, o tom veio da presença de um verbo indicativo de desejo. Na terceira, “Vejo a flor, vejo no ar a mensagem das nuvens,/ —e na minha memória és imortalidade—/ vejo as datas, escuto o próprio coração”, diferentemente, a dominância é de verbos indicativos de percepção. Os sentidos da visão e da audição comparecem. O verbo *ver* repete-se três vezes, sempre explicitamente. Na sua primeira ocorrência o objeto de visão é a flor em cuja natureza vegetal, evoca a delicadeza, o perfume, a fragilidade e a efemeridade. Depois da flor, a visão volta-se para a mensagem. Uma mensagem localizada no ar, no âmbito dos seres rarefeitos. E originária “das nuvens”, da nebulosidade, da visão prejudicada. Uma dicção de transitoriedade, de metamorfose. Para completar, a percepção visual dirige-se para a medida do tempo, ou para o tempo mesmo. Da flor, passando pela ausência de nitidez, até o imponderável do tempo. No meio desta progressão, ou regressão aos aspectos primordiais da realidade de que trata o poema, uma exclamação dirigida ao interlocutor sempre presente, em suas cogitações, agora definido como “imortalidade”. A memória representa o passado acumulado. De dentro dele vem o conhecimento de um dos atributos de Deus, ou do ser, em geral, decorrência de sua

natureza abstrata, não sujeito às contingências materiais: a *imortalidade*. O instante em que habita é a acumulação do passado e do futuro. É o aqui e o agora. Uma imortalidade localizada na memória, internamente, portanto. Para resumir, no coração. Sonda o coração, quer interpretá-lo; ele simboliza a parte mais interna, central, profunda da realidade humana. Pode-se escutar o seu ritmo, o seu pulsar.

A imagem do percurso do ser no mundo físico e humano, solitariamente, é apresentada pelos lexemas “ondas”, “ervas”, “pedras”, no primeiro verso, “salas”, “varandas”, “escadas”, no segundo, e “passos”, no terceiro, agora no segundo poema do livro, *Pelas ondas do mar, pelas ervas e as pedras* [,]. A seguir, o poema acolhe a imagem da insegurança do percurso já delineado, nos lexemas “diálogos” e “nuvens”, no quarto verso, “multidões” e “rios entre areias”, no quinto, “inexoráveis” e o verbo *esvair*, no sexto, “voragens”, “quedas” e “mudanças”, no oitavo, e “lágrima”, “derrotas” e “naufrágios”, no nono. “A solidão tem duras leis” diz o décimo verso. A *solidão*, o lexema-chave do poema, identifica-se com a noite do ser na sua individualidade. E o reino da solidão, com suas leis, iguala-se, no complemento do quadro apresentado pelo poema, ao império da imobilidade encarnado pelos lexemas do monóstico: “mãos”, “harpa” e “imóvel”. Por ser o estudo de *Solombra*, um desdobramento do lexema em *só*, *sol*, *sombra*, *solo* (lembrar do lexema em outras línguas neolatinas), revela, objetivamente, o parentesco entre *solombra* e *solidão*.

O lexema merece uma demora maior. “A solidão do novo poeta é distinta: não está só diante de seus contemporâneos mas diante do futuro. E esse sentimento de incerteza ele o compartilha com todos os homens. Seu desterro é o de todos” (Paz, 1982, p.346). Palavras de Otávio Paz sobre a poesia na modernidade, ou, na escrita de Gaston Bachelard sobre a imaginação: “Toda iniciação é uma prova de solidão. Não há maior solidão do que a solidão do sonho labiríntico.” (1990, p.172)

Ou em outro ângulo

Quem deseja aprender a filosofar vai para a *solidão*. Solidão é tarefa e esforço de conviver com as coisas na escuta do *obscuro* de seu estar-aí. Um conviver desarmado, um confrontar-se com a experiência sem os recursos de qualquer conhecimento, um encontrar-se corpo a corpo. Feliz quem pode com esta solidão. Dela nascerá um novo mundo, um respeito diferente às coisas que nos cercam.

(Buzzi, 1991, p.185)

Tudo se resume em solidão. Ela sintetiza as perdas e os desaparecimentos. “A solidão tem duras leis”. No último terceto, no décimo verso, do segundo poema, a relevância deste estado fica muito clara. Coloca-se como um fator de delineamento e de organização da realidade vivida pelo eu do poema. Solidão, sombra, solombra, vinculam-se, inseparavelmente.

No quarto poema, ***Quero uma solidão, quero um silêncio [.]***, o lexema “solidão” volta a ocupar o posto de palavra-chave: ele aparece logo no

primeiro verso. Em “limites” no sétimo verso, “sombra”, em três ocorrências, no décimo e no 11º, e “deserto”, no monóstico, o campo semântico da *solidão*, sem prejuízo de outros sentidos, encontra possibilidades de amplitude. No âmbito deste poema, a solidão configura-se como um dos objetos dos desejos: permite o aprofundamento das vivências do sujeito poemático e o rompimento de limites e as decorrentes abrangências.

O verso inicial do quarto poema, na sua primeira metade, organiza-se em torno da solidão como objeto do querer. Mais que isso: a palavra solidão, oxítona, de última sílaba nasal, dá a este segmento do verso uma sonoridade especial, uma força que parece ressoar no plano de conteúdo, enfatizando a centralidade do conceito expresso por ela em todo o poema. O verbo querer exige um objeto que aparece treze vezes. Na sua primeira aparição, o objeto é um substantivo (solidão, primeiro verso). Seguem-se três ocorrências de substantivos, sintagmatizados ou não (silêncio, noite de abismo e alma inconsútil, no primeiro e no segundo versos). Os outros nove complementos são verbos ou locuções que complementam verbos (atravessar, vencer, quebrar, extinguir, deixar cair, ser, estar vendo, estar sonhando e falar, do quinto verso em diante). Este levantamento apanha o arcabouço gramatical do poema e abre a perspectiva da apreensão de sua dimensão semântica, cujo núcleo é constituído pela vontade e pelos afetos expressos no verbo em destaque.

Já na camada semântica, a solidão é, ainda no quarto poema, o primeiro objeto do *querer*. Trata-se claramente de solidão buscada em função da

almejada libertação. Ela, definida pelos seus dois pólos, de afastamento imposto e doloroso e de escolha fecunda, ocasionalmente feliz, integra o conjunto das experiências comuns do homem. Assegura a existência autárquica do sábio. Tradicionalmente, ele se isola em sua sabedoria. Vive a sua perfeição solitariamente. No isolamento, forja o seu ideal de sapiência, de sublimidade. A loucura, uma dimensão patológica da existência humana, mas não esgotando-se nesta dimensão, também se concretiza em solidão. Pela solidão e pelo silêncio, torna-se acessível, numa palavra, a libertação, como objeto do querer. A busca de uma melhor comunicação pode implicar a exigência da solidão. Este significado faz, igualmente, parte do termo. Neste sentido, filosoficamente mais apropriado ao termo, a solidão não é isolamento, mas uma forma diferenciada de viver. Traz à existência o imperativo de uma comunicação superior e profunda. Percorre um caminho que abandona os enganos do dia-a-dia, o senso comum, e encontra a possibilidade de conhecimentos com bases legítimas. A solidão não dispensa os laços humanos gratuitamente. Ela permite o reencontro com a herança dos homens do passado e com o legado daqueles que vivem em outros lugares. Não é isolamento, é aprofundamento, encontro consigo, convivência (Paz, 1982, p.309-348).

Boa parte do que foi dito sobre o primeiro segmento do verso aplica-se ao segundo. Os elementos do plano de expressão repetem-se. O contraste passa a existir pela substituição da palavra solidão pela palavra silêncio, na segunda

metade, que ganha uma posição de relevância semântica ao ocupar na estrutura morfossintática a posição de objeto do querer.

Uma oposição abre o sétimo poema, *Caminho pelo acaso dos meus muros [,]*, colocando o lexema “explicação” do segundo verso como um dos termos em contraste com “muros” e “acaso” do primeiro, “segredos” do segundo, e, completando o quadro, “noites”, lexema sintagmatizado, e “espumas”, do sexto. No sétimo verso, o lexema “parábola” acrescenta ao poema o geometrismo da imagem, remetendo ao campo semântico dos entes *ideais* (ao longo de cinco versos) para pensar o percurso da “alma” (no quarto poema ela era *inconsútil*). O tracejamento da parábola implica uma equidistância, isenção na atitude identificada no quinto poema: é o tecimento da rede de sentidos. “Solidão, solidão e amor completo”, no 12º verso, aqui, no sétimo poema, *Caminho pelo acaso dos meus muros [,]*, repõe em circulação (Paz, 1982, 309-348), duplamente, um lexema, agora intensificadamente eufórico, na sua possibilidade de estabelecer parceria com a plenitude do amor. No monóstico, o lexema “êxtase” põe-se como elemento de síntese da oposição inicialmente apontada no poema: da tentativa de “explicação” ao “êxtase”, um percurso, uma trajetória, é o que resta.

Da semelhança de sua descrição nos vários níveis, a terceira estrofe do sétimo poema e os dois versos iniciais da quarta constituem uma unidade delineada com nitidez. Embora o fragmento seja citado em outro lugar, não é descabida a sua transcrição.

Uma parábola invisível sabe
 o rumo sossegado e vitorioso
 em que minha alma, tão desconhecida,

 vai ficando sem mim, livre em delícia,
 como um vento que os ares não fabricam.

O primeiro elemento a se observar é apresentado como uma figura geométrica construída basicamente pela curvatura de uma linha: a parábola. Ela se torna a metáfora da trajetória da alma, que, diferentemente do espírito, em seu desprendimento do corpo, é, o segundo, uma aura transcendental. "Uma parábola" repõe, no ambiente poético, a exploração estética do geometrismo, ao realçar as imagens para a concretização do abstrato, um traço expressionista em reforço. Simbolicamente a natureza é reordenada pela subjetividade. Na parábola ocorre a imagem do conhecimento da trajetória da alma, que na curvatura, na distância de um percurso retilíneo, encontra o seu delineamento. O eu poemático não se identifica com a alma.

Na completude do amor combinada à *solidão*, o ser revela-se em retrato pleno no poema: uma solidão fecunda, não disfórica, o processo de busca de Deus, de seu ser, ou da outridade, que, em se completando, conforme o sentido dos dois últimos versos desse poema, resultaria numa comunhão. É o reencontro da demanda, central no poemário, nos poemas quarto, ***Quero uma solidão, quero um silêncio [,],*** e quinto, ***Falar contigo [.] Andar lentamente falando.*** No verso 12º,

“Solidão, solidão e amor completo”, acontece uma recolha, uma síntese e uma consolidação dos sentidos postos anteriormente.

Todos os versos da primeira estrofe, saltando para o 22º poema, ***Sobre um passo de luz outro passo de sombra [.]***, terminam em ponto final. A segunda começa com um verso de igual pontuação. Entre o projetar e o acontecer se estabelece uma antítese. A completa inexistência de projetos opõe-se à totalidade dos acontecimentos, negação e afirmação sem nuances. Em “Movo-me em solidão”, pela primeira vez, o eu poemático assume explicitamente o seu discurso, no quinto verso, em que o verbo usado confirma o movimento detectado desde o início do poema. A solidão apontada, pelo sujeito poemático, como ambiente de sua atuação inter-relaciona-se a mais uma oposição: a da presença que é ausência, alheamento, separação. O sexto verso traz consigo, implicitamente, a sua oposição particular. Ele resulta da adição da imagem de futuro de sua primeira parte e da inserção de passado na segunda, já que a memória tem por conteúdo os seres e acontecimentos idos. A leitura dessa segunda estrofe vai exibindo o eixo tensional do poema como uma sucessão de oposições e contrastes comprometidos com uma visão dinâmica e de passagem dos entes e dos acontecimentos.

Uma transformação do estado de esperança é o que vai expresso no quinto verso do terceiro poema, ***Há mil rostos na terra: e agora não consigo***. Ela se muda em “sonho afável”. Afabilidade, doçura, mansuetude caracterizam o sonho, o elemento principal deste binômio. O tom vai da ansiedade e da dúvida para uma

atmosfera de sonhos. Doces sonhos, mas não tão doces que impeçam a descoberta de algum pranto. No último verso da estrofe, a imagem das lágrimas nos olhos de quem busca aparece desenhada com a delicadeza dolorida da névoa e do orvalho. Sem que sejam relações opositivas, entre a primeira parte e a segunda do terceto, materializada pela divisão ao meio do seu verso intermediário, manifesta-se o estado que não chega a ser contraditório, de afabilidade de pranto, uma branda oposição.

No horizonte da obscuridade do espaço da realidade humana, no início do 16º poema, ***Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa***, situa-se a vida como um conteúdo concreto, embora não material. Ela é constituída de um *sonho* prospectivo à medida que aponta para um tempo por vir e a realidade não advinda. Numa face desta realidade unitária habita o homem no seu mundo de sombras, a sua noite inadiável. Na outra face, a luz, o ser presente na invocação. O ser irrompe da trevas para a luz, sempre. Dar a luz, fazer a luz, os estereótipos lingüísticos cabem perfeitamente neste passo. A condição terrena constituindo uma das faces da realidade.

Uma hipótese, uma apóstrofe e uma pergunta dão um fundamento tríplice à terceira estrofe do 17º poema, ***Eu sou essa pessoa a quem o vento chama [.]***. “Se a Beleza sonhada é maior que a vivente,/ dissei-me: não quereis ou não sabeis ser sonho?/ Eu sou essa pessoa a quem o vento rasga./” Isso corresponde à articulação entre os versos sétimo e oitavo. O nono verso é quase independente no contexto da estrofe, tendo o papel de retomada de uma progressividade. A hipótese

diz respeito ao objeto estético por excelência, grafado no poema em letras maiúsculas. Uma comparação entre a arte existente nos *sonhos* e a *vida* exhibe a magnitude da primeira. No oitavo verso, o uso da segunda pessoa do plural dos verbos dizer e saber dá um tom cerimonioso, solene, à apóstrofe. A solenidade do discurso parece ampliar-se, alcançando uma dimensão ritual e coletiva, ultrapassando, assim, a audiência implícita de um interlocutor isolado, transformando-o em multidão. O caráter interrogativo do verso estabelece uma modulação particular neste trecho do poema. Isto ocorre no nível melódico ou entonacional, e a seqüência sônica, a aliteração constituída pela repetição dos fonemas iniciais de suas três últimas palavras, dá a ele uma musicalidade capaz de acentuar a sua solenidade ritual, sem prejuízo de observar, no poema, a cadência favorável à introspecção, ao conhecimento de si mesmo, no poema. A oposição entre a arte no sonho e na vida não esgota o sentido da estrofe; a ela se junta uma sinonimização, delineada desde o primeiro terceto, que vai, numa síntese do poema até o momento, do mais concreto e material para o mais fino, sutil e abstrato: *vento*, *sopro* e *sonho*. “O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo . . . ele é uma ponte e não um fim . . .” (Nietzsche, 1974, p.235)

"Falar contigo", o sintagma na abertura do quinto poema, ***Falar contigo [.] Andar lentamente falando***, exige a consideração de que "falar é o mesmo que morrer", conforme o poema imediatamente seguinte. A substituição do verbo

falar e os lexemas de seu campo semântico, por morrer, propicia uma chave interpretativa do poema, revelando a imersão da realidade humana na linguagem ao viver, tendo no morrer o seu limite. Na elaboração de uma imagem síntese do poema, há um eixo que vai do terceiro verso ao 12º, distribuindo alguns lexemas-chave em seu percurso, "clareza", no terceiro verso, "ver" [o] "eterno" e [o] "instante" no quinto, o "coral de pensamento" no sexto, o [dia] "límpido" no 12º; num campo caracterizado pela visualidade.

“Uma vida cantada me rodeia” declara o eu poemático logo na abertura do 25º poema, no verso título. No terceiro verso, “o canto” é apresentado como envolvimento e proteção. Permite a interrogação sobre o “destino”, no quarto verso. No quinto verso, a pergunta é fundamental: pela “morte” e pelo “sentido” do ser. O “desejo” e a “vida”, no sexto verso, assumem um papel central no poema. No sétimo verso, três lexemas axiais são identificados: “vida”, “voz” e “canta”. Além de “sorte” e “silêncio”, da categoria dos nomes, no oitavo verso, o verbo “roubar”, de aparição diversificada no 20º poema, *Quero roubar à morte esses rostos de nácar [.]*, renova a tentativa de entender a origem, a natureza e a finalidade dos seres e dos acontecimentos. “Casualidade humana obscura e incerta”, o décimo verso, voltando a *Uma vida cantada me rodeia [.]*, é um sintagma em que se alternam, se misturam adjetivos e substantivos, o inusual gerando um efeito estético pelo mudança da leitura decorrente do deslocamento do núcleo sintagmático: “humana” adquire um valor substantivo e “casualidade” de adjetivo em que um substantivo é triplamente

adjetivado na expressão da trajetória do homem como presença, ser-no-mundo. Retorna, no 12º verso, o lexema “tempo”, seguido de “hora”, no próximo verso. No verso final, “salvo” é a palavra derradeira do poema. O *canto* funciona na proteção, voz solene, ritual, repetitiva, na salvação, na apreensão do destino. No poema, acontece a exacerbação da constitutividade das perguntas, intelectual e misticamente, mas sobretudo filosoficamente, repetidas, não em busca de uma resposta inexistente, mas na compreensão de que o sentido vem da atividade de perguntar.

A oposição ineludível entre a luz e a sombra, a exploração das possibilidades de fragmentação, experimentação e recombinação dos componentes fônicos do lexema-título evidencia a presença nele da oposição, ocorre na categoria definida como matéria especial. Do elemento fogo vêm a luz e o calor assim como os respectivos contrários. Aquilo que ilumina, fisicamente, a luz, espiritualmente, identifica-se com a elevação moral e intelectual. Do fogo à luz, ao lume, à sombra (solombra).

O levantamento de lexemas-chave baseia-se na temática de “solombra”. Pode-se começar a demonstração pelo próprio título, que traduz a substância poemática dentro da qual se estrutura a obra poética. Matéria, resumo, o que subsiste por si mesmo, isto é a substância no poema. Além do título, reaparece na epígrafe e, ao longo da obra, representado por “sombra”, “noite”, “crepúsculo”, e outras palavras integrantes do mesmo campo das idéias afins, e de conotações análogas do ponto de vista da presença e da ausência da luz. A associação de

lexemas em campos semânticos permite a organização do conjunto *daqueles* que, nessa perspectiva, assumem o papel de centro de uma linha de força no plano de conteúdo do poemário. Na visão de Antônio Geraldo da Cunha (1987, p.735), sombra aparece, no século XIV, ligada ao latim *umbra* e, entre parênteses, assinala: “talvez de *sub illa umbra*”.

Joan Corominas data *solombra* do século XIII (1250). Segundo ele, uma forma corrente em dialetos leoneses, judeu-espanhóis, portugueses e ocitanos, derivada da aglutinação de sol e sombra (1954, p.271-4).

Na sua segunda ocorrência, que parece ser o sentido da obra, a palavra *solombra* antecipa a problemática e o conjunto de figuras e imagens que virá a permear todo o poemário. No texto poético, as vozes que pronunciam a palavra localizam-se na Terra, lugar onde vivem os homens, e no Céu, espaço transcendente, não nomeando o ser de que falam, independentemente de sua origem, das vozes, terrena ou celestial, ocorrência reiterada no 26º poema, ***Dizei-me vosso nome [!]*** ***Acendei vossa ausência [1]***. O mundo das sombras matiza a espiritualidade.

O lexema “solombra”, depois de duas aparições iniciais, no título e na epígrafe, reaparece, na metade do poemário como “sombra”. “Sem mãos, sem posse, pela sombra, entre os planetas”, menciona o sexto verso do 14º poema, ***Nuvens dos olhos meus, de altas chuvas paradas [,]***, na sua segunda estrofe, que apresenta duas unidades gramaticais. “Sem testemunho vão passando as horas belas”, o primeiro verso do terceto, é uma das frases. Os dois versos seguintes retratam a

extensão das perdas que descem sobre todas as coisas. Não há senão a fugacidade do tempo, com as inevitáveis perdas: “vão-se os dias em tumulto”, num verso; “em noites ermas”, no seguinte. “Tudo que pôde ser vitória cai perdido”, no quinto verso. “Tudo se vai, tudo se perde”, resume o 11º verso, sempre no mesmo poema. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (Marx, 1977, p.87). Apenas o elemento terra apresenta solidez, mas sempre avizinhandose do ar ao transformar-se em pó, fazendo barro em contato com a água e fundindo-se ao fogo.

A palavra *sombra* é, no poemário, um termo fundamental na caracterização da *macrotextualidade* do objeto de estudo. Ela é *solombra* no título do livro. No seu modo antigo, antiquado, que saiu de uso, *sombra* é *solombra*, um substantivo feminino. A *sombra* acontece num espaço que a interposição de um corpo privou de luz, estabelecendo a escuridão. A palavra indica a parte escura de um desenho, o aspecto, a aparência, de uma coisa ou de um ser. Além de lado escuro de algo, é abrigo, proteção. Na sua extensão, ao adquirir um caráter conotativo, figurado, passa a significar proteção, mistério, uma forma vaga, a parte subsistente de alguém que foi vivo, com a carga simbólica de uma *coisa impalpável*, sutil, imaterial, ou uma pessoa que não deixa outra. Adquire ainda o sentido de vestígio, de sinal, de imagem de um ser ou de um objeto. Nas combinações propiciadas por alguns contextos torna-se sinônimo de *noite*.

Antes da segunda metade do poemário, no quarto poema da obra, ***Quero uma solidão, quero um silêncio***, o lexema *sombra*, nas possibilidades de *sol*,

de evocar a família de palavras aparentadas a *ombra*, de *solidão*, repete-se triplamente. No seu décimo verso: “Ser tua sombra, tua sombra, apenas”, a repetição enfatiza o desejo do sujeito poemático de seguir o molde do interlocutor a que se dirige, acompanhá-lo e encontrar nele a sua razão. Emerge a possibilidade da anulação do eu, a região fronteira da morte. No verso seguinte, “sombra” é a proteção e o amparo originados em seu interlocutor: o objeto do seu desejo. O último terceto, solitariamente, constitui a parte intermediária do conjunto. Ele abriga três diferentes ocorrências verbais. Na primeira delas, no décimo verso, o verbo *ser* (embora até este ponto do enunciado tenha ocorrido apenas uma vez) está, numa outra leitura, duplamente presente. A repetição do predicativo “tua sombra” sugere a elipse do verbo *ser*, num dos casos. A adoção do pronome de segunda pessoa pela primeira vez, no poema, traz a ele a presença direta, concreta de um interlocutor. O interlocutor está presente desde o primeiro verso do poemário: um *tu* implícito. Os poemas formam um todo. A leitura deles é sempre estrutural: a parte só adquire consistência quando se integra ao conjunto. Um *ser* arredio, indiretamente, ao refletir-se no eu poemático, adquire compreensibilidade. Um modelo para a voz humana do poema, para quem quer ser *sombra* e nada mais.

O lexema *sombra* ocorre, depois do título, da epígrafe e do décimo verso do quarto poema, no terceiro e no quarto versos do oitavo poema, ***Arco de pedra, torre em nuvens embutida [,].*** “Meu vulto anda em redor...” e “Anda em redor minha alma...” não soaria estranha a comutação das palavras *vulto* e *alma* por

sombra. No nono verso do nono poema, ***O gosto da Beleza em meu lábio descansa [:]***, não é difícil a percepção de que em *assombro* encontra-se a expressão e o conteúdo de *sombra* como elemento básico de sua estruturação. No primeiro verso do décimo poema, ***Só tu sabes usar tão diáfano mistério [:]***, a palavra *mistério* ali usada mantém estreitas relações semânticas com *noite* e *sombra*. No oitavo verso do 11º poema, ***Falo de ti como se um morto apaixonado***, “as altas sombras”, além de acolher a metáfora geométrica pela verticalização trazida pelo adjetivo anteposto ao lexema nuclear, vincula-se ao verso seguinte onde se lê “grandes noites acordadas”, em que a adjetivação representa um paralelismo em relação ao verso anterior, concretizando uma metáfora dimensional envolvendo o fenômeno em destaque. No sexto verso, “. . . pela sombra . . .”, do 14º poema, ***Nuvens dos olhos meus, de altas chuvas paradas [.]***, retorna *sombra* na condição de emblema da descrição e do silêncio.

No terceiro verso do 15º poema, ***As palavras estão com seus pulsos imóveis [.]***, e no quinto do 16º, ***Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa***, o lexema *sombra* participa de processos de personificação pelas ações de fechar e andar, respectivamente. Na segunda estrofe do 16º poema, a cada verso corresponde uma frase exclamativa enquanto unidade gramatical e semântica; o quinto verso, repita-se enfaticamente, marca o reaparecimento do lexema *sombra*. “Eis uma voz — ah, rosa branca em negro plinto!/ Eis uma sombra —a tarde a andar pelas areias./ Eis um silêncio —erguido céu de asas abertas.” Os três versos da estrofe organizam-se

paralelísticamente: em cada um deles, o acento na quarta sílaba ocorre numa palavra paroxítona, posicionada como a última de uma primeira segmentação bipartida. A segunda parte dos versos do terceto começa sempre por um travessão, marca indelével de uma pausa intraversal. A modulação particular do verso do poema explica a presença da interjeição e do ponto de exclamação nos limites de sua segunda estrofe. O advérbio inicial dos três versos da estrofe designa o que está em algum grau de proximidade em relação ao eu poemático. Os artigos definidos, sempre presentes, indicam o aparecimento inaugural das palavras em seqüência, nos segmentos primeiros dos versos. Vistas por outro ângulo, trazem ao tecido do poema uma manifestação perceptível auditivamente, sonora, vocal. No verso seguinte, mostram uma realidade visual, marcada pela ausência da luz. E um terceiro aspecto, auditivo, mas de sentido contrário ao primeiro, ainda aparece. Ou seja, “voz”, “sombra” e “silêncio”, integram-se estruturalmente.

No segundo verso, no 18º poema, *Isto que vou cantando é já levado*, no sintagma “rios de assombro”, embutida e quase disfarçadamente *sombra* ali está na sua condição de um dos elementos constituintes da seqüência. “E a sombra, exata e móvel”, no segundo verso do 19º poema, *Se agora me esquecer, nada que a vista alcança*, pospõe dois adjetivos, separados por uma vírgula. Na posição em que se encontram, o primeiro deles; de sugestões gráficas e visuais; e o segundo, de significado comprometido com a dinamicidade, dão um adensamento semântico acentuado à metáfora assim construída. Do abstrato ao concreto, a

elaboração de recursos poéticos destinados à captação dos possíveis sentidos da realidade humana em suas contingências. No primeiro terceto do poema, uma pausa intermediária no verso do meio assinala a divisão da estrofe em dois fragmentos. “Se agora me esquecer, nada que a vista alcança/ parecerá mudado. E a sombra, exata e móvel/ seguirá com sossego o caminho dos vivos.” Na intersecção dos dois primeiros versos, a segunda parte do primeiro estabelece um encadeamento com a primeira do segundo, o que permite o desdobramento das premissas de uma na outra. Do esquecimento inicialmente admitido, decorre a aparência de uniformidade, eliminando a possibilidade de percepção de mudanças. Tudo se perde na mesma ausência de discriminação. Na noite, na *sombra*, na indistinção, o fio da memória desaparece. A segunda parte da estrofe, depois de um conectivo, começa pela palavra “sombra” e os valores simbólicos que tem, funcionando como elo capaz de restabelecer, nesta fase do poema, os sentidos aflorados anteriormente. No final do segundo verso, os adjetivos dão a dimensão real da sombra: um fenômeno ótico decorrente da interposição de um corpo entre a luz e o espaço onde ela ocorre. A qualquer mudança de um destes fatores, a sombra muda de forma. No verso seguinte ocorre a animização e a personificação : a sombra adquire atributos próprios dos seres vivos no procedimento de figurativização do eu poemático.

Uma identidade gráfica, visual, é facilmente perceptível entre os poemas 13º, *Como trabalha o tempo elaborando o quartzo [.]*, e 19º, *Se agora me esquecer, nada que a vista alcança*: nos dois casos, os quatro últimos versos

localizam-se entre parênteses, dividindo os poemas nitidamente em duas partes. Ao delimitar-se como objeto de estudo só o 19º poema, o salto para o lexema “caminho”, no terceiro verso, é natural, considerando-se a mobilidade apontada no antecessor. A “noite” e os “olhos” que a percebem, no quarto verso, o objeto de conhecimento com sua opacidade, o seu mistério, e o seu sujeito nos limites de sua capacidade cognitiva. Numa seqüência de lexemas indicadores das marcas da experiência e o local onde elas ocorrem desfilam: “cinza”, “rosto” e “sonho”, no quinto verso, “vestígio” e “mitos”, no sexto. Nos lexemas “clarividente”, no oitavo, e “livre”, no nono verso, o destaque vai para os aspectos mais nítidos e acessíveis da realidade. Na segunda parte do poema, o lexema “mundo” solicita a atenção para as relações espaciais e temporais características da presença, da realidade humana. No 11º verso, o eu poemático assume uma condição definida por três lexemas: “morto”, “desenterrado” e “prisioneiro”. O homem um prisioneiro dos sentidos em cuja “dúbia lei” vive, como indica o sintagma do 12º verso. No monóstico, uma espécie de sumário do poema, “morte” e “vida”, amargura e suposição, a vida como caminho para a morte: uma iminência indescartável e portadora de sentido.

No 12º verso do 21º poema, ***Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra [.]***, reaparece o lexema *sombra* estreitamente relacionado a “insônia”, uma palavra do campo associativo da *noite*. Por antinomia, “luz” e “sombra” localizam-se no primeiro verso do 22º poema, ***Sobre um passo de luz outro passo de sombra [.]***, inaugurando a oposição entre noturnidade e luminosidade subjacente ao

poema inteiro. No 23º poema, *Entre mil dores palpitava a flor antiga [,]*, no 11º verso, “seta de [sombra]” retoma o sentido de “sinal de [morte]”, na sua terceira linha. *Sombra*, mais uma vez presente, no 11º verso do 26º poema, *Dizei-me vosso nome [!]* *Acendei vossa ausência [!]*, é o elemento central de uma constelação de lexemas distribuídos na terceira e na quarta estrofes do poema, todos da mesma isotopia. Indicando um espaço onde o “rosto” se configura, “na sombra”, no primeiro verso do 27º poema, *Esse rosto na sombra, esse olhar na memória [,]*, é a aparição derradeira do lexema

“Falo de ti”, na abertura do 11º poema, *Falo de ti como se um morto apaixonado*, requer a retomada da sinonímia entre *falar* e *morrer*, proveniente do sexto poema, *Para pensar em ti todas as horas fogem [:]*, onde se lê “que falar é o mesmo que morrer.” No prosseguimento da leitura do 11º poema, no terceiro verso, o que se põe na cabeça, e ocupa os pensamentos, é representado pelo lexema “coroas”. Aquilo que indica os rumos, no quarto verso, é concretizado pelo lexema “mapas”. A seguir, há o estabelecimento de uma oposição entre um conjunto de elementos significativos de luminosidades, de amplitude de horizontes, de espaços familiares, e de obscuridades, de fechamentos, de mistérios. No oitavo verso, “o claro sol”, no nono verso, “vasto olhar”, a forma verbal “abre-se”, repetidamente, no décimo, e no 11º, “portas”, contrastam com “as altas sombras” do oitavo, “grandes noites acordadas”, no nono, e “fecham”, no 12º. A passagem da luz pelo ser é acolhida pelo lexema “translúcida” do monóstico. A intersecção das duas realidades, a da sombra e

a da luz, enfocada pelo eixo opositivo do poema também ganha corpo no lexema-chave do último verso e da unidade poemática.

Na adoção de um simbolismo das cores, de cromatismo baseado em metáforas minerais por meio dos lexemas “nácar” e “corais”, no primeiro verso, e “safira”, no terceiro, começa o 20º poema, ***Quero roubar à morte esses rostos de nácar [.]***. Cabe aqui o retorno das conotações de Vênus, de concha, da erotização a que o lexema “nácar” remete. Na área das cores também se integra o lexema “céu”, no terceiro verso, por azul, recôndito, profundo. Numa aproximação única no poemário, “o céu das pálpebras”, no terceiro e no sexto versos, sempre em posição final, traceja um eixo semântico com “cílios”, no quarto, as “cenas” [que] “brilharão”, no nono verso, e “lágrimas”, no décimo. Num outro eixo, a “memória”, no sétimo verso, e o “sonho”, no oitavo, se combinam-se, numa repetição do antagonismo entre o passado e os projetos, indicadores do futuro. No oitavo verso, o sintagma “pedras negras e rebeldes” acumula os significados de dureza, obscurecimento e recusa a manipulações fáceis, na concretização expressiva dos *sonhos*. A redução do homem à condição de objeto social e histórico e a sua exaltação máxima aos olhos do mundo em que vive corporificam-se nos lexemas “escravidão”, no 11º poema, ***Falo de ti como se um morto apaixonado***, e “glória”, no 12º, ***O que amamos está sempre longe de nós [:]***. No monóstico, de volta ao 20º poema, “morte” e “alma” apontam para a porta de entrada e o sobrenatural de que é prenúncio, respectivamente. O desejo mantém o ser preso à vida, a morte coloca-o na iminência do fim de sua trajetória

existencial, a memória guarda as experiências profundas e dotadas de sentido, a utopia quer roubar à morte o seu poder, apreender o sentido da existência, repetir as perguntas constitutivas como nos últimos versos do poema.

O fogo, matéria especial, não cabe entre os seres orgânicos e nem entre os inorgânicos, possibilita a luz e a sombra, permite pensar na esperança, na imortalidade, na solidão e nos sonhos. A luz e a sombra, no caso, a substância poética, encontram-se, em síntese, no fogo.

O capítulo termina na fixação de um pensar a matéria com base nos quatro elementos: os componentes primeiros de uma composição; resultantes de um processo de análise (Abbagnano, 1982, p.291-2). Primeiramente, a terra concebida como elemento. A evocação do elemento água nas imagens estabelecidas pelos lexemas “rios”, “nuvens” e afins. O ar, em *Solombra*, como lexema e imagem remete a um universo de símbolos. Alguns lexemas portadores de ambigüidades, a um só tempo aéreos e aquáticos configuram-se nos limites entre os dois elementos. Os campos dos lexemas luz e sombra em suas variadas formas, inclusive no título do poemário, representam dois aspectos da presença do elemento fogo em relação a objetos opacos tendo, portanto, um lado iluminado e outro escuro. *Solombra* na sua sonoridade identifica-se a sol e a sombra: luz, fogo, de um lado, e obscuridade, noite, na face oposta. A tensão entre os dois aspectos do lexema básico permeia o poemário em estudo do começo ao fim. A descrição do caminho dos lexemas aos temas, terra,

água, ar e fogo apresentam-se como as palavras-chave na organização dos quatro itens em que o capítulo dividiu-se.

II RELAÇÕES ESSENCIAIS: TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE

A aproximação dos temas da temporalidade e da espacialidade ocorre em virtude de ambos pertencerem ao campo das relações essenciais. O tempo em si e em suas relações importa na compreensão do problema do ser e o seu sentido em qualquer campo em que a questão se apresente. O ser torna-se compreensível em situação: contam então o tempo e o espaço. A espacialidade concretiza-se em suas dimensões, direções e sentidos. As formas estruturam os diversos ramos da morfologia em que o espaço transforma-se em objeto de intuição.

Da atmosfera de incapacidade de reconhecimento das marcas da presença dos seres, da existencialidade, resultante do segundo poema, ***Pelas ondas do mar, pelas ervas e as pedras [.]***, instaura-se o terceiro, ***Há mil rostos na terra: e agora não consigo [.]***. De um poema para o seu sucessor imediato em *Solombra*, a unidade temática e estrutural é acentuada na sustentação de uma continuidade de indagações. Os lexemas “esperança”, no quarto verso, “sentido”, no sétimo, a oposição entre “essência” e “nome”, no 11º, permitem a interpretação que identifica as três perplexidades fundamentais acolhidas pelo terceiro poema, cujo clima é adequadamente formulado pela seqüência de interrogações: qual o *sentido* do ser; qual a *essência* do ser; qual o *nome* do ser. O ser desta interlocução é um pressuposto da palavra de abertura do poemário, uma forma verbal, “Vens”. A essência responde sempre à pergunta enunciada como *o quê?*

“Lá, constante presença em memória guardada,/ percebo a tua presença —e não sei nem teu nome”, os dois primeiros versos do último terceto, ainda no terceiro poema, constituem uma unidade semântica. O advérbio inicial, separado por uma vírgula, monossílabo tônico, remete a uma realidade diferente deste mundo, no seu imediatismo perceptual de tempo e espaço. Em torno desta idéia de um lugar apartado do imediatismo das percepções humanas, da imanência, remetendo, portanto, a uma transcendência, giram os outros pensamentos deste trecho. A preocupação continua sendo a localização do ser procurado em todo o poema. Uma declaração garante a percepção de sua essência, constituída de *memória*, de *permanência*, *daquilo que se guarda*, na sua forma de integrar a poesia, de materializar-se nos versos; no entanto o nome deste ser continua desconhecido. Um ser não nomeado é um ser parcialmente estranho, ignorado, intuído, no caso da interpretação teológica, pela fé que, às vezes, vacila. Uma essência fugidia, que não se dá facilmente, também na visão *filosófica* e na *poética*.

A “alma inconsútil”, sem rugas, sem costura, um ser em sua pureza, inteireza, em seu grau máximo de abstração, apresenta-se no segundo verso do quarto poema, ***Quero uma solidão, quero um silêncio***. A intrinsecabilidade, a inerência, o âmago, a quiddidade, o conjunto das condições que determinam um ser em particular, encontra a sua expressão na imagem constituída pela conjunção, em um sintagma, de um lexema de um campo já de per si primordialmente originário dos sentidos estreitamente vinculados às essencialidades, a um outro lexema do campo das

atividades artesanais de costura, assegurando a unidade, a integridade, do ser referido no processo expressivo, “em alma inconsútil”. Trata-se de um recurso retórico intensificador do sentido de totalidade originária do ser.

Fônica, gramatical e semanticamente, ou seja, coincidindo nos planos de expressão e de conteúdo, a terceira estrofe e os dois primeiros versos da quarta, no sétimo poema, ***Caminho pelo acaso dos meus muros [,]***, constituem uma unidade delineada com nitidez.

Uma parábola invisível sabe
o rumo sossegado e vitorioso
em que minha alma, tão desconhecida,

vai ficando sem mim, livre em delícia,
como um vento que os ares não fabricam.

Três componentes fundamentais asseguram o alicerçamento desta parte do poema. O primeiro deles é apresentado como uma figura geométrica, a parábola, construída basicamente pela curvatura de uma linha. Descreve a trajetória da *alma* em seu desprendimento do corpo, como uma aura transcendental, fora do alcance dos sentidos, além das possibilidades de experiência física. “Uma parábola” valoriza o contexto poético: sendo um momento de exploração estética do geometrismo, realça as imagens em favor da concretização do abstrato, um traço expressionista. A natureza passa por uma reorganização subjetiva no plano simbólico.

A parábola sintetiza o conhecimento da trajetória da alma, o segundo elemento axial na organização do trecho em estudo. Um caminho curvo, distante de um percurso retilíneo, desta alma, ainda não é a fragmentação e o isolamento possíveis para ela. O eu poemático apresenta-se distintamente da alma, quebrando uma expectativa já cristalizada. Caminho, alma e eu lírico encontram-se ocasionalmente. Entre eles não há diálogo ou conhecimento, construção de identidade, mas a “parábola” embora “invisível”, personificada “sabe”.

No segundo terceto do oitavo poema, *Arco de pedra, torre em nuvens embutida* [,, “Anda em redor minha alma: e a música e a ampulheta/ desmancham-se no céu, nas minhas mãos doentes,/ e a vastidão do amor fragmenta-se em mosaicos”, a coincidência entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, com as dimensões da estrofe, é, inevitavelmente, uma das primeiras observações. Entre o primeiro verso e o segundo acontece um encadeamento, conferindo ainda maior coesão ao relacionamento entre eles, neste trecho e no poema.

A metade inicial do quarto verso, ainda no oitavo poema, repete o arcabouço da primeira parte do verso anterior: o mesmo pronome possessivo, com a mudança de gênero. O que, “anda em redor minha alma”, era “vulto”, na estrofe anterior, torna-se “alma”. Da imprecisão caminha para a nitidez, conceitual, pois, perceptualmente, “vulto” é mais nítido. A expressão indicadora de movimentos em círculos continua a mesma. Passa, isto sim, por uma inversão topológica, o movimento é sempre “ao redor”, do “vulto” ou da “alma”. Deste processo de

repetição e contrastes nasce uma retomada dos significados do poema, possibilitando a amplitude e o desenvolvimento de seu conteúdo. Os dois pontos divisores do verso inicial da estrofe marcam também o delineamento do seu eixo principal, na parte antecedente, e o seu pleno desenrolar na sequência do terceto. Os sons, os tempos, os afetos passam por uma corrosão. Nada permanece. O poema acolhe esta tensão entre o desaparecimento e a permanência, na mobilidade das “nuvens” e na dureza das “pedras”. Com esta matéria, ele se constrói.

As duas primeiras estrofes do 20º poema, ***Quero roubar à morte esses rostos de nácar [,]***, abrigam a exposição dos desejos da persona poética transformados em desafio à morte. De desejos, de sonhos organizam-se as cenas da terceira estrofe. No quarto terceto, as perguntas recuperam os passos do roteiro transato do sujeito poemático. Por fim, a última pergunta, “E à morte roubo minha alma, apenas?”, repõe o desafio inicial. Na extensão do poemário, a alma adquire o significado de princípio da vida, o conjunto das faculdades morais e intelectuais do homem, do latim *anima*, diferenciando-se de *espírito*, ente incorpóreo. Isto se processa pelas insinuações da pergunta do monóstico, em que o “apenas” quer dizer que não vale a pena só viver no sentido estrito da palavra: viver é mais do que o que se entende biologicamente. No *roubo* tematizado no monóstico, a ênfase ocorre na inversão e no uso estilístico da vírgula. O poema termina de forma aberta, interrogativa. Pela abertura, insinua-se uma antecipação.

A distinção mencionada permite inferir, a propósito das perguntas que os homens fazem, a exemplo das encontradas no poema, as dos quatro últimos versos, que ainda que jamais se alcance a compreensão delas, é na transcendência que está enraizada a dignidade humana. As tentativas infrutíferas, que não triunfam sobre a morte, embora não atinjam a compreensão, continuam legítimas, pois são elas que tornam humanos os membros da espécie.

Na sua raridade e na sua gama de significações, o lexema “inconsútil” oferece uma multiplicidade relevante de aspectos na leitura da poesia e da poética de Cecília Meireles.

Uma dimensão não corpórea, o princípio da vida, da sensibilidade e da inteligência, da moral e das funções intelectuais, a “alma inconsútil”, sem costura, na sua inteireza, não se fecha, como no segundo verso do quarto poema, ***Quero uma solidão, quero um silêncio [,].*** Abre-se, a finalidades introduzidas pela preposição *para*, no terceiro verso. O esquecimento da vida é o seu fim. Mais um querer sair de uma esfera, a primeira, a imediatamente perceptível, em busca de uma outra. Sempre o abandono do mundo como ele se mostra e o aprofundamento de sua compreensão. A liberdade posta como valor máximo, nesta dimensão almejada. O que está em jogo é a ruptura das prisões da vida, em conjunção com o desejo de elaborar uma utopia, um espaço onde os sonhos se realizam. Esta reflexão encerra-se no ponto e vírgula. Do ponto de vista morfosintático e semântico, a primeira parte do poema engloba os três primeiros tercetos e a pontuação do quarto verso indica a divisão desta unidade

em duas menores, porém inscrita na mesma rede de relações: a dos desejos internamente conflitantes. Conflitantes porque em disjunção: “solidão”, “silêncio”, “noite de abismo”, “alma inconsútil”, “esquecer que vivo”, “atravessar demoras” e “vencer tempos [...] de enredos e tropeços”.

Quero uma solidão, quero um silêncio,
uma noite de abismo e a alma inconsútil,
para esquecer que vivo –libertar-me

das paredes, de tudo que aprisiona;
atravessar demoras, vencer tempos
pululantes de enredos e tropeços.

Na leitura da citação apresentam-se dois campos em oposição a partir da identificação de “libertar[-me]” como o lexema-chave: o do *querer* e o do *não querer*. No primeiro campo, coincidindo com o primeiro terceto, que pela mediação do lexema-chave encadeia-se ao segundo campo, também ao terceto correspondente, os objetos de desejos, e, no segundo, os objetos que aprisionam.

2.1 Temporalidade

2.1.1 O tempo em si

Todos os versos do segundo terceto do quinto poema, *Falar contigo* **[.] Andar lentamente falando**, terminam em pontuação indicadora do fato de que cada um deles constitui unidade de sentido, ou frase, dentro do poema. “Ir falando contigo, e não ver mundo ou gente./ E nem sequer te ver —mas ver eterno o instante./ No mar da vida ser coral de pensamento.” O segundo verso da segunda estrofe, quinto do poema, retoma o sentido de seu antecessor imediato. Dialoga com ele. O quinto poema continua, explícita e implicitamente, o quarto, na expressão do desejo do eu poético de ficar a sós com o interlocutor: [quero] *ir falando contigo*, sem a interferência de ninguém, “não ver mundo ou gente”, no quarto verso. A segunda parte do quinto verso, “— mas ver eterno o instante”, o que vem escrito depois do travessão, mostra uma outra perspectiva. A visão não diminui, ela muda sua direção. Dirige-se a um instante duradouro, eterno. O poema inteiro caracteriza-se pela continuidade, manifesta pela formas verbais de infinitivo, pelas construções perifrásticas de valor aspectual imperfectivo, durativo e iterativo. O instante encontra a sua continuação na sua eternidade: o contato com um dos aspectos básicos das interações constituintes do universo. Se o instante se eternizar, consoante o seu

desejo, não haverá passado nem futuro. Será *a consagração do instante*, nos dizeres de Otávio Paz (1982, p.225-240).

Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para se realizar como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia se encarnar. O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E esse além disso não é algo posticho ou acrescentado, mas um constituinte de seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar apenas o ato de poetizar —exigência que acarretaria seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa senão significados disto e daquilo, ou seja, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido —nem sequer existência— sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta (Paz, 1982, 225-226).

Os dois últimos versos da segunda estrofe do sexto poema, ***Para pensar em ti todas as horas fogem [:]***, continuam o primeiro deles. “Quero a insônia, a vigília, uma clarividência/ deste instante que habito –ai, meu domínio triste!/, ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.” Na linha intermediária, o *instante*, uma seqüência mínima de tempo, define-se como objeto de preocupação. Retoma uma recorrência da poesia ceciliana: basta lembrar ***Motivo***, em *Viagem*, no seu primeiro verso, “Eu canto porque o instante existe” (Maireles, 1994, p.109). O verso de *Solombra* abriga ainda um lamento do eu poemático. O lamento é explicitado, no verso de encerramento estrófico, como “domínio”, no quinto verso, “ilha”, no sexto, o seu apostrofo, é insulamento, solidão, na dimensão temporal e na espacial. O desejo volta-se inteiramente para a compreensão desta condição da existência humana.

Na terceira estrofe do 13º poema, ***Como trabalha o tempo elaborando o quartzo***, não é possível desconhecer a sua divisão em duas unidades morfossintáticas e semânticas. “Levemente sustenta a grácil estrutura/ da verdade que o anima”, a primeira. “E a cada instante sofre/ de saber-se tão tênue e tão perto de ruína”, a segunda. O verso intermediário marca a sua divisão ao meio: o seu primeiro hemistíquio pertence à primeira parte e o segundo, à próxima. Os encadeamentos existentes responsabilizam-se pela unidade do conjunto. O que era “enigmas” na estrofe anterior tornou-se verdade nesta. Que verdade é esta? A verdade da tradição. Ao tornar-se animado, o pensamento ganha sensibilidade: pode sofrer e saber, ou seja, conhecer e sentir o sabor. Isto permite ao pensamento colocar-se por inteiro

diante de sua fragilidade, de seu adelgaçamento, “de sua grácil estrutura”. Vive a intensa possibilidade da “ruína”. Mantém a oposição entre o que é suave, delicado, frágil, e o que é escuro, cinzento, ruinoso. Em alguns momentos, os termos da antítese, diferentemente, funcionam de forma complementar. Os dois aspectos integram a mesma realidade decorrente da ação e dos processos do pensamento. Na extensão das três primeiras estrofes, o pensamento é apresentado como o fator básico da modelagem e da estruturação da realidade, incluindo o que há nela de ambíguo. Um pensamento que é metonímia do ser pensante.

No terceto final do 15º poema, *As palavras estão com os seus pulsos imóveis [.]*, da segunda metade do décimo verso até o encerramento daquele texto poético, um pensamento unitário opõe-se ao que havia sido feito imagem e tema na primeira parte do verso antes da pausa.

Nada somos. No entanto, há uma força que prende
o instante da minha alma aos instantes da terra,
como se os mundos dependessem desse encontro,

desses prelúdios sobressaltados.

No *Lamento da mãe órfã*, em *Mar Absoluto*, o morto integra-se fisicamente à terra (Meireles, 1994, p. 309). A humildade continua ali presente, porém a conjunção no meio do décimo verso indica a convivência com uma outra ordem de valores: “Vem para perto, nem que estejas desmanchado”. A alma do

sujeito poemático é descrita como telúrica, na acepção de identificação de seus “instantes” com os da terra. A sua alma e a terra definem-se pelas suas relações de entrelaçamento: o equilíbrio entre os seres pequenos e frágeis e a ordem cósmica como em **Canção Mínima** de *Vaga Música*, poema em que o verbo *equilibrar-se* ocorre várias vezes implícita e explicitamente: o pequeno, o finito, posto em perfeita integração, ao grande, ao infinito (Meireles, 1994, p.202-3). No 12º verso, da consideração da terra, um local particular, passa-se, no discurso do poema, para a apresentação dos “mundos”, uma conceituação mais genérica.

Para se entender o 12º verso do 22º poema, **Sobre um passo de luz, outro passo de sombra [.]**, é necessário passar antes pelos versos antecedentes dele e componentes do mesmo terceto. “Vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes,/ em tantas viagens, tantos rumos prisioneira,/ a construir o instante em que direi teu nome.” No décimo verso, em sua metade inicial, o discurso em primeira pessoa é retomado. A antítese, um dos recursos retóricos básicos no poema também retorna. O eu poemático expõe a duplicidade de visão de si mesmo no que tange à distância: proximidade e distância não topograficamente pensadas, mas decorrentes de uma atitude gnóstica do ser. Nos “labirintos” do verso final, as preocupações, as inquietações, as angústias, as dúvidas, adquirem concretude poética. Os “labirintos” inscrevem-se no rosto do eu poemático como gelhas, pregas casuais num tecido, numa pele, e precisam ser decifrados. Aqui o ser deixa a sua natureza de “alma inconsútil”. O avanço no campo do autoconhecimento, no desvendamento de si,

encurta as distâncias e propicia a aproximação dos objetos de cognição, interiores e transcendentais. Na continuidade do verso, incluindo o seguinte, a nitidez dos moldes, a intensidade das viagens e da prisão dos rumos, na convergência destes fatores, delimitam o ente enquanto sujeito poemático. Na poesia cecilianiana, especialmente neste livro, tudo ocorre no *instante*, então é nele que, embora os limites e as condições da existência possam pesar, se dá a construção de um discurso com uma finalidade clara de dizer o nome do ser presente em todo o poemário, na sua tríplice concepção; o que acaba não acontecendo, levando o sujeito poemático a assumir a melancolia decorrente e as inelutabilidades da contingência. A modulação exclamativa do verso final dos tercetos, emotivamente enfática, parece conduzir ao momento da nomeação esperada, mas o eneassílabo encerra o poema, transformando em uma abertura semântica, pela interrogação, o prenúncio de uma certeza. O verso é uma inquietação para o autoconhecimento, uma tentativa de desvendar o próprio enigma, de confecção de um espelho onde o ser que pergunta por si possa mirar-se. Distanciamento crítico do eu lírico, na configuração de seu perfil de ser solitário, que busca conhecer-se a si e ao objeto amado, de que promete revelar o nome.

Uma *visão da tensão entre o instante e a eternidade*, central na poesia de Cecília Meireles, sinteticamente localiza-se no quinto verso do quinto poema, ***Falar contigo [...] Andar lentamente falando***, onde se fala em “ver eterno o instante”, e se refaz o percurso semântico do verso precedente, dialogando com ele. O quarto e o quinto implicam-se claramente, sem a possibilidade de leitura de um deles

isoladamente. No quarto verso, o eu poético expressa o seu desejo de ficar sozinho em seu processo de interlocução, sem a companhia de ninguém, “não ver mundo ou gente”. Quer contemplar o ser em sua pureza, em si, sem *ver o mundo*, sem estar no mundo, sem *ver gente*, sem estar com os outros da espécie. Quer “ver eterno o instante” no quinto verso. Entre o instante e o eterno, a temporalidade em que o ser se projeta, em que o ser aparece, concretizando-se como *durée*, em que se estrutura a passagem do ontológico ao existencial. Instante e eternidade como faces complementares de uma mesma estrutura cósmica.

Ao anotar que “todas as horas fogem”, no seu verso de abertura, o sexto poema, ***Para pensar em ti todas as horas fogem [:]***, carrega em suas imagens o tema da fugacidade do tempo, uma evidência do senso comum, para alcançar as mais profundas cogitações sobre os problemas humanos. Na segunda estrofe, retoma o eixo do poema anterior em suas oposições básicas: de um lado, “insônia”, “vigília”, “clarividência”, do quinto verso, de outro, “domínio triste”, ainda no mesmo segmento, e “ilha”, no decassílabo a seguir. As metáforas aquáticas se repetem: “praia” e “mar”, no terceiro verso, e “ilha”, no sexto. A “imortalidade” do oitavo verso acontece no “coração” como um projeto, uma utopia, acalentada no mais recôndito do ser. No décimo verso, “o silêncio” prolonga-se na “ausência”, na “boca”, do 11º. No monóstico, a contraposição entre “vida” e “Vida” mostra, na opção pela inicial maiúscula, ao modo Simbolista, da segunda ocorrência do lexema, a entificação do segundo caso, na tentativa de apreender o sentido do projeto do ser

em estender a sua experiência vital além dos seus limites físicos. Transcendência, sempre o anseio por uma realidade mais ampla. A fugacidade temporal sustenta-se na circularidade de imagens e temática do poema: o último verso retoma ainda com mais clareza do que sempre o primeiro. Fica evidente a questão do tempo na poesia, seu caráter lírico, não-narrativo. Cabe observar ainda o que há de suspenso, pendente, interrompido, irresoluto, incompleto, na realidade humana, representado pelo sintagma “suspensas fugas”, do monóstico, caracterizado pela aliteração do /s/ e pela presença da fricativa /f/, em contraposição à presença de duas consoantes oclusivas em posições intermediárias.

“Sem testemunha vão passando as horas belas”, o quarto verso do 14º poema, *Nuven dos olhos meus, de altas chuvas paradas [.]*, explora a passagem do tempo como já se dizia na estrofe anterior. A diferença está na inversão das condições usufruídas: antes o tempo portava valores negativos, agora traz momentos de beleza. Por outro lado, explora-se a convivência dos dois aspectos da experiência da sensibilidade: a dor e a alegria igualmente fundadas, sugeridas, no plano fônico, pela co-ocorrência de cinco fonemas consonantes oclusivas e cinco fricativas. Aqui a saudade perdura, não obstante se traduza em amarga herança. Lá deixaram de existir. Legado cruel, pungente, mas originário da felicidade que acabou: uma não existe sem a outra; alegria e dor andam de mãos dadas pelos caminhos da sensibilidade. No verso ceciliano, a ausência de “testemunha”, recoloca, no entanto, o mesmo desolamento.

Encerrando a primeira das duas seqüências básicas do poema, três versos gramaticalmente autônomos e internamente paradoxais, do ponto de vista lógico-semântico integram a terceira estrofe. “Tudo é no espaço —desprendido de lugares./ Tudo é no tempo —separado de ponteiros./ E a boca é apenas instrumento de segredos.” Eles terminam, sem exceção, em ponto. Um lugar iguala-se a uma situação, a um espaço em suas relações, concretamente. Já um ponteiro funciona como uma indicação, uma representação, um símbolo, ou seja: é para o intelecto um meio de comunicação das idéias, de expressar materialmente o tempo em sua abstração. A boca funciona como um instrumento para quebrar segredos. Entre o sétimo e o oitavo há um paralelismo: os dois são segmentados por travessões, na primeira metade deles, em equivalência posicional, se lê “espaço” num verso e “tempo” no seguinte. As duas palavras destacadas apresentam, no contexto em que são usadas, uma equivalência métrica e na posição dos acentos. Semanticamente condensam os dois conceitos fundamentais no estabelecimento de uma perspectiva do universo. Um deles sintetiza o eixo da vizinhança, da localização, da magnitude dos seres; o outro, o eixo da sucessão, da duração. Aí estão presentes as condições da existência, da transitividade dos objetos de apreensão. Permanecendo ainda no âmbito dos versos sétimo e oitavo, as segundas partes respectivas dão continuidade ao paralelismo existente nas primeiras. Uma forma nominal de verbo constituída de quatro sílabas, com acento sempre na terceira; uma preposição “de”; um substantivo trissilábico e paroxítono; estes elementos descrevem um ou outro verso,

indiferentemente, observados nas partes em estudo. O último verso da estrofe, numa mistura de arremate e confissão, expõe cruamente a impotência do discurso. A sua fala mais oculta que revela, escora-se em “segredos”. O processo descrito na estrofe mostra como o indivíduo se origina, no mundo.

Sempre o eu poemático encontra-se em conversação com um interlocutor concebido pela teologia como Deus, um ser, na concepção filosófica, ou ainda, um desdobramento, para fins poéticos, de sua heterogeneidade essencial. O poema abre-se com uma declaração do primeiro a respeito do segundo. Traz ao primeiro plano a exigüidade do tempo para pensar neste ser pressuposto no pronome de tratamento de segunda pessoa, ao primeiro plano. Não há tempo suficiente para pensar. A fugacidade das horas impede esta prática. O primeiro verso termina em dois pontos, anunciando a explicação para o exposto nele, que vem no verso seguinte, formando-se uma unidade completa.

O lexema *tempo* retorna nuclearmente no sexto poema, ***Para pensar em ti todas as horas fogem [:]***. O tempo passa por procedimento restritivo. Não é mais um tempo indiferenciado. Ganha um caráter humano. A humanidade do tempo implica a aquisição de outras características, dentre as quais surge a finitude e sua especificidade quando se trata do ser humano: para o homem, tudo acaba em choro, tristeza e numa impossibilidade de ver um pouco além. A temporalidade e a humanidade relacionam-se estreitamente. Isto é da raiz do ser, da estruturação da presença, do ser-no-mundo.

Uma leitura inicial do 13º poema, *Como trabalha o tempo elaborando o quartzo [,,]*, revela a sua divisão em duas partes: a primeira delas acolhe as três primeiras estrofes, e a segunda, as duas últimas, escritas entre parênteses. Os dois segmentos apontados, por sua vez, dividem-se em partes menores.

Como trabalha o tempo elaborando o quartzo,
tecendo na água e no ar anêmonas, cometas,
um pensamento gira e inferno e céu modela.

Brandamente suporta em delicados moldes
enigmas onde a noite e o dia pousam como
borboletas sem voz, doce engano de cinza.

Levemente sustenta a grácil estrutura
da verdade que o anima. E a cada instante sofre
de saber-se tão tênue e tão perto de ruína.

(Ó Verônica acesa em secreta paisagem,
tão esperada e amada em tristeza e ventura,
malgrado o peso dos enganos e saudades,

e do exercício das despedidas!)

O eixo da primeira estrofe é uma comparação entre o trabalho do tempo na elaboração de aspectos minerais, vegetais e cósmicos da realidade,

solidamente condensados na figura do *quartzo*, e o giro de um pensamento modelador de uma realidade antitética apresentada como “inferno e céu”, no terceiro verso. No primeiro dos termos da comparação, o verbo *elaborar* tem por objetos elementos exteriores ora sólidos e duradouros como “o quartzo” ora evanescentes, efêmeros, a exemplo dos arrolados no segundo verso. O pensamento girante modela uma realidade simbólica tradutora da interioridade do ser dividido entre os pólos eufórico e disfórico nas relações subjetivas. As palavras indicadoras do processo do pensamento pertencem à tradição religiosa ocidental, portando um sentido específico, ideológica e socialmente definido, mas elas são largamente usadas por extensão, evocando, em ambos os casos, o sofrimento e a alegria. O agente destas conseqüências opostas para a sensibilidade é “um pensamento”. O tempo trabalha e o pensamento modela. Em torno deste seu papel vão girar as próximas duas estrofes. “O tempo gerou meu sonho na mesma roda de alfareiro/ que *modelou* Sírius e a Estrela Polar”, diz **Origem**, em *Viagem* (Maireles, 1994, p.158).

A citação dos dois versos do poema **Origem**, de *Viagem*, e o destaque da forma verbal atendem ao propósito de estabelecer relações entre os poemas com base no conteúdo indicado pelo destaque. Modelar, modelo, oferecer um tipo anterior e geral na construção de uma forma, equivale à arquiteculturalidade em que os poemas se inserem. Ou seja, modelar é uma atividade própria do *alfareiro*, palavra de origem espanhola, de tradição árabe, com o significado de oleiro. Um oleiro, um ceramista, um praticante das artes decorativas, toma a argila entre os dedos,

modelando com esse barro as mais diferentes figuras e idéias. O vaso leva inscrito pelo tempo afora as marcas do oleiro que o fabricou. O ser convive com a presencionalidade de sua origem. Mais um passo e uma homologia torna-se uma imposição: o modelar do oleiro corresponde ao fazer poético. A língua é o barro de que se vale o poeta; o poema, o vaso resultante de sua elaboração. No barro da linguagem, o homem, ele também barro, numa dimensão bíblica, mítica, tradicional, modela a sua obra.

O retorno do vivo sofrimento humano acontece no verso inicial do 23º poema, *Entre mil dores palpitava a flor antiga [.]*, pela metaforização da dor em “flor antiga”. No sintagma, “flor antiga”, no primeiro e no 11º versos, as imagens de um ser belo, frágil e sujeito às conseqüências da passagem do tempo consolidam-se. O lexema “flor”, isoladamente considerado, metáfora do ser no mundo, nas contingências temporais, ocorre em três versos diferentes: o primeiro, o sétimo e o 11º. Já “memória”, de tantas ocorrências no poemário, corresponde, no monóstico agora em exame, ao adjetivo “antiga”, posposto em duas ocasiões a flor. No terceiro verso, entre “seta de sombra” e “sinal de morte”, começando pelas semelhanças da massa fônica, a igualdade é explícita, embora pertencente ao passado, e com certa duração naquele tempo, o que se representa pela forma verbal de pretérito imperfeito do indicativo. No quarto verso, o “silêncio” antecede ao “labirinto” do próximo. Metáfora do mundo, os “bosques” do sexto verso são o continente vegetal onde se situa “a abelha”, animal do verso anterior, com o seu “aroma de veludo”, um

sintagma de natureza sinestésica. Nas duas primeiras estrofes, “o tempo”, lexematizado no segundo verso, é passado. “Hoje” inicia a terceira estrofe e a segunda parte do poema, indicando a mudança temporal. O sujeito poemático expressa a dúvida a respeito do ser pelos lexemas “morta”, no oitavo verso, “viva”, no seguinte, mas assumindo a aparência de *morta*. A metáfora gráfica, visual, geometrização de uma parte do corpo retorna no 11º verso em “exato rosto”. O poema trata das dimensões do tempo para o homem: ontem e hoje. Define-se pela ausência, numa expressão direta, do interlocutor e do futuro, do sobrenatural, do utópico a este universo integrado. A flor torna concreta a efemeridade em sua concretização poética numa estratégia expressionista de possibilitar a percepção do abstrato.

Um travessão fixa, graficamente, a divisão em duas partes da primeira estrofe do 24º poema: “Tomo nos olhos delicadamente/ esta noite —jardim de puro tempo/ com ramos de silêncio unindo os mundos”. A primeira delas une o primeiro verso e a metade inicial do segundo. A segunda parte do verso intermediário e o terceiro deles completam o terceto. O processo de encadeamento é sempre utilizado. Em torno do verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, organiza-se a primeira parte da estrofe, numa primeira indicação (que se mantém até o último verso do poema) de que o eu poemático vai exercitar a sua fala de forma direta, invariavelmente. No primeiro verso, resulta a imagem de uma visão meiga, terna, sutil, cuidadosa. O objeto desta visão encontra-se no segundo verso. O

motivo não é a morte, mas a reflexão sobre a vida, graças à memória, que lhe restitui à lembrança “cansadas lágrimas antigas”, “longas histórias sucessivas”. O cortejo de glórias passageiras, a lembrança da finitude do homem, recorrente neste poemário, retorna, próximo; ao sujeito poemático, segundo a indicação do pronome demonstrativo que abre o verso. O eu lírico vive o recolhimento em seu mundo de sonho e de poesia. Daí até o final da estrofe, acontece um aposto. Confirmando a imagem de delicadeza, a noite é apresentada como jardim, um espaço vegetal, vivo, organizado pelas mãos do homem, onde esta atitude encontra um escoadouro. Jardim construído com dois materiais: *tempo* e *silêncio*. A união dos mundos, aqueles da poesia ceciliana, ocorre nesta perspectiva de elaboração humana: a noite é o momento de reflexão, de meditação, de sonhos, de cuidados com este jardim, de poesia. Diz o segundo verso: “jardim de puro tempo”.

2.1.2 O tempo e suas relações

Um travessão encerra o décimo verso do décimo poema, ***Só tu sabes usar tão diáfano mistério(:)***: a sua função passa por um desvio: “Teus olhos estarão sobre nós, infindáveis—”. O seu uso é poético, equivale aos dois pontos. No próximo verso estão duas apóstrofes. Nelas, caminhos e túneis valem por olhos. Na primeira, o eu poemático dirige-se aos “túneis do universo”. Um túnel é uma

passagem, com a angústia nela pressuposta. Abriga a noção de travessia, de percurso existencial. Na segunda apóstrofe, a fala direciona-se para os caminhos.

Nas duas primeiras estrofes do 23º poema, o discurso adota como base o tempo pretérito.

Entre mil dores palpitava a flor antiga,
quando o tempo anunciava um suspiro do vento.
Cada seta de sombra era um sinal de morte.

Lento orvalho embebeu de um constante silêncio
o manso labirinto em que a abelha sussurra
o aroma de veludo em seus bosques perdido.

Uma simples verificação da inserção dos verbos, nesse fragmento, comprova a afirmação. Da combinação de suas formas verbais com um advérbio de tempo, o terceiro agrupamento de versos, contrariando os anteriores, traz os acontecimentos para o presente, como já acontecia em “sussurra”, no sexto verso. “Hoje, um céu de cristal protege a flor imóvel./ Não se sabe se é morta e parada em beleza,/ ou viva e acostumada às condições da morte.” O lexema *hoje*, primeira palavra do sétimo verso, começa a estrofe. O verso citado começa por uma forma lingüística indicativa de presente e continua, após a vírgula, completando a unidade sintática e semântica. Retorna nela, a flor do primeiro verso: lá era “antiga”, aqui “imóvel”, mas sempre em anteposição ao adjetivo, paralelamente. A imobilidade

da flor no presente contrasta com a pulsação no passado. Antes ela estava exposta ao vento; agora encontra-se protegida por “um céu de cristal”. Imobilidade, proteção, ausência de palpitações, fatores constituintes do quadro em que a flor passa a existir.

Numa estrofe em que três exclamações se distribuem por dois versos, como na primeira do 26º poema, ***Dizei-me vosso nome (!) Acendei vossa ausência(!)***, encontra-se o terceiro verso como interrogativo. A pergunta sobre a constituição do “passado”, no terceiro verso, abriga em seu bojo a afirmação da infecundidade daquele tempo. O que se passou se perde na ignorância de seu conteúdo e na sua ineficiência.

Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!

Contai-me o vosso tempo e o coração que tínheis!

De que maneira é feito o passado infrutífero?

As invocações lembram os salmos da liturgia romana, na sua organização cerimonial das orações. Os salmos, poemas religiosos e musicais, oração, poética, lírica: deles há um eco nos versos de Cecília Meireles:

Deus in adjutorium meum intende

Domine ad adjuvandum me festina.

Deus, vinde em meu auxílio

Senhor, apressai-vos a me ajudar.

Lembrança histórica da encarnação quando o ser, sem perder a sua divindade, se faz homem. O compromisso com a tradição cristã e ocidental afasta, por um momento, as leituras alternativas.

No primeiro terceto do 23º poema, *Entre mil dores palpitava a flor antiga [,]*, os dois versos iniciais constituem a sua primeira parte. “Entre mil dores palpitava a flor antiga,/ quando o tempo anunciava um suspiro do vento.” O verbo palpitava, significando pulsar, viver, conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, adquire, em concordância com “a flor antiga”, na sua condição de ser que padece, o papel de elemento básico na organização dos dois versos iniciais. No primeiro verso ocorre, em benefício de sua poeticidade, a inversão de seus termos extremos: a ordem usual trocaria as posições entre o sujeito e o complemento, mantendo o verbo no meio. A *flor*, metáfora vegetal do ser, é localizada num tempo indicado pelo adjetivo como antigüidade e pelo termo circunstancial do verso, o adjunto adverbial “mil dores”. As palavras iniciais do segundo verso vinculam-no ao tempo do anterior e o “suspiro” muda-se em motivo das dores que afetam a flor. O seu simples anúncio dói. A existência da dor pressupõe a da sensibilidade, a da vida. “Cada seta de sombra era um sinal de morte”, o terceiro verso adiciona a morte, na sua irreversibilidade, como elemento disfórico ainda mais acentuado. Mais que isso: exhibe o trajeto da inconsciência à consciência da morte. As aliteraões, a retomada das sibilantes, a transformação da voz em sussurros levam à emergência do desalento. Dizem da assunção da abelha em paralelo com o sujeito poemático diante da vida próxima da

morte. Com o verbo *ser* em forma igual à adotada no primeiro verso, o terceiro apresenta a sintomatologia da morte: intensifica a pungência da dor. No caso do terceiro verso da estrofe inicial, *sombra* sobrepõe-se a *sol*, ente pressuposto, que lhe daria *vida*, ou que ajudaria o eu poético a viver. Esses lexemas ligados à natureza têm outros valores: anagógicos, transcendentais, místicos, permitindo a interpretação que vai da literalidade aos sentidos propiciadores de elevação. No espírito do exegeta, a compreensão da multiplicidade de oposições entre os dois termos é uma exigência.

Introduzido por uma conjunção adversativa, o último terceto, ainda do 23º poema, propicia importantes observações. “Mas o vento que passa é um passante longínquo/ à flor antiga não perturba o exato rosto/ sem esperanças nem temores nem certezas.” Na condição de unidade sintática nitidamente delineada, recupera, do ponto de vista semântico, os pontos básicos da organização das estrofes anteriores: a dor, o tempo, a morte, as transformações e as permanências, fios com que as lembranças são tecidas. O *vento*, uma das recorrências no poemário, retorna: de suspirante mudou-se em “passante longínquo”, sem nenhuma proximidade, no décimo verso. No verso intermediário da estrofe, a flor recebe, pela segunda vez no poema, a adjetivação que já vinha de um verso anterior: “a flor antiga”. Apresenta exatidão de fisionomia a que nada perturba. Esperanças, temores, certezas, não alteram a imobilidade e a impassibilidade de suas feições, dizem o 11º e o 12º versos. O “vento inimigo”, conforme o terceiro verso do 27º poema, *Esse rosto na sombra, esse olhar na memória [.]*, foi neutralizado por “um céu de cristal”.

Recuperar o essencial de cada passo dado nas diferentes etapas da leitura, análise e interpretação dos poemas de *Solombra*, torna-se uma imposição do processo de estudos adotado. Recolher o básico, poema a poema, decorre naturalmente desta opção.

Ao entrar no tema da *noite* cabe a constatação de que este texto poderia abrir esta análise de *Solombra*, porque vinculado ao título e implícita ou explicitamente, o lexema noite porta-se como fio que entrelaça as significações da obra. De fato, ele é o lexema-chave, mas assim acontece porque reproduz as possibilidades imagéticas, simbólicas e temáticas de *solombra*. *Solombra*, no universo poemático em estudo, é um *arquilexema*, definidor da substância poemática: o capítulo inicial, trata da categoria da matéria especial, e nela, de *sombra*, de *solombra*, equivalentes de *noite*.

Noite, um substantivo feminino, assume, no poemário, o seu sentido primeiro de intervalo de tempo entre o crepúsculo e o alvorecer da manhã. Ainda conota a véspera ou a *vigília*, as trevas e a escuridão, estabelecendo uma passagem entre a sua objetividade passível de observação e a amplitude de significados adquiridos nos mais diferentes contextos. A noite é *mistério*. Mas também é a ignorância, a incerteza.

Uma das palavras do primeiro verso do poema de abertura do livro, ***Vens sobre noites sempre [...] E onde vives [...] Que flama***, “noites” vem marcar, já nos passos iniciais, a atmosfera de *noturnidade* da poesia de *Solombra*. A solidão

aparece como noite do ser no décimo verso do segundo poema, ***Pelas ondas do mar, pelas ervas e as pedras [,]***: as “duras leis” cabem numa ou noutra vertente lexemática que semanticamente se interseccionam. Em várias aparições no quinto poema, ***Falar contigo [,] Andar lentamente falando***, a *noite* ali está por sinonímia e por antonímia, sempre configurando densamente a sua atmosfera. No sexto verso do sétimo poema, ***Caminho pelo acaso dos meus muros [,]***, “alta noite” assinala o retorno da geometrização metafórica na atribuição de verticalidade ao núcleo do sintagma nominal. No sétimo verso do nono poema, ***O gosto da beleza em meu lábio descansa [:]***, anaforicamente repete-se com exatidão o sintagma destacado no sétimo poema, comportando ele uma interpretação que se estende do seu parceiro anterior, numa reiteração de um campo de imagens e metáforas: novamente “alta noite”. A verticalização recorrente destaca a importância do sobrenatural e do transcendente na poética ceciliana. No nono verso do 11º poema, ***Falo de ti como se um morto apaixonado***, a construção de uma imagem em que a palavra *noite* é o centro se dá no desenvolvimento de uma abordagem do espaço ocupado de uma maneira inusual pela expressão dos sintagmas com o lexema aqui destacado e pelo seu parceiro *sombras* no verso anterior. No verso inicial do 16º poema, ***Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa***, a oposição entre luz e sombra salta ao primeiro plano no sintagma “luz da noite”, síntese de uma tensão presente em todo o poemário. “Noite entretida com o som dos túmulos” é o monóstico do 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***. Nele, o lexema *noite* põe em relevo novamente a isotopia de que é um dos

fundamentos. As relações existentes entre “noite” e “olhos” tornam-se imagens poéticas no quarto verso do 19º poema, *Se agora me esquecer, nada que a vista alcança*. No 21º poema, *Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra* [.], “um lábio sobre a noite” e “o lábio da noite” assumem duas valências diferentes do lexema na elaboração de sintagmas diferenciados, embora integrantes de uma isotopia que se ramifica ao longo do poema. Na imagem da *vegetalização* da vida humana, intersecção na esfera da *noturnidade*, no processo de exposição da ingenuidade, da ausência de consciência, na existência, na realidade humana, um lexema desempenha um papel fundamental: “na [noite] vegetal que é a mesma [noite] humana”.

No poema de abertura da obra, *Vens sobre noites sempre* [.] *E onde vives* [?] *Que flama*, a palavra-chave é “noites”. Nela se origina o percurso que vai do caos, da primordialidade, ao cosmos. Da noite à luz, a gênese do mundo ocorre. O nome do ser presente nesse procedimento seminal é dito pelos elementos das cosmologias primordiais representados no poema por uma gama de lexemas. Isso é tudo; nesse ar toda palavra escrita no poemário desmancha.

Na primeira estrofe do poema inicial, não só a sua abertura material, mas o prenunciar de uma tonalidade que vai se expandir nos versos seguintes, uma frase afirmativa abre o poema onde sobressaem a figura privilegiada do interlocutor e do espaço que ocupa. “Vens sobre noites sempre”, diz a primeira parte do verso. Na condição de elemento lingüístico que num enunciado faz a referência, o *tu* implícito na forma verbal é dêixis de pessoa. Pessoa gramatical e discursiva, que em sua

referencialidade apresenta variadas possibilidades. Indica Deus, conforme o seu entendimento na tradição ocidental, majoritariamente católica, trazendo para o âmbito dos poemas do livro, o peso de um largo e profundo horizonte cultural, historicamente consolidado. Permite também a emergência da questão do ser e do seu sentido, básica numa outra herança, a filosófica, em seus desdobramentos desde a sua origem grega até as suas tendências contemporâneas, de abordagem de temas metafísicos, transcendentos, ontológicos e existenciais. A introdução do conceito de *outridade* originário do pensamento de Otávio Paz (1982, p.110) abriria um mais profundo leque de opções de leituras dos poemas, permitindo uma compreensão adequada do caráter ficcional e estético da obra de arte.

Cabe aqui um parágrafo sobre os aspectos sob os quais o ser se dá à intuição. Num dos aspectos, aparece como Deus, a personificação do ser supremo, criador e providência, dominante na tradição judaico-cristã, uma elaboração histórica milenar no ocidente. Na concepção monoteísta, Ele resume a questão do ser. A segunda concepção fundamenta o ser considerado em si, no plano das relações abstratas, em absoluto, um conceito anterior ao ser-no-mundo em que os entes concretizam-se, tendo na realidade humana a sua forma privilegiada, onde o ser, o nada e a consciência permitem o surgimento dos processos intelectuais, e as vontades e afeições participam da interação na existência dos elementos decorrentes da estrutura básica dos entes que a presença, antes nomeada como ser-no-mundo, permite. A *outridade*, ou a heterogeneidade do ser em sua dimensão essencial (Paz,

1982, p. 110), recebe aqui a denominação de *poética*. A palavra imagem designa as formas da linguagem verbal em sua totalidade, as frases, os versos ou outros segmentos ditos pelo poeta na composição dos poemas, os seus ritmos. Aquilo que é mencionado, direta ou explicitamente, indireta ou implicitamente, num ritmo singular, é a imagem como ocorre com o *tu* do verso inicial. Que ser é mencionado ali, esta é a questão.

A poesia revela a essencial heterogeneidade do ser. (Paz, 1982, p.110) Significa erotismo, amor, paixão, lirismo, sensualidade, lubricidade, o universo configurado por tal gama de palavras. Nela se concebe a outridade na existência de um *eu* poético que fala com um *tu* poético, em simetria dialógica. A poesia tende a realizar a possibilidade de ser da realidade humana e que constitui o próprio modo de ser do homem (Paz, 1982, p.166). Tenta abraçar a outridade. A heterogeneidade quer dizer, ao pé da letra, aquilo que é outro, o diferente, na origem e na natureza. No ser ela é essencial, inseparável dele. A experiência poética é uma mudança na natureza humana que também supõe um regresso dela a sua natureza original. Na poesia, o ser reencontra a sua identidade perdida, e assim emerge o outro que ele é. A poesia torna-se revelação, valendo-se de sua autoridade definida entre os seus ritmos e imagens. Por ela, o homem revela-se a si mesmo.

A palavra *noite*, tomada como o âmbito das relações abstratas em que a espacialidade e a temporalidade se identificam, numa primeira aproximação, enseja o aprofundamento de sua compreensão quando se leva em conta seu caráter

dêitico. Na sua indicação de origem do ser, a *noite* expressa concretamente a realidade mais ampla, a transcendência no sentido lato, embora sem a perda da legitimidade filosófica da palavra. Deixa assim a sua dimensão física, do mundo, adquirindo um sentido de essencialidade, de originalidade, de primordialidade, do ser.

Por outro lado, *sempre* é dêixis de tempo, na complementação do quadro. Um tempo que remete à transcendência, à esfera das considerações metafísicas e ontológicas, das essencialidades, a exemplo do que ocorre com a espacialidade no parágrafo anterior. A palavra indicadora do tempo também é expressão material de uma primordialidade, caracterizada pela sua natureza puramente interior, abstrata. Uma esfera originária do ser, de pura abstração. Esta afirmação é a primeira parte do verso inicial. No meio desta unidade métrica de abertura, encontra-se uma interrogação. Sem sair do primeiro verso, uma terceira parte inicia uma segunda interrogação, continuada nos dois versos complementares da estrofe. O ponto de interrogação encerra este agrupamento inicial. Nessa interrogação, a imagem da *flama*, do fogo da origem, da luz com que o mundo se faz, última palavra do primeiro verso, ganha vulto. É sobre ela o que se quer saber. No sexto verso do poema **Dez** dos *Doze Noturnos da Holanda*, “o flamejante universo”, já se punha em circulação o mesmo tipo de intuição e de imagens (Maireles, 1994, p.456).

Uma abordagem do poema na sua organização de sua massa sonora e do pensamento revela a sua disposição tripartite. A primeira estrofe apresenta um

acontecimento; apresenta um problema. Um eu poemático fala com um ser que vem “sobre noites sempre”. Faz do período além da madrugada a condição do seu aparecimento. Depreende-se algo, tendente ao monoteísmo cristão, a respeito desse interlocutor ausente, pela leitura do *corpus*, na macrotextualidade. O poemário propicia esta visão e, além disso, a obra poética da autora em sua totalidade, tem nessa interlocução o seu *leitmotiv*. No poema ***Em voz baixa***, em *Vaga Música* (Meireles, 1994, p.198), na sua última estrofe, tal depreensão é centrada “no indeterminado Deus”.

O surgimento do interlocutor pressuposto coincide com a aurora. Este interlocutor vai permanecer neste papel ao longo dos versos, mas não fala nunca. Não há diálogo, existe invocação. Pudera, Deus, o ser, ou a *outridade*, neste aspecto se identificam: os três igualam-se ao interlocutor. A função conativa adquire uma natureza mítica. A fala volta-se para um ser de um plano diferente da esfera habitada pelos homens, para um diferente plano de consciência, de *recorte ontológico heterogêneo*. O caráter *noturno* parece não intrigar a voz ouvida no poema. *Noite* e *sombra* não incomodam. Interroga-se sobre o local da vida deste ser.

Importa pensar mais um pouco sobre a *noite*. “A noite não é simplesmente um negrume sem margens nem direções” (Meireles, 1994, p.448), conceitua o verso de abertura do poema ***Três*** dos *Doze Noturnos da Holanda*. Não é simplesmente espaço. Ali, a “noite” recebe uma definição negativa que enfoca a sua amplitude. O símbolo da noite funciona como menção do inconsciente, da formação

silenciosa do ser. A noite ainda não é o dia, mas o promete e prepara. O ser fala ao homem, tendo ele de decifrar a mensagem, conhecê-la no recesso profundo de si mesmo. De sua *outridade*, talvez. Ela é apresentada como o suporte para a vinda do ser. A associação entre a noite e o caos é originária e primordial. Dela vieram o céu e a terra. Toda origem passa pela noite; na noite, desabrocham os sonhos. A morte é muito próxima do sono, dos sonhos, sempre as vivências da escuridão, o mundo das sombras. A vaguidade das figuras e dos eventos define a noite. A hora das angústias e dos enganos dá origem também à ternura, à suavidade. Mitos falam de noites que se prolongam. A noite é o início do dia, o começo do tempo. Nela preparam-se, e depois manifestam-se, as diferentes faces da vida. Na noite ocorre a gestação silenciosa e oculta da natureza, do mundo, do universo, da realidade efervescente exposta aos olhos do homem, neste reino onde a indeterminação, a inconsciência, o desejo, vigem. Frementes originalidades alicerçam o que se vê no mundo em que o ser se projeta na realidade humana.

No conhecimento inexprimível, fora do âmbito analítico, encontramos um dos sentidos da noite. A ausência de evidências e de suportes de natureza psicológica complementam esta significação; a obscuridade da noite permite a purificação das funções intelectuais. Pelo vazio e pelo despojamento noturnos purifica-se ainda a memória. Purificação sempre, a noite árida e seca elabora os desejos, os afetos, a sensibilidade e as aspirações mais elevadas, tocando no limiar do místico e nas profundezas originárias.

Convém retornar ao verso inicial do primeiro poema. Vir sempre sobre a *noite* é o mesmo que vir sobre o *caos* sempre, trazer o frescor original. Vale aí o momento da passagem do caos ao cosmos: primordialidade, originalidade, o ser no seu frescor. A hora da passagem da indeterminação, da impossibilidade de percepção, ao plano das determinações, das perceptualidades, da realidade. Particularização do ser e pergunta pelo local de sua vida: na linguagem ocorre a prosopopéia, a personificação da noite. A *quem* o eu poético se dirige? A *que* ele interroga? A diferença entre as indagações supõe a *pessoalidade* ou *impessoalidade* das respostas. O que leva, em consequência, a uma interpretação *teológica*, *filosófica*, ou simplesmente *poética*. A pergunta vai desdobrar-se em uma nova questão. A outra interrogação tem o seu começo neste primeiro verso, mas vai continuar até o fim da estrofe, alongando-se por três linhas.

Aprender e apreender “a formação da ausência” é o objetivo das imagens iniciais do 22º poema, ***Sobre um passo de luz, outro passo de sombra [.]***. Diversas oposições sustentam a busca do objetivo assinalado. A primeira delas encontra a sua realização nos lexemas “luz” e “sombra” do verso de abertura. Na segunda, contrastam “não vir” e “ter chegado”, nos limites do segundo verso. No quarto verso, uma oposição de natureza diferente ocorre: o “projetado” e o “acontecido”, uma recorrência no poemário. Em “solidão” e “alheia”, no quinto verso, e no jogo sintagmático, “memória acordada” e “acordada memória”, do sétimo verso, o procedimento opositivo continua. A aproximação entre o homem e o mundo

vegetal pela via da *noturnidade* ocorre literalmente no nono verso: “a noite vegetal que é a mesma noite humana”. *Vegetalidade e humanidade* em processo metafórico de identificação.

A seguir uma nova oposição alicerça o 22º poema.: “longe”, no décimo verso, “viagem”, no 11º, e “o instante”, no 12º, contrariam “perto”, no décimo, “prisioneira”, no 11º, e “teu nome”, no 12º. Dos traçados contraditórios identificados surgem os “labirintos” do monóstico com sua voragem, vertiginosos. A oposição entre *luminosidade* e *noturnidade* engendra as demais. O homem vive nos labirintos da memória, mas o ser vai da escuridão das origens (quantos lexemas conotam isso ao longo do poemário?) ao luminoso do seu destino idealizado. Existe entre a sua origem e a sua utopia, em tensão permanente.

Uma imagem da *noite*, o seu desvendamento, o que significa no poemário essa palavra que vem ocorrendo desde o seu primeiro verso: eis uma questão da mais alta pertinência. No primeiro verso do 24º poema, ***Tomo nos olhos delicadamente***, essa equação recebe uma resposta: “noite — jardim de puro tempo”. A presença humana num “jardim”, impregnação da temporalidade, neste poema, é muito maior que num “bosque”, o mundo no poema imediatamente anterior, sempre é bom lembrar. No prolongamento das imagens de natureza vegetal, o terceiro verso traz “ramos de silêncio” e “mundos”. A exemplo do poema anterior, sempre no quinto verso, o mundo é instaurado pelo lexema “bosques”. No interior dos *bosques*, ainda no quinto verso, correm os “arroios de estrelas”. “Arroios” participam da

natureza aquática dos “rios”, “de espanto” ou “do assombro”, mas apresentam dimensões menores e portam certa noturnidade fina e profunda entendidas na locução adjetiva. No presente, “risos”; no futuro, no âmbito da interrogação, da dúvida, os “soluços”, mostra o sexto verso. O desvendamento de sua linguagem, um exercício de metalinguagem, iniciativa do sujeito poético, ocorre no sétimo verso: “perfume e orvalho — imagens tênues”. A “solidão” do oitavo verso transforma-se na “saude” do final do terceiro terceto. Para o que é “flor antiga”, no poema anterior, aqui no décimo verso chorar “lágrimas antigas” é natural. O tempo é o eixo básico do poema desde o seu surgimento, no primeiro verso, como constituinte da noite; então “as longas histórias sucessivas”, no 11º, asseguram a imagem da sucessividade. No tempo da existência, entre “berços” e “túmulos”, “guerras” e “glórias”, é possível escrever com a recombinação dos lexemas do 11º verso. O lexema “noite” retorna no verso final. No poema, o “tempo” permite decifrar a “noite”.

Depois do apagar do sol, já o dia terminou, uma claridade persiste por algum tempo. O fenômeno recebe a denominação de crepúsculo. Na etapa matinal, no momento de percepção inicial da luz que precede o nascimento do sol, em oposição ao ocaso, o dilúculo, a alva, ocorre a passagem, agora da noite para o dia. Trata-se sempre dos vagos limites entre o dia e a noite, ou a noite e o dia. Palavra portadora de potencialidades de multiplicação de significados, no uso de uma propriedade da linguagem verbal, a de permitir combinações ao infinito, agrega, particularmente, os sentidos de ocaso e decadência, de período final.

As ocorrências de *crepúsculo*, o estado intermediário entre a plenitude da luz, o dia, e o domínio das sombras, a noite, associam-se à rapidez da passagem dos seres e da coisas, dos eventos, do 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***, em seu oitavo verso, “as asas pressurosas dos crepúsculos”, relacionado à fragilidade no sexto verso do 26º poema, ***Dizei-me vosso nome [!] Acendei vossa ausência [!]***. O levantamento de lexemas-chave concretizados em três formas diferentes incide sobre a base temática de *Solombra*. O próprio título do poemário é a primeira demonstração. A condensação do título do livro numa palavra traduz a substância poética formalizada no poemário, em cujo interior se estrutura o conteúdo poético.

“Crescem bosques, escondem-se caminhos”, o sétimo verso do 18º poema, ***Isto que vou cantando é já levado***, apresenta a idéia de esconderijo, de crescimento de obstáculos à percepção dos roteiros. A impossibilidade de dissimulação da predominância da questão da morte sobre as demais consolida-se. Pressurosamente, a crepuscularidade impaciente e a perda da possibilidade de uma apreensão nítida das ocorrências estabelecem um processo de diluição dos objetos e dos seres: no oitavo verso o lexema-chave, deste ponto de vista, é “crepúsculos”. O obscurecimento dos contornos das coisas define a atmosfera desse terceto.

A palavra *crepúsculo* reaparece no sexto verso do 26º poema, ***Dizei-me vosso nome [!] Acendei vossa ausência [!]***. Uma pergunta nos seus dois versos iniciais, e uma exclamação no último, definem a entonação da segunda estrofe. “Que

lírico arquiteto arma longos compassos/ para a curva celeste a que os homens se negam?/ Dizei-me onde é que estais, em que frágil crepúsculo!” A interrogação é mais uma estratégia para uma reflexão do que uma esperança da convencionalidade de uma resposta, o que comprova no emprego da exclamação no segundo verso. A caracterização do arquiteto, de Deus como *architectus universalis*, criador do universo, o agente de uma projeção, de uma idealização, como o manipulador de compassos de grandezas apropriadas à organização de espaços, curvos, circunsféricos, do tamanho insinuado no quinto verso (“a curva celeste”), é objeto de uma inquirição que já o mostra com os atributos da lira, da música, da poesia, por extensão. Na pergunta sobre o arquiteto deste universo, uma afirmação acha-se ainda embutida: aquela da negatividade humana. No sexto verso, iniciado por uma anáfora, repetição parcial do primeiro deles, o interlocutor poemático é interrogado sobre sua localização. Um traço desse espaço não identificado está ali: o da fragilidade do *crepúsculo*, onde como se diz no poema “jamais se pode ver teu rosto, separado/ de tudo”. “O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite.” (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.300)

2.2 Espacialidade

Numa região intermediária entre o caos e o cosmos configura-se o espaço. Uma “experiência de tempo e de espaço, de si mesmo e dos outros” (Berman, 1986, p.15), na expressão da modernidade na voz do arquiteto norte-americano, indica o cosmos em seu sentido de organização. Já as possibilidades e os perigos da vida se igualam ao caos. Os dois aspectos implicam-se no espaço. Nele, as dimensões e formas podem tudo, menos assegurar solidez e estabilidade. (Berman, 1986, p.18) Espaço e tempo concebem-se como continuidade e inseparabilidade.

2.2.1 Dimensões

A organização do espaço em três dimensões permite a compreensão da altura como uma das direções da verticalidade, em oposição ao baixo, ao inferior. Na organização da espacialidade, a altura assim concebida é um dos pontos fundamentais. Poeticamente, a expressão em imagens da estrutura em descrição ocorre num campo de amplas possibilidades e realizações.

No processo de elaboração da linguagem em figuras e imagens, o lexema “Beleza” funciona como teor, no primeiro verso do nono poema, ***O gosto da Beleza em meu lábio descansa [:]***. Complementarmente, “vento” e “pólen”, do segundo verso, “sal” e “mar”, do terceiro, funcionam como veículos. No quarto verso,

o eu poético é configurado pelo lexema “fantasma”, numa identificação a uma realidade sobrenatural. O caráter da segunda estrofe é definido no sexto verso pelos lexemas [outra] “dor” e [outra] “esperança”. Uma oposição entre “alta noite” e “radioso espelho”, no sétimo verso, obriga ao estabelecimento de algumas relações: o segundo sintagma assume o papel de sinônimo de *a reflexão do ser*, no sentido de meio pelo qual se pode conhecê-lo, e o primeiro sintagma é a repetição literal de um fragmento do sexto verso, “medusas da alta noite”, do sétimo poema, ***Caminho pelo acaso dos meus muros [.]***. A imagem da altura da noite exhibe a verticalização do espaço no processo de elaboração da metáfora dos aspectos materiais e os transcendentais da realidade. Do “assombro”, do nono verso, à “alucinação” do décimo, todo o percurso do sujeito poemático é caracterizado: a “alucinação” é qualificada como “alta”, numa retomada do processo de ampliação espacial apontado em outra parte. Dois lexemas embasam o 11º verso na consideração dos aspectos físicos e metafísicos da existência: “angústia” e “agonia”. Pensar o metafísico é pensar a morte, sempre dolorosa, angustiosa e agonicamente. No monóstico, “dunas da noite” representam o acumulado das profundidades do ser na superfície da existência. O conceito básico, concretizado nas imagens do poema, é o de *altura*, significando elevação, ascensão do ser. As relações espaço-temporais apontadas, destacam a noite como síntese das relações entre espaço e tempo.

“Palavras gastas de Morte e Amor”, monóstico do 16º poema, ***Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa***, parece uma advertência útil na interpretação

da unidade poemática anterior, e, por extensão, da poesia como elaboração estética da linguagem verbal. No seu verso inicial, esse poema traz “luz da noite”, reiterando a natureza do interlocutor presente no poemário. Centro do processo organizador do universo, agente da passagem do caos ao cosmos, guia e sustentáculo (providência) do sujeito poemático. O ser em consideração, quando entendido por Deus, recebe diferentes atributos no poema: “luz” e “branca”, “noite” e “negro”, aproximando-se pelo cromatismo muito intenso no poema. Um dos lados desse contraste identifica-se à noite, à sombra, e o outro, à luz. As duas contradições lexemáticas são apenas aparentes, uma tensão externa que se resolve numa síntese interna: o ser sintetiza as polaridades da sombra e da luz. Sempre que se reassume a questão do ser, não importa a vertente, ela encontra uma possibilidade de algum sentido no levantamento e organização em categorias legíveis dos lexemas básicos dos poemas: neles o ser vê-se em retrato poético, neles abrem-se as entradas ao mundo instaurado pela temática do ser. Três lexemas indicam a possibilidade de acesso pelo sujeito poemático a realidades diferentes daquelas em que se localiza momentaneamente: “porta”, no sétimo, “umbral”, no oitavo, “vértice”, no nono verso. No lexema-chave, no nono verso, originário da geometria, “vértice”, o cimo, o cume, o ápice, o ponto mais alto de uma experiência, vem como sugestão. Da família de *vértice* é o verbo *verter*, significando derramar, entornar, transbordar. Também o substantivo *vertigem*, tonteira, desfalecimento: diante do transcendente e do sobrenatural, o sujeito

poemático paga o preço de seus limites humanos, naturais. Vive na contingência, na existência.

O lexema “porta”, nas suas conotações simbólicas, adquire o significado de passagem (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p. 734). Arquitetônica e simbolicamente liga-se a “umbral”. “Símbolo de transição, de transcendência”, segundo Cirlot, (1984, p.587), representa as duas faces de um fenômeno único: o da união e o da separação. Enquanto no primeiro lexema, o acesso a uma realidade acontece, no segundo, considera-se o limite onde se pode parar ou continuar. O umbral é a ombreira, a moldura, o limite da porta; ele associa-se a *umbra* que sugere sombra, numa recorrência da imagem básica da obra em estudo.

2.2.2 Formas

A morfologia em diversos ramos do conhecimento coincide com as tradições simbólicas no que diz respeito à noção básica de forma. As formas, na condição de estrutura e organização, existem entre o espírito e a matéria, permitindo as relações dos dois sem desconhecer nelas a temporalidade. Como expressões espaciais, e organizadamente, de maneira própria ao cosmos, conseguem captar e trazer ao plano das percepções os aspectos caóticos dos seres e das coisas. Nelas, os planos e os volumes acolhem, geral e respectivamente, os elementos simbólicos espirituais e os macrocósmicos.

Os lexemas “arco de pedra, torre”, no primeiro verso, “mosaicos”, no sexto, “labirintos”, no oitavo, “arquitetura”, no sétimo, agrupam-se no campo semântico da *arquitetura* para a caracterização de uma *forma* com a qual dialoga, no oitavo poema, *Arco de pedra, torre em nuvens embutida [.]*. No campo semântico da música, dois lexemas entram em conjunção: “sino”, no segundo verso, e “música”, no quarto, “asas”, no segundo verso, “alada” [forma], no monóstico, pertence ao universo dos seres alados. No campo semântico dos instrumentos de medida, “ampulheta” ocorre isoladamente. No âmbito da trajetória do sujeito poemático e das demais “personagens”, o terceiro e o quarto versos requerem uma citação completa: “Meu vulto anda em redor/ Anda em redor minha alma”. A terceira estrofe, incluindo o sétimo verso, mantém-se dentro da área de significações em abordagem: “Ó calma arquitetura onde os santos passeiam/ e com olhos sem sono observam labirintos/ de terra triste em que os destinos se entrelaçam”. A *forma*, este o lexema-chave do poema, é o modo sob o qual uma coisa existe, a configuração, o feitio de um ser: aqui o lexema responde por uma aproximação maior ao do ser subjacente à interlocução no poemário.

Os dois versos iniciais do oitavo poema constituem a sua primeira unidade. A modulação desta dupla de versos realiza-se pela enumeração de quatro componentes nominais, sem a presença de verbos, terminando em reticências. Fica a imagem de uma seqüência de elementos que poderia ampliar-se indefinidamente. Dos componentes nucleares desta enumeração, três pertencem ao campo das obras

arquitetônicas de grande porte e o restante a uma atividade humana. O arco, símbolo do poder e do destino, sendo de pedra como na abertura do poema, é acentuadamente rígido, duro. A torre, porta do céu, de altura destacada pelo seu embutimento nas nuvens, evoca a ascensão e a sua impossibilidade pela confusão de línguas: pela herança do episódio da torre de Babel. (Bíblia Sagrada, Gênesis, 11: 1-32) A aliteração, numa sugestão fônica validada pelo contexto poemático, corresponde, no começo do segundo verso, à sonoridade repetitiva do sino a que se refere. O sino liga-se à percepção dos sons e, pela altura em que se coloca e emite as suas badaladas, situa-se entre o céu e a terra. Elo entre dois planos, a sua localização marinha impede o cumprimento dos seus fins. De impossibilidade em impossibilidade chega-se à luta pelo vôo propiciado pelas asas, à busca de elevação. Na soma dos elementos enumerados nos dois versos presentifica-se uma tendência ao fechamento, à impossibilidade; existe, ainda, convivendo tensamente, uma vertente de abertura, de busca, reforçada pela suspensão do pensamento indicada pela pontuação deste fragmento poemático. Torre, sino e lua explicitam, como opostos, “aura de pedra”, e, fundam-se na similitude de forma: são metáforas visuais da “alada forma”, que traduzem espiritualidade, sugerindo uma imagem de cunho expressionista, uma personificação, a quem o sujeito poemático dirige perguntas, como mostra a literalidade do terceiro verso do poema: “Meu vulto anda em redor, abraçado a perguntas”.

A síntese da abertura do 16º poema, “Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa”, torna concreta a cor, dá forma à cor, uma invocação de um dos elementos da natureza, permeia a sua organização por inteiro. No quarto verso, ela reaparece na cromaticidade decorrente da ligação estreita entre a “rosa” e o “plinto” em que se apóia. Esta flor e a coloração a ela atribuída passam pelo luar na elaboração figurativa da linguagem. A rosa remete imediatamente à efemeridade; o apoio em que ela se localiza evoca a solidez e a duração, espessando ainda mais as relações entre os dois elementos. O luar, na sua fluidez e leveza, encontra na noite o seu plinto, um ponto onde se escorar como uma escultura: o luar se concretiza numa imagem surrealista. No quinto verso, “a tarde” é identificada com a luz nas areias, em movimento. Ela é a parte final do dia, antecede a noite. O céu do sexto verso sobre o silêncio acrescenta a altura acentuada pelo seu erguimento e a sua caracterização como sendo multiplamente alado e em postura apropriada ao vôo. A gestualidade e a plasticidade da imagem celestial trazem ao verso final do terceto uma sugestão de acolhimento. Sempre a sutileza em oposição à realidade bruta do mundo, a insinuação de esferas intocadas pela percepção, o homem perdido nas sombras.

Os versos da segunda estrofe funcionam sintaticamente como apostos deslocados do vocativo de abertura do poema. O segundo terceto é um desdobramento do primeiro. “Eis uma voz —ah, rosa branca em negro plinto!/ Eis uma sombra — a tarde a andar pelas areias./ Eis um silêncio — erguido céus de asas abertas.”

O labirinto define a sua espacialidade específica no campo da arquitetura. Um edifício dividido e disposto de modo múltiplo, dificultando assim o encontro de uma saída de seus limites, ou um bosque ou jardim, cortado por veredas em que a locomoção defronta-se com os mesmos impedimentos. Basicamente é uma construção em que aquele que nela penetra encontra, no seu grau máximo, no emaranhado de suas formas, as dificuldades que impedem uma livre movimentação em seu interior e a descoberta de uma saída.

Para Ruth Villela Cavalieri (1984, p.52):

A identificação de Cecília Meireles com o pensamento indiano, fortalecida pelo contato intelectual dos seus estudos indianistas, engloba (...) na linha de convergência ocidente-oriental de sua poesia (...) a similaridade entre o *labirinto*, imagem espaço-temporal da existência, de forte presença na filosofia do barroco, e o *círculo da finitude* do induísmo, para o qual a repetição e a circularidade do tempo não significam de modo algum o ilimitado; ao contrário, notadamente nas épocas pós-védicas, o sistema determinado e completo das idades do mundo representa o fechamento do tempo sobre si mesmo.

O próprio homem constitui-se de matéria labiríntica; num dos seus aspectos, nos seus sonhos, ele se perde nos desfiladeiros e profundidades de seu interior. Ele é primária e radicalmente, labirinto, e as imagens correspondentes aos intrincados percursos desta forma identificam-se ao seu ser a cada passo. (Bachelard, 1990, p.161)

Numa concepção fundada no pensamento de Gaston Bachelard (1990, p.162), um arquétipo é “uma *série* de imagens”, uma decorrência da exposição ancestral, típica e repetida do homem a situações existenciais recorrentes. No labirinto, “o ser é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados em *estar perdido*”. (Bachelard, 1990, p. 162-63) E o perder-se nos descaminhos de um labirinto é uma situação originariamente arcaica.

Vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto. Andar com dificuldade no sonho é estar perdido, é viver o infortúnio do estar perdido. Partindo do simplíssimo elemento de uma caminho difícil, faz-se uma síntese dos infortúnios. (Bachelard, 1990, p.163)

Nas imagens da vigília, na clareza da vida de quem está acordado, as experiências do labirinto situam o ser com muita frequência numa encruzilhada, prendendo o indivíduo em duas angústias. Libertar-se assume a condição de prioridade. Mas a hesitação domina: a angústia do passado, de seu sofrimento conhecido, e a angústia do futuro, carregado de ansiedades. O ser aprisiona-se, perde-se no labirinto sem sair da mesma ponte para onde volta sempre. O labirinto torna-se prisão: o ser fica preso no fundo de si mesmo, enredado em suas estruturas profundas. (Bachelard, 1990, p.164)

Numa expressão concisa, resumida, “o labirinto é um *sofrimento primário*, um sofrimento da infância. Será um traumatismo de nascimento? Será, ao contrário (. . .) um dos traços mais nítidos de um arcaísmo psíquico?” (grifos do autor) (Bachelard, 1990, p. 167). Ou cabe a tarefa de “fazer a casa mais iluminada, mais livre, mais acolhedora possível, certas angústias infantis acharão sempre uma porta estreita, um corredor um pouco escuro, um teto um pouco baixo, para transformá-los em imagens do estreitamento, imagens de uma física da opressão, de um subterrâneo”. (Bachelard, 1990, p.167)

Uma ambivalência se estabelece nas evocações das imagens infantis das infelicidades: a força da saudade é tanta que, por simples e terrestres que elas sejam, adquirem uma intensa dramaticidade no seu processo de retorno, no percurso do labirinto das lembranças. O discurso e as coisas entram em fusão no calor dos labirintos, nos percursos interiores das vivências transfiguradas em imagens, e no mesmo processo, em poesia. Os labirintos representam as provas pelas quais os homens passam na travessia existencial: o fogo das experiências plenas de sentido. Da fusão resultante do calor dos momentos vividos em profundidade ao jogo, à gratuidade da poesia, num dos seus aspectos, o que sobra é o percurso ao interior do simbolismo do labirinto. (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.530-32)

Os temas da temporalidade e da espacialidade pertencem ao campo das relações essenciais. A compreensão do problema do ser e o seu sentido, na forma em que a questão se apresente, depende da abordagem do tempo, considerado em si,

nas suas relações, na seu aspecto conceitual e no seu aspecto concreto. O ser em situação vincula-se ao tempo e ao espaço. As dimensões, as direções e os sentidos concretizam a espacialidade. A morfologia estuda os diversos ramos da forma objeto de intuição, pesquisa e conhecimento.

III INTELECTO

3.1 Formações e indagações

No ato, efeito ou modo de formar, de estabelecer as suas camadas, o ser deixa pistas, mas o intelecto em sua estrutura exige que elas se tornem evidências. Assim o conceito adquire um lugar central na compreensão do intelecto.

O apresentar-se ou manifestar-se de um objeto como tal. Assim entendiam a evidência os antigos, e especialmente os Epicuristas e os Estóicos que a assumiam com critério de verdade. Os Epicuristas identificavam a evidência com a própria ação dos objetos sobre os órgãos dos sentidos. (...) Os Estóicos entendiam por evidência o apresentar-se ou dar-se das coisas aos sentidos ou à inteligência, de tal modo que elas resultem ‘compreendidas’ (...) a evidência não é um fato subjetivo, mas objetivo: não está ligada à clareza e distinção das idéias, mas ao apresentar-se e manifestar-se do objeto (qualquer que seja). (...) Descartes deu, ao contrário, um conceito subjetivo de evidência. A ‘regra da evidência’, que ele expõe no *Discurso* prescreve ‘não aceitar nunca alguma coisa como verdadeira a não ser que ela se reconheça evidentemente como tal; isto é, evitar diligentemente a precipitação e a prevenção; e não compreender nos próprios juízos se não o que se apresenta tão clara e distintamente ao próprio espírito, que não se tenha nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida (...) a evidência foi reduzida à clareza e distinção das idéias e os problemas correlativos se deslocaram do domínio do objeto ao domínio da idéia, reapresentando-se, porém, neste último

como problemas objetivos. O próprio Descartes vinculava (sobretudo nas *Regras para a Direção do Espírito*) a evidência à faculdade da intuição: e com essa palavra entendera, não já o testemunho dos sentidos ou o juízo da imaginação, mas ‘a concepção firme de um espírito puro e atento, que nasce só da luz da razão e que, sendo mais simples é também mais segura do que a dedução’ (...) A evidência seria assim o caráter da intuição e constituiria a certeza própria desta última; do mesmo modo que a necessidade racional constitui a certeza da dedução. Esses conceitos dominaram grande parte da filosofia moderna; mesmo porque foram aceitos tanto por Locke, que faz depender da intuição do acordo e do desacordo entre as idéias ‘toda a certeza e a evidência do nosso conhecimento’ (...) como por Leibniz (...) O caráter subjetivo da evidência e a sua conexão com uma faculdade humana mais ou menos misteriosa chamada intuição permaneceram em toda a filosofia moderna; e só a filosofia contemporânea entendeu retornar ao antigo conceito da evidência objetiva. (...) A crítica (...) feita por Husserl (...) encontrou para a evidência a definição do ‘preenchimento da intuição’. Significa que a evidência ocorre quando a intenção da consciência, voltada para um objeto, é preenchida pela determinações pelas quais o mesmo objeto se individualiza, se define e finalmente aparece como presente à consciência em *carne e osso* (...) Portanto, em toda a filosofia contemporânea que se inspira na fenomenologia, a evidência readquiriu o seu caráter objetivo, tornando a designar o apresentar-se ou manifestar-se de um objeto como tal, qualquer que seja o objeto e quaisquer que sejam os métodos com se entende certificar ou garantir a sua presença ou manifestação (Abbagnano, 1982, 372-3).

Decorre desta organização particular do intelecto a necessidade de pesquisa, de investigação, de inquirição. As formas modificam-se em perguntas no intelecto: delas origina-se a atividade intelectual, sendo, portanto, fundamental pensar nelas.

A essência necessária ou substância das coisas que têm matéria. Nesse sentido, que é aquele aristotélico, a forma não só se opõe à matéria, mas a reevoca. Aristóteles usa portanto esse termo referindo-se às coisas naturais que são compostas de matéria e de forma (...) Uma relação ou um conjunto de relações (ordem) que pode conservar-se constante com o mudar dos termos entre os quais intercorre. (...) Uma regra de procedimento. Nesse sentido fala-se de forma em direito, para o qual uma ‘questão de forma’ concerne com a relação do caso em exame com as regras de processo e não já o problema que constitui a substância ou conteúdo do caso (Abbagnano, 1982, p.446-48)

Circunstâncias, acontecimentos, locais, momentos, personagens, sentimentos, pensamentos, tudo no mundo dos sonhos está sujeito a outras leis que não as do mundo ordinário, do cotidiano, da vigília. O sonhador vive fora do mundo. Ganha realidade o exílio espiritual, aquela voz que fala no poema não olha de fora, nem de dentro, vive com ela. A “memória”, no décimo verso do terceiro poema, ***Há mil rostos na terra: e agora não consigo***, torna-se a palavra-chave. Indica a esfera da intuição essencial. Os critérios externos e internos da vida comum perdem

completamente a validade. A luz das essencialidades não é visível aos olhos da contingencialidade.

“E por dias sem fim, na imprevista memória/ que o sonho lavra em pedras negras e rebeldes,/ estranhas cenas brilharão, vastas e tímidas.” Iniciada por uma conjunção aditiva, a terceira estrofe do 20º poema, ***Quero roubar à morte esses rostos de nácar [:]***, é dominada por uma plasticidade que se delineia por toda a sua extensão. Ela se interpreta à luz das duas primeiras. Se o desejo se realizar: “roubar à morte (rostos de nácar, corais da aurora, véus de safira, a seta)”, “estranhas cenas brilharão”, conforme o nono verso, no sonho produzido “na imprevista memória”. A memória assegura a sua continuidade transformando-se em sonho pelo remeximento do que há de mais sólido no mundo, as pedras e a sua resistência. A rebeldia e a negritude das pedras não é impedimento ao trabalho dos sonhos e da memória ao longo do tempo. Em oposição às características das pedras está o brilho das cenas. A estranheza das cenas vem da tensão estabelecida na origem delas entre a resistência da pedra e a solidez dos sonhos e das memórias. A vastidão é um oferecimento das pedras em sua natureza. A timidez decorre da resistência encontrada pelos sonhos na sua apresentação objetiva. *Verba volat, scripta manet*. As palavras voam, a escrita permanece. Uma estrofe de caráter pictórico, cheia de contrastes, luminosidades e movimentos em oposição à dureza e estaticidade. (Bachelard, 1991, p.147-186)

As relações entre o último verso da segunda estrofe e o primeiro da terceira, no 22º poema, ***Sobre um passo de luz outro passo de sombra [:]***, ocorrem

por um processo de repetição e inversão de palavras. Num deles “com portas para abrir e a memória acordada”; no seguinte, a “acordada memória! esta planta crescente”, o jogo em torno do lexema-chave se realiza. A sucessão de um artigo definido, um substantivo e um adjetivo, na segunda parte do sexto verso, “a memória acordada”, torna-se, na primeira parte do sétimo, “A acordada memória!”, uma exclamação, uma seqüência de palavras iguais, com a inversão das categorias nominais, permanecendo na posição inicial apenas o termo de abertura, em minúscula ou em maiúscula, se no início da frase. O procedimento adotado resulta numa ênfase sobre a gama de significações do lexema *memória*. A remissão do nono verso do 11º poema, ***Falo de ti como se um morto apaixonado***, cabe aqui, em relação direta com o verso “[d]as grandes noites acordadas”. Na continuação da estrofe, este eixo temático passa por um processo de expansão. Na segunda parte do sétimo verso, e nos demais da estrofe, a memória, que é retentiva natural e voluntariamente lembrança, conhecimento do passado por conservação, decorrente de vivências, passa a metáfora vegetal, transformada em planta, de seiva onde os nutrientes circulantes são imagens multiplicadas. O traço de aproximação entre o homem e o vegetal é a noturnidade de ambos. Uma noite igual abriga as duas ordens de seres. Como no eneassílabo do próximo poema, neste conjunto: “Pálido mundo só de memória”.

No eneassílabo transcrito no parágrafo anterior ocorre a síntese: trata-se de um mundo dominado pela palidez, desbotado, sem brilho, de sombras,

reino da precariedade e da fluidez. A consequência trágica que se extrai dessa síntese é que a vida é esta contingência.

A localização do rosto numa área de invisibilidade, ou pelos menos de visão dificultada, de indistinção, no domínio da sombra, introduz a imagem da vagueza e fluidez da fisionomia reveladora de uma identidade. Assim como o rosto mergulhado na sombra perde a sua nitidez, o “olhar na memória”, no primeiro verso do 27º poema, *Esse rosto na sombra, esse olhar na memória [,]*, é permanentemente ameaçado de esquecimento. Sobre ele também caem as sombras. A interioridade das sombras e da memória faz que os entes de sua esfera apresentem contornos esfumados.

O momento é de retomar a leitura da segunda estrofe do poema, *Como trabalha o tempo elaborando o quartzo [,]*, o 13º deles: “Brandamente suporta em delicados moldes/ enigmas onde a noite e o dia pousam como/ borboletas sem voz, doce engano de cinza”. Considerando que, ao transcrever, houve a omissão do ponto final do agrupamento, pode-se verificar a sua unidade morfossintática e semântica, assegurada pela existência de dois encadeamentos nas pausas interversais e intra-estróficas. A palavra “pensamento”, antecédida de um artigo indefinido na primeira estrofe, na qualidade de expressão de um conceito axial nas duas seguintes, mantém-se subjacentemente. Passa por um processo de definição: de *um* pensamento torna-se o pensamento. O pensamento, mansa e suavemente, de acordo com o sentido do quarto verso, serve de apoio aos *enigmas do tempo* representados pela “noite” e

pelo “dia”. A noite e o dia assentam-se sobre os enigmas de vozes ausentes, conseqüentemente sem decifração. Deles não é possível saber nada de essencial. Na segunda parte do sexto verso, no encerramento da estrofe, há a ocorrência simultânea da sinestesia e do oxímoro, tornando densa a expressão da condição humana no trecho. No final da estrofe, a doçura combina-se com a mansuetude e a delicadeza que permeiam o poema no terceto, mas é indisfarçável a desilusão, o desencanto. O “desengano de cinza” encerra a estrofe sombriamente.

3.2 Comunicações e impossibilidades

Após pensar a formação do ser e o seu funcionamento intelectual no seu primeiro aspecto, o ato, o efeito ou o meio de comunicar ou participar, de avisar, de propiciar a informação, a transmissão e as suas frustrações diante do que é irrealizável, mostra que a face decorrente inseparavelmente da formação e das indagações equivale àquela em importância.

O primeiro verso, no décimo poema, *Só tu sabes usar tão diáfano mistério [:]*, encerra-se com o lexema-chave: organizado em torno dos atributos do “mistério”, o primeiro terceto é de caráter geral. Nas estrofes seguintes, as perguntas sobre o ser localizado no poemário adensam o “mistério”, mantendo a atmosfera da totalidade do poema. Um sintagma no verso 11º, “túneis do universo”, enquadra-se na idéia geral de aprofundamento e adensamento do “mistério”. “Olhar eterno de sempre

e [de] nunca”, é o monóstico tendente a reforçar a atmosfera proposta desde o começo do poema.

Na organização do 15º poema, *As palavras estão com os seus pulsos imóveis [.]*, a imobilidade das palavras apontada logo no verso inicial e o estado em que se encontram assumem o papel central. Lexemas-chave ou sintagmas como “morte” e “peso”, no segundo verso, “sombra”, no terceiro, “sonos e silêncios”, no quarto, “que o universo se explique”, no sexto, “som de vida” e “rios de espanto”, “solitária” e “exilada”, no oitavo, “enigmas”, no seguinte, “força”, no décimo, “alma” e “terra”, no 11º, “encontro”, no 12º e os “prelúdios sobressaltados” do monóstico, concedem ao poema uma atmosfera de equilíbrio, iniciação e prenúncio: dialética das palavras e do silêncio.

A primeira estrofe do 15º poema organiza-se sob o domínio da imobilidade. O primeiro verso, solitariamente, apresenta-se como uma unidade gramatical: “As palavras estão com seus pulsos imóveis.” Depois ela continua em mais dois versos. “Caminharia a morte –e sempre o mesmo peso/ e a mesma sombra fechariam meus pedidos.” Nela, o seu sujeito, um termo escrito no plural, um artigo definido e um substantivo, assume, numa primeira leitura, a significação de poeta. Dizer palavras equivale a dizer, por metonímia, poeta. O predicado da frase constituinte do verso faz uma declaração sobre a imobilidade dos “pulsos” das palavras. A concretização do abstrato é própria do expressionismo literário. Exterioriza, em geral, emoções intensas, vívidas, como a imagem do primeiro verso.

A exemplo da frase ou verso, a palavra em foco exige um desnudamento. Os *pulsos*, localizados entre a mão e o antebraço, destinam-se à movimentação desta parte extrema dos membros superiores; por um processo de sinédoque, passam a significar mãos e, por extensão, as disposições e os sentimentos de algum sujeito.

Simbolicamente, os pulsos representam o comando do “trabalho manual” e “da habilidade humana” (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p.747). Asseguram a precisão das atividades motoras dos membros superiores do homem.

Dirigindo-se cerimoniosamente ao seu interlocutor, o eu poético, numa exaltação solene busca pelo seu “nome” e solicita uma mudança em sua “ausência”, no verso de abertura do 26º poema, ***Dizei-me vosso nome [!] Acendei vossa ausência [!]***. No segundo verso, “tempo” e “coração” são os lexemas básicos. O terceiro verso discorre sobre a “matéria” [d]“o passado infrutífero”. Um campo semântico proveniente da arquitetura ocupa o quarto e o quinto versos: “arquiteto”, “compassos”, “curva celeste”, são os seus lexemas configuradores. De “crepúsculo”, do sexto verso, a “sombra” do 11º, há uma gradação, uma apreensão de *nuances* da realidade. No sétimo verso, a comparação entre a “pena” e “o silêncio da vida” intensifica o sofrimento veiculado pelo primeiro lexema. O oitavo e o nono versos abrigam as oposições “tudo entendo” e “nada [...] pergunto” e “recordando-me” e “esquecendo-me”, respectivamente. No verso final, os lexemas “longe” e “sozinhos” funcionam na acentuação recíproca de seus significados. O lexema-chave “diálogos” localiza-se no 11º verso. O poema anterior encontra a sua continuação nesse no

destaque com que tratam, os dois, as questões metafísicas, ontológicas. Da tensão resultante da presença e da “ausência” do interlocutor, simultaneamente, tendo por ponto de partida as inquietações humanas, o poema ganha em dramaticidade. Teólogos sempre questionaram a conveniência de se nomear Deus, assim como filósofos exibem imensa perplexidade diante da questão do ser. O nome do ser presente nos procedimentos básicos do poemário, *solombra*, delineia-se pelos elementos das cosmologias primordiais representados no poema por uma gama de lexemas.

Na estrofe inicial do 13º poema, *Como trabalha o tempo elaborando o quartzo [,]*, uma igualdade e uma diferença são postas lado a lado, em estreita relação com a idéia de modelar. De início, “o tempo”, no primeiro verso, é um ser diferente [de] “um pensamento” do terceiro; no entanto os dois assumem igualmente a ação de *modelar*. No quarto verso, a natureza do pensamento é apresentada, dando uma atmosfera especificadora da segunda estrofe: ele ora é “enigmas”, no quinto verso, ora é uma delicadeza silenciosa, expressa no sintagma “borboleta sem voz”, no seguinte. Continuando a segunda estrofe, a terceira elabora reiteradamente as imagens da fragilidade, da tenuidade dos pensamentos. Colocados entre parênteses, os quatro últimos versos do poema configuram uma atmosfera de dor e interioridade: no décimo verso, “em secreta paisagem”, a adjetivação indica uma realidade escondida, interior, sobrenatural, que não se mostra objetivamente. No quadro dessa segunda parte do poema, de seus quatro versos finais, uma oposição

intensifica os seus significados: no 11º verso, “em tristeza e ventura”, cria-se o tom do contraste. Do isolamento do segundo lexema não participa o primeiro deles pela aproximação de dois sintagmas limítrofes: “o peso dos enganos e saudades”, no 12º verso e [d]“o exercício das despedidas”, no monóstico. O pensamento e a dor trabalham na definição da presença do ser no mundo, participam da ação de modelar a existência humana.

Num esquema geral em que as palavras classificam-se pela referencialidade, em relações abstratas (principalmente de temporalidade), espaço, matéria (os quatro elementos), intelecto, vontade e afeições, na aproximação dos itens, sempre em busca de um maior rendimento no processo de reelaborar permanentemente as categorias, o capítulo em que as questões do *intelecto* encontraram o seu lugar apresenta um aparente desequilíbrio, mostrando-se menor que os outros, o que é apenas um problema de tamanho. Não é possível eliminar as cogitações de quem quer que seja no sentido de pensar em uma outra distribuição deste material, obtendo assim, igualmente uma alternativa de organização dos conteúdos do ponto de vista da distribuição deles pelos capítulos, mas a disposição dos conceitos no âmbito do capítulo submete-se ao critério geral da tese.

CONCLUSÕES

Nas páginas da INTRODUÇÃO, os itens básicos constituem espécies de capítulos nela integrados, apresentando uma síntese da vida e da obra de Cecília Meireles, resumindo as justificativas da pesquisa, descrevendo preliminarmente a obra selecionada, delimitando o objeto nas suas dimensões materiais e formais, expondo os critérios de seleção dos lexemas-chave, mostrando, assim, os fundamentos teóricos, metodológicos e analíticos do trabalho, evidenciando os objetivos e uma primeira e sucinta formulação da *tese*.

Para delinear um roteiro poético da autora, a sua trajetória literária, as edições e os seus organizadores, prefaciadores, estudiosos, biógrafos, passaram por um levantamento configurador de um quadro contextual mínimo em que ocorre a leitura dos poemas. Na aproximação progressiva da obra ceciliana, em nenhum momento, houve a desconsideração da abrangência de sua produção, em especial, da poesia, a valorizada e a secundarizada por ela quando da escolha do que então se concebeu como sua *obra poética* em volume único. Integrante do universo de Cecília Meireles, ao lado de sua poesia, a prosa, em sua tipologia de ampla variedade, cobre os campos do teatro, da ficção, da prosa poética, da crônica, dos ensaios, das conferências, dos artigos, dos livros didáticos e das traduções. Do ponto de vista do percurso de sua recepção, poemas oferecem chaves para a leitura de poemas: na circularidade da leitura, um poema requer a inclusão de um novo e o retorno de um

antigo. Recuperar o essencial em cada etapa é a tarefa da leitura de um poema após o outro.

De início, a proposta de estudo, na definição da metodologia de pesquisa, da materialidade e da individualidade do objeto, adotou como ponto de partida os poemas de *Solombra*, descritos na objetividade de uma primeira aproximação, na condição de porta de entrada ao universo instaurado pela poesia de Cecília Meireles. A seguir, o objeto de estudo visto na sua estruturação em relações desenhadas nas seleções e combinações entre os lexemas em suas recorrências e afinidades e os temas decorrentes das categorias a que foram integrados permitiram a construção do objeto formal de estudo como a poeticidade de *Solombra*.

Na função de palavras-chave do poemário, *sobrenatural* (*aerificação*) e *solombra* (*noite*) representam o delineamento de um percurso desde o frescor das origens, sombras, pela natureza, aos elementos, na cultura, em que o homem é imagem e transcendência, em direção ao *sobrenatural*, à realidade mais ampla em que o ser se enraíza. A obscuridade e a sobrenaturalidade identificam-se, então, ao vento que sopra, e que não se sabe com precisão, de onde vem, nem para onde vai. A poesia é imagem, transcendência e reunião do homem consigo mesmo, em sua outridade, na confirmação de sua humanidade pela arte. Isto é a aerificação dos seres e das coisas constitutivas das imagens de alguns poemas.

Entre o que é o essencial, o que é transcendente e o que é contingente, navega o ser. Da interconexão entre as concepções de poesia, de arte, de

homem, de sociedade, de mundo, de ser, emerge uma poética da isenção, uma espécie de quietude existencial, da contingência, da indeterminação, porque o “instante existe”.

O nome do ser é dito no poemário por intermédio dos recursos lexemáticos de que se vale. Pelos elementos em sua primordialidade vem à luz uma compreensão do ser. As imagens do ser e dos elementos encontram uma representação em lexemas constituintes do poemário.

A tensão entre o instante e a eternidade, central em Cecília Meireles, recebe uma elaboração especial na sua poesia. A poesia revela o essencial, e a insistência no conceito é uma imposição dos versos de Cecília Meireles: neles a experiência poética estende os seus limites ao que há de mais profundo nas cogitações humanas, tocando as fronteiras do filosófico e do teológico.

Para o âmbito das relações abstratas, da existência formal e concreta, da intrinsecabilidade, da substancialidade, da essência, remetem alguns dos lexemas inventariados. Outros evocam o tempo absoluto no seu curso, na eternidade, na instantaneidade, na diuturnidade e na transitoriedade, relativizado, na sucessão, em passado, presente e futuro, identificado a um determinado período, nas fases do dia, do ano, nas idades da vida, ou na novidade e na velharia. Há ainda a força do lexema *inconsútil*, objeto de considerações na INTRODUÇÃO e na abertura aos temas da *temporalidade* e da *espacialidade* como expressão de inteireza nas relações essenciais.

Na sua existência em geral, concreta e abstrata, o espaço apresenta dimensões, forma e movimento. As suas dimensões gerais de altura encontram uma adequada expressão lexemática. Nos lexemas do campo de *vértice*, de quina, concretizam-se as dimensões lineais do espaço. As formas em geral e nas suas configurações especiais também adquirem o seu registro no capítulo em que o espaço é o eixo.

O percurso das reflexões propostas em paralelo ao ordenamento dos lexemas em categorias vai da essencialidade estreitamente próxima ao tempo, passa pelo espaço e chega à matéria em geral, orgânica ou inorgânica. Os lexemas básicos agrupados nas categorias dos quatro elementos instalam cogitações de ordem cósmica no aspecto da matéria em geral. A matéria inorgânica divide-se basicamente em sólidos e fluidos, gerais e específicos, quase sempre em movimento. Há o registro ainda da matéria especial: neste campo, localiza-se, entre outros, o lexema-chave que dá nome ao livro em estudo.

Tudo que é sólido desmancha no ar, na água, no fogo, na sombra (solombra), nos sonhos, nos pensamentos, nas imagens. Desmanchar é desfazer, transformar-se em algo, em imagens que se fazem poesia. O mundo, o ser, o ser no mundo, tudo se transforma em palavras, em poesia

O intelecto divide-se essencialmente em formação e comunicação das idéias. Os lexemas catalogados em torno desta categoria dizem respeito à formação das idéias nos aspectos de suas condições e operações, propondo a

investigação, a indagação, também como uma das formas de extensão do pensamento. Na comunicação das idéias, os lexemas expressam a natureza das idéias comunicadas e os seus meios de comunicação. No funcionamento do intelecto as formas modificam-se em perguntas que levam a sua constituição fundamental.

A tensão entre a ausência e a presença define a poeticidade da obra na seleção e combinação de lexemas e a essencialidade dos entes *do* e *no* mundo. No tema das afeições e da vontade, formalizam-se em objeto de reflexão, as afeições em geral, pessoais, simpáticas, morais e religiosas, da mesma forma que a vontade individual e com referência à sociedade, recebem um tratamento de registro por meio de um conjunto básico de lexemas.

A posição central do conceito de solidão, em seus dois pólos, sempre sob *duras leis*, o da fecundidade e da esterilidade, afastamento voluntário para elaborar mais profundamente e imposição tristonha e melancólica na trajetória existencial, integra a ampla categoria dos afetos.

O levantamento dos lexemas-chave trouxe consigo as imagens, metáforas e símbolos em correspondência: o simbolismo como a identificação de um complexo de sugestões e não na condição de uma escola literária, de uma estética particular de um momento histórico, a não ser na medida em pudesse importar na elaboração poética posta em recorte. A diversidade dos lexemas organiza-se como unidade pelas recorrências, escrita sobre e sob outra escrita, palimpsesto, em torno

dos lexemas-chave, permitindo a disposição das imagens em categorias que apontam para o ser, constituindo-se no percurso a poeticidade, a estética em estudo.

O primeiro contato com o poemário ocorre pelo aspecto gráfico, a visualização do material escrito traz os dados iniciais em subsídio à leitura. *Solombra* integra a rede textual da obra poética ceciliana, por outro aspecto, enquanto um poemário, como arquiteitualidade e paratextualidade, cada poema seu existe *integrado* ou *integrável* ao conjunto do livro.

O critério de seleção dos lexemas-chave é a representatividades de um campo analógico. A apreensão do objeto de estudo em sua formalidade decorre da categorização dos lexemas inventariados, remetidos pela pesquisa às suas dimensões simbólicas e imaginárias. A seleção e a combinação dos lexemas instaura uma consciência dimensionada em linguagem e em ser, estética e ontológica, poesia e homem, apreensão dos dramas existenciais. Uma expressão singular de uma visão de mundo.

A exigência de uma fundamentação teórica concebe a poesia a existir no reino das palavras. A *integração metodológica* organiza as etapas do trabalho como um percurso no plano intratextual, a princípio, mas levando em conta uma demanda extrínseca, um plano extratextual.

A finalidade é obter uma inferência crítica, revelando a unidade na diversidade, as constantes temáticas, as estruturas geradoras de renovadas estruturas, a repetição e o contraste, e a reelaboração da herança do inventário *simbolista*: das

obsessões no uso das palavras, numa *integração* dos componentes num todo, atingindo a *poeticidade*.

O levantamento dos lexemas-chave a partir de suas afinidades por semelhança ou oposição ao lexema-título permite a organização de categorias de imagens, metáforas, símbolos e temas cujas relações constituem as estruturas dos textos poéticos agrupados no arquitexto denominado *Solombra*. Estas estruturas constituem a poeticidade do livro em estudo, ou o seu caráter artístico e estético, apresentando em seus sentidos uma visão do ser, do homem, da sociedade, da história e do mundo, além de uma concepção de poesia, desde que se tenha a compreensão da interdependência destes conceitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 976p.

ADORNO, T. W. *Conferência sobre lírica e sociedade*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.201-214p. (Os Pensadores, 47)

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1991. 817p.

ANDRADE, M. Em face da poesia moderna. IN: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p 49-50

ANDRADE, M. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972. 298p.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1981. 116p.

AQUINO, S. T. *Seleção de textos da suma teológica*. Tradução e notas de Alexandre Correia. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.107-150 (Os pensadores, 8)

AZEVEDO, F. F. S. *Dicionário analógico da língua portuguesa: idéias afins*. Brasília: Coordenada/Thesaurus, 1983. 685p.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. 199p. (Documentos brasileiros, 149)

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação em movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a. 275p.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990b. 256p.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 317p.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Vários tradutores. 3. ed. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1993. 439p.

BANDEIRA, M. Cecília Meireles. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 71-72.

BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira In: *Poesia completa e prosa*. Organizada pelo autor. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.539-640.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. 106p.

BERGEZ, D.; BARBÉRIS, P.; DE BIASI, P.-M.; MARINI, M. e VALENCY, G.. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. Revisão da tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 226p. (leitura e crítica)

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360p.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. 324p.

BORDINI, M. G. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990. 226p. (Criação e crítica, 3)

BORNHEIM, G. A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. 1. ed. 2. imp. Porto Alegre: Globo, 1973. 120p

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985. 582p.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1985. 220 p.

BOSI, A. *Céu , inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. 287p. (Estudos Literários, 4)

BOSI, A. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. 239p. (Série temas, 59)

BOUSOÑO, C. *Teoria de la expression poética*. 7. ed Madrid: Gredos, 1985. 2. v 1120 p.(Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensaios, 7)

BUZZI, A. R. *Introdução ao pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem*. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 1991. 260p.

CACCESE, N. P. *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1971. 242p. (Instituto de Estudos Brasileiros, 18)

CALDAS AULETE, F. J. *Dicionário contemporâneo de língua portuguesa*. Revisto, atualizado e aumentado por Hamílcar de Garcia; com um breve estudo sobre a origem e a evolução da língua Portuguesa, sua exposição no Brasil e uma exposição da pronúncia normal brasileira por Antenor Nascentes. 5.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970. 5.v 3999p.

CAVALIERI, R. V. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 119p.

CHAVES, F. L. A tópica da vida breve no Modernismo brasileiro. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p 74-78.

CHEVALIER, J .e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: José Olympio,1988. 996p.

CHOCIAIY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974. 211p.

CIRLOT, J-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984. 614p.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1974. 187p.

COROMINAS, J. *Dicionário crítico etimológico de la Lengua castellana*. Berna: Editorial Francke, 1954. volume IV. 1224p.

COUTINHO, A. (Direção) *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v.5 658p.

CROCE, B. *Breviário de estética/aesthética in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1997. 207p. (Estética 63)

CUNHA, A. G. da, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Revista e acrescida de um suplemento. 2. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 839p.

DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. 146p

DAMASCENO, D. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p21-27.

DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996. 96p. (Nossos Clássicos, 107)

DANTAS, J. M. S. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Eu e Você, 1984. 176p.

DEL PICCHIA, M. O inconsciente na poesia. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.58-60.

DUBOIS, J. et al. *Retórica geral*. Coordenação e revisão geral da tradução Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1974. 277p.

DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1973. 448p.

EAGLETON, T.. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 348p. (Ensino Superior)

ELLIOT, T. S.. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. 256p.

FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da literatura*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. 279p.

FONSECA, J. P. M. da Musicalidade da poesia. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e Introdução de Waldir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.54-58.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução do texto de Marise M. Curioni e das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349p.

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 255p. (Debates/crítica)

GOLDSTEIN, N. e BARBOSA, R. C . *Cecília Meireles*. Seleção de textos, notas, estudo bibliográfico, histórico e exercícios. São Paulo: Vítor Civita, 1982 . 112p . (Literatura Comentada)

GOUVÊA, L. V. B. Cecília Meireles: cartas a Cortes-Rodrigues. *Rev. Bibl. Mário de Andrade*. São Paulo, v. 57, p.199-204, 1999.

HEGEL, G. W. F. *A fenomenologia do espírito*. Seleção, tradução e notas de Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 7-81. (Os Pensadores, 30)

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 2 v. 587p. (Pensamento Humano)

HJELMSLEV, L. T. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Abril Cultural, 1975.p.183-219 (Os Pensadores, 49)

HUSSERL, E. *Investigações lógicas: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento*. Seleção e tradução de željko Loparié e Andréa Maria Altino de Campos Loparié. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.7-192. (Os Pensadores, 41)

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973. 445p.

JASPERS, K. *Filosofia da existência: conferências pronunciadas na Academia Alemã de Frankfurt*. Prefácio de Richard F. Grabau. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Imago, 1973. 114p.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Tradução de Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. 567p.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária: (Introdução à ciência da literatura)*. Tradução e notas de Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. 505p. (Stvdivm)

KIRINUS, G. As vozes da rua na poesia de Cecília Meireles. *Rev. Bibl. Mário de Andrade*. São Paulo: v.57 p. 195-98, 1999.

LAMEGO, V. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1966. 256p.

LEÃO, C. A linguagem poética. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.52-54.

LEVIN, S. R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1975. 108p.

LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. 400p.

MARX, K. e ENGELS, F.. *Cartas filosóficas e outros escritos*. São Paulo: Grijalbo, 1977. 129p.

MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1469p.

MELO, A. M. de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: Bittencourt, G. N. da S. (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1996, p. 13-28.

MENDES, M. A poesia social. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 p.66-67.

MERQUIOR, J. G. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 247p. (Perspectiva do homem, 7)

MERQUIOR, J. G. Metal rosicler . In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.69-70

MOISÉS, M. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1977. 156p.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. 520p.

MORAIS E SILVA, A. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Edição revista, corrigida e muito aumentada e actualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Camargo. 10. ed. Lisboa: Confluência, 1957. Tomo X. 956p. 12 v.

MURICY, J. C. A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. 2. v 1880p (Literatura brasileira, 12)

NASCENTES, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Brasil: Departamento de Imprensa Nacional, 1967. t. 4. 436p.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Seleção de textos Gerárd Lebrun. Tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Victor Civita, 1974, p. 233-273. (Os pensadores, 32)

NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 278p. (Debates, 17)

NUNES, B. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986. 304p. (Ensaaios, 122)

OLIVEIRA, A. M. D. de Cecília Meireles e Portugal: intertextualidades. *Rev. Bibl. Mário de Andrade*. São Paulo, v. 57, p.205-210,1999.

OLIVEIRA, A. M. D. de Bibliografia crítica comentada sobre Cecília Meireles. *Rev. Bibl. Mário de Andrade*. São Paulo, v. 57, p.211-228, 1999.

OLIVEIRA, M. Solombra. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Waldir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.72-74

- PARMÊNIDES DE ELÉIA. *Os pré-socráticos: fragmentos sobre a natureza* 9. Seleção de textos e supervisão José Cavalcante de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1973, p.143-198. (Os pensadores, 1)
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. 319p. (Debates/Crítica)
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368p. (Logos)
- PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. 743p.
- PIMENTEL, O. O problema da forma. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a, p.50-51.
- PIMENTEL, O. O pensamento lírico. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b, p.51-52.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-Fundo Estadual de Cultura, 1970. 218p.
- RAMOS, M. L. *Fenomenologia da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Forense, 1972. 255p.
- REIS, C. e LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327p. (Fundamentos, 29)

RÓNAI, P. As tendências recentes. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.63-65.

SAMPAIO, N. de O misticismo lírico. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.60-63.

SIMÕES, J. G. Uma poesia musical. In: MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Organização e introdução de Walmir Ayala. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.67-69.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. 199p. (Biblioteca tempo universitário, 16)

TADIÉ, J. Y. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992, 337p.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. 122p. (Que é estruturalismo?)

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed Lisboa: Europa-América, 1971. 373p. (Biblioteca universitária, 2)

WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução João Azenha Jr. Supervisão da tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 278p.

ZAGURY , E. *Cecília Meireles*: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis: Vozes, 1973. 184p. (Poetas modernos do Brasil, 3)

APÊNDICE

A transcrição dos poemas de *Solombra*, na forma adotada neste apêndice, identificados ordinalmente e pelos primeiros versos em negrito e itálico, a exemplo do que foi posto em prática ao longo da tese, além da distribuição página a página, proporciona uma apresentação mais apropriada a sua finalidade que é a rápida localização dos textos, sempre que a consulta se fizer indicada.

Primeiro

Vens sobre noites sempre. E onde vives? Que flama

pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,
um outro Sol descendo horizontes marinhos?

Jamais se pode ver teu rosto, separado
de tudo: mundo estranho a estas festas humanas,
onde as palavras são conchas secas, bradando

a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza.
E sendo apenas longe. E sendo apenas essa
memória indefinida e inconsolável. Pousa

teu nome aqui, na fina pedra do silêncio
no ar que freqüento, de caminhos extasiados,
na água que leva cada encontro para a ausência

com amorosa melancolia.

Segundo

Pelas ondas do mar, pelas ervas e as pedras,

pelas salas sem luz, por varandas e escadas

nossos passos estão já desaparecidos.

Diálogos foram frágeis nuvens transitórias.

Multidões correm como rios entre areias

inexoráveis, esvaindo-se em distância.

Meus olhos vagos, que já viram tanta morte,

firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças

tornam-me em lágrima. Oh derrotas! Oh naufrágios...

A solidão tem duras leis: conhece aquela

insuficiência de comandos e de poderes.

Sabe da angústia de limites e fronteiras.

Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel.

Terceiro

Há mil rostos na terra: e agora não consigo

recordar um sequer. Onde estás? inventei-te?

Só vejo o que não vejo e que não sei se existe.

Esperamos assim. Por esperança, a espera
vai-se tornando sonho afável; mas descubro
no olhar que te procura uma névoa de orvalho.

Qualquer palavra que te diga é sem sentido.
Eu estou sonhando, eu nada escuto, eu nada alcanço.
Quem me vê não me vê, que estou fora do mundo.

Lá, constante presença em memória guardada,
percebo a tua essência -e não sei nem teu nome.
E à tentação de tantas máscaras felizes

se opõe meu leal, nítido sangue.

Quarto

Quero uma solidão, quero um silêncio,

uma noite de abismo e a alma inconsútil,
para esquecer que vivo —libertar-me

das paredes, de tudo que aprisiona;
atravessar demoras, vencer tempos
pululantes de enredos e tropeços,

quebrar limites, extinguir murmúrios,
deixar cair as frívolas colunas
de alegorias vagamente erguidas.

Ser tua sombra, tua sombra, apenas,
e estar vendo e sonhando à tua sombra
a existência do amor ressuscitada.

Falar contigo pelo deserto.

Quinto

Falar contigo. Andar lentamente falando

com as palavras do sono (as da infância, as da morte).

Dizer com clareza o que existe em segredo.

Ir falando contigo, e não ver mundo ou gente.

E nem sempre te ver —mas ver eterno o instante.

No mar da vida ser coral de pensamento.

Felicidade? Não, Voz solene. Entre nuvens,

seta sempre constante à direção remota:

Nascimento? Vontade? Intenção? Cativo?

Humilde de amar só por amar. Sem prêmio

que não seja o de dar cada dia o seu dia

breve, talvez; límpido às vezes; sempre isento.

Ir dando a vida até morrer.

Sexto

Para pensar em ti todas as horas fogem:

o tempo humano expira em lágrima e cegueira.

Tudo são praias onde o mar afoga o amor.

Quero a insônia, a vigília, uma clarividência
deste instante que habito —ai, meu domínio triste!,
ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.

Vejo a flor, vejo no ar a mensagem das nuvens,
—e na minha memória és imortalidade—
vejo as datas, escuto o próprio coração.

E depois o silêncio. E teus olhos abertos
nos meus fechados. E esta ausência em minha boca:
pois bem sei que falar é o mesmo que morrer.

Da vida à Vida, suspensas fugas.

Sétimo

Caminho pelo acaso dos meus muros,

buscando a explicação de meus segredos.

E apenas vejo mãos de brando aceno,

olhos com jaspes frágeis de distância,

lábios em que a palavra se interrompe:

medusas da alta noite e espumas breves.

Uma parábola invisível sabe

o rumo sossegado e vitorioso

em que minha alma, tão desconhecida,

vai ficando sem mim, livre em delícia,

como um vento que os ares não fabricam.

Solidão, solidão e amor completo.

Êxtase longo de ilusão nenhuma.

Oitavo

Arco de pedra, torre em nuvens embutida,

sino em cima do mar e luas de asas brancas...

Meu vulto anda em redor, abraçado a perguntas.

Anda em redor minha alma: e a música e a ampulheta

desmancham-se no céu, nas minhas mãos dolentes,

e a vastidão do amor fragmenta-se em mosaicos.

Ó calma arquitetura onde os santos passeiam

e com olhos sem sono observam labirintos

de terra triste em que os destinos se entrelaçam.

... —presa estou, como a rosa e o cristal, nas arestas

de exatas cifras delicadas que se encontram

e se separam: em polígonos de adeuses...

Alada forma, onde coincidimos?

Nono

O gosto da Beleza em meu lábio descansa:

breve pólen que um vento próximo procura,
bravo mar de vitória —ah, mas istmos de sal!

Eu —fantasma— que deixo os litorais humanos,
sinto o mundo chorar como em língua estrangeira:
eu sei de outra esperança: eu conheço outra dor.

Apenas alta noite algum radioso espelho
em sua lâmina reflete o que estou sendo.
E em meu assombro nem conheço o próprio olhar.

Alta é a alucinação da provada Beleza.
Pura e ardente, esta angústia. E perfeita, a agonia.
Eu, que a contemplo, vejo um fim que não tem fim.

Dunas da noite que se amontoam.

Décimo

Só tu sabes usar tão diáfano mistério:

trajo sem ruga, espelho dedicado ao sono,
estrela sobre a duna em hora ausente do Homem.

Que desígnio possuis? de que modo se prende
tua vida na terra, entre existências bruscas?
a que espécie de som teu destino responde?

Desdém de flor... -ó voz terrena, escuta as rosas!
— ... teu lábio sobre a tarde é apenas a inquietude
de quem escuta, quem te espera, quem não te ouve.

Teus olhos estarão sobre nós, infindáveis —
ó túneis do universo, ó caminhos serenos
que passaremos sem agoras e sem ontens?

Olhar eterno de sempre e nunca.

11º

Falo de ti como se um morto apaixonado

falasse ainda em seu amor, sobre a fronteira
onde as coroas desta vida se desmontam.

Sem nada ver, sigo por mapas de esperança:
vento sem braços, vou sonhando encontros certos,
água caída, penso-me em cristal segura.

Ah, meus caminhos, ah, meu rosto, audaz e grave!
O claro sol, as altas sombras, a onda inquieta,
e o vasto olhar das grandes noites acordadas!

E abre-se o mundo por mil portas simultâneas.
Quem aparece? E outras mil portas sobre o mundo
se fecham. Tudo se revela tão perene

que eu é que sou translúcida morta.

12º

O que amamos está sempre longe de nós:

e longe mesmo do que amamos —que não sabe
de onde vem, aonde vai nosso impulso de amor.

O que amamos está como a flor na semente,
entendido com medo e inquietude talvez
só para em nossa morte estar durando sempre.

Como as ervas do chão, como as ondas do mar,
os acasos se vão cumprindo e vão cessando.
Mas, sem acaso, o amor límpido e exato jaz.

Não necessita nada o que em si tudo ordena:
cuja tristeza unicamente pode ser
o equívoco do tempo, os jogos da cegueira

com setas negras na escuridão.

13º

Como trabalha o tempo elaborando o quartzo,

tecendo na água e no ar anêmonas, cometas,
um pensamento gira e inferno e céu modela.

Brandamente suporta em delicados moldes
enigmas onde a noite e o dia pousam como
borboletas sem voz, doce engano de cinza.

Levemente sustenta a grácil estrutura
da verdade que o anima. E a cada instante sofre
de saber-se tão tênue e tão perto de ruína.

(Ó Verônica acesa em secreta paisagem,
tão esperada e amada em tristeza e ventura,
malgrado o peso dos enganos e saudades,

e do exercício das despedidas!)

14º

Nuvens dos olhos meus, de altas chuvas paradas,

—por chãos de adeuses vão-se os dias em tumulto,
em noites ermas e saudades longe morre.

Sem testemunha vão passando as horas belas.

Tudo que pôde ser vitória cai perdido,

Sem mãos, sem posse, pela sombra, entre os planetas.

Tudo é no espaço —desprendido de lugares.

Tudo é no tempo —separado de ponteiros.

E a boca é apenas instrumento de segredos.

Por que esperais, olhos severos, grandes nuvens?

Tudo se vai, tudo se perde, —e vós, detendo,
num preso céu, fora da vida, as águas densas

de inalcançáveis rostos amados!

15º

As palavras estão com seus pulsos imóveis.

Caminharia a morte -e sempre o mesmo peso
e a mesma sombra fechariam meus pedidos.

Mas o sangue do amor tem sonos e silêncios,
sabe do que aparece apenas porque passa:
espera sem temer que o universo se explique.

Mando-te um som de vida, em meus rios de espanto,
solitária de mim, repentina exilada,
com os enigmas ardendo entre inconstantes ondas.

Nada somos. No entanto, há uma força que prende
o instante da minha alma aos instantes da terra,
como se os mundos dependessem desse encontro,

desses prelúdios sobressaltados.

16º

Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa

pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro
e a vida um sonho de futuros nascimentos.

Eis uma voz —ah, rosa branca em negro plinto!

Eis uma sombra —a tarde a andar pelas areias.

Eis um silêncio —erguido céu de asas abertas.

Abro esta porta além do mundo, mas não passo.

Basta-me o umbral, de onde se avista o ponto certo,
o grande vértice a que sobe o olhar do mundo.

Fala impossível. Que conversam, na onda insone,
as formações de prata e sal que o oceano tece?
Que comunicam, seiva a seiva, as primaveras?

Palavras gastas de Morte e Amor.

17º

Eu sou essa pessoa, a quem o vento chama,

a que não se recusa a esse final convite,
em máquinas de adeus, sem tentação de volta.

Todo horizonte é um vasto sopro de incerteza:

Eu sou essa pessoa a quem o vento leva:

já de horizontes libertada, mas sozinha.

Se a Beleza sonhada é maior que a vivente,

dizei-me: não quereis ou não sabeis ser sonho?

Eu sou essa pessoa a quem o vento rasga.

Pelos mundos do vento, em meus cílios guardadas

vão as medidas que separam os abraços.

Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:

“Agora és livre, se ainda recordas.”

18º

Isto que vou cantando é já levado

pelos rios do assombro, que entre as pálpebras
das margens deixa apenas flores líquidas.

Longe descansará meu rosto agora.
Campos de ausência cobrirão seu límpido
mutismo de certezas invioláveis.

Crescem bosques, escondem-se caminhos;
as asas pressurosas dos crepúsculos
não deixam nitidez sequer nas lágrimas.

Ah, glória das palavras restituídas
a seu mistério de alma, íntimo e cálido!
Superfície de adeuses, mãos vazias.

Noite entretida com o som dos túmulos.

19º

Se agora me esquecer, nada que a vista alcança

parecerá mudado. E a sombra, exata e móvel,
seguirá com sossego o caminho dos vivos.

A noite selará com minúcia meus olhos
e à cinza de meu rosto o mais agudo sonho
vestígio não trará dos derrotados mitos.

No meu dia seguinte encontrareis aquela
conseqüência de ser clarividente e pronta
— livre continuação de destinos antigos.

(Ah, mas se eu te esquecer ficará pelo mundo,
morto e desenterrado, um vago prisioneiro,
entregue à dúbia lei dos seus cinco sentidos!

Amarga morte: suposta vida...)

20º

Quero roubar à morte esses rostos de nácar,

esses corais da aurora, esses véus de safira,

e antes que em mim também se acabe o céu das pálpebras.

Roubo a seta que vi passar sobre os meus cílios,

—agora que o ar descai no espaço atravessado,

e antes que em mim também se acabe o céu das pálpebras.

E por dias sem fim, na imprevista memória

que o sonho lavra em pedras negras e rebeldes,

estranhas cenas brilharão, vastas e tímidas.

Este era o acaso a que serviram minhas lágrimas?

Esta era a doce escravidão da minha vida?

Isto era toda a tua glória —este resíduo?

E à morte roubo minha alma, apenas?

21º

Há um lábio sobre a noite: um lábio sem palavra.

O secular ouvido espera, como em ruínas,
sem poder desistir, sem coragem de crer.

As vigílias que estão pela terra guardadas
não compreendem que alento as conserva inflexíveis,
sem que um suspiro ouse nascer na sua angústia.

Mas o lábio da noite é uma espada suspensa.
Ferida para sempre a alegria dos olhos
que a percebem parada entre a súplica e o céu.

Pouco a pouco se morre e ninguém mais encontra
a rosa que caiu do coração vencido,
nas mil sombras que vêm desses bosques da insônia.

Há um lábio longe, que em vão se escuta.

22º

Sobre um passo de luz outro passo de sombra.

Era belo não vir; ter chegado era belo.

E ainda é belo sentir a formação da ausência.

Nada foi projetado e tudo acontecido.

Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,

com portas por abrir e a memória acordada.

A acordada memória! esta planta crescente

com mil imagens pela seiva resvalantes,

na noite vegetal que é a mesma noite humana.

Vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes,

em tantas viagens, tantos rumos prisioneira,

a construir o instante em que direi o teu nome!

Que labirintos bebem meu rosto?

23º

Entre mil dores palpitava a flor antiga,

quando o tempo anunciava um suspiro do vento.

Cada seta de sombra era um sinal de morte.

Lento orvalho embebeu de um constante silêncio

o manso labirinto em que a abelha sussurra,

o aroma de veludo em seus bosques perdido.

Hoje, um céu de cristal protege a flor imóvel.

Não se sabe se é morta e parada em beleza,

ou viva e acostumada às condições da morte.

Mas o vento que passa é um passante longínquo

à flor antiga não perturba o exato rosto

sem esperanças nem temores nem certezas.

Pálido mundo só de memória.

24º

Tomo nos olhos delicadamente

esta noite —jardim de puro tempo
com ramos de silêncio unindo os mundos.

Tudo quanto quisesse aqui se encontra:
nos arroios de estrelas —pelos bosques
onde há risos (e próximos soluços?).

Sinto perfume e orvalho —imagens tênues
que inventa a solidão, para fazer-se
de repente saudade. E vejo em tudo

essas cansadas lágrimas antigas,
essas longas histórias sucessivas
com seus berços e guerras —glórias? —túmulos.

Recolho a noite em minhas pálpebras.

25º

Uma vida cantada me rodeia.

Mas pergunto-me até onde me alcança
o canto que me envolve e me protege.

Qual será o meu destino verdadeiro?
De onde vem nossa morte? e que sentido
tem o desejo de sustentar a vida?

E que vida oferece a voz que canta?
Por que roubar à sorte do silêncio
o naufrago, entre mil, que em nós levamos?

Casualidade humana obscura e incerta...
quem fomos? quem seríamos? quem somos
se o canto nos envolve e rasga o tempo

e —em que hora isenta? nos deixa a salvo.

26º

Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!

Contai-me o vosso tempo e o coração que tínheis!

De que matéria é feito o passado infrutífero?

Que lírico arquiteto arma longos compassos

para a curva celeste a que os homens se negam?

Dizei-me onde é que estais, em que frágil crepúsculo!

Minha pena é maior que o silêncio da vida.

Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto.

Assisto —amarga: recordando-me e esquecendo-me.

Quem fostes vós? Quem sois? Quem vimos, nos lugares

da vossa antiga sombra? E por quem procuramos?

Que pretendem concluir impossíveis diálogos?

Longe passamos. Todos sozinhos.

27º

Esse rosto na sombra, esse olhar na memória,

o tempo do silêncio, os braços da esperança,
uma rosa indefesa —e esse vento inimigo.

Ficou somente a luz do constante deserto,
e o sobrenatural reino obscuro do vento,
com seu povo indistinto a carpir noutro idioma.

Idéias de saudade em tal paisagem morrem.
Que arroio pode haver, de contínuos espelhos,
a repetir o que é deixado? Por devota,

solidária ternura e aceitação da angústia?
—Ah, deixarei meu nome entre as antigas mortes.
Só nessas mortes pode estar meu nome escrito.

Nome: pequena lágrima atenta.

28º

Esses adeuses que caíam pelos mares,

declamatórios, a pregar sua amargura,

emudeceram: já não há tempos nem ecos.

Perdeu-se a forma dos abraços. De ar é a lousa

dos cemitérios: um suspiro momentâneo.

De ar esses mortos —que eram de ar enquanto vivos.

De ar, este mundo, esta presença, este momento,

estes caminhos sem firmeza. Dos adeuses

que vamos sendo —ó ramos de ossos, flor de cinzas!—

é que morremos —e num lícido segredo —

sabendo, ouvindo —atravessados de evidências —

que somos de ar, de adeuses de ar... E tão de adeuses

que já nem temos mais despedidas.

BELON, A. R. *A poesia e a poética de Cecília Meireles em Solombra*. Assis, 2001. 1xxp. Tese (Doutorado em Teoria Literária, Literatura Comparada e Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdades de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O objetivo da leitura cumpre-se no levantamento dos lexemas-chave de *Solombra*, de Cecília Meireles, e a metodologia de pesquisa na organização em campos de afinidades. A correlata definição dos fundamentos teóricos considera preliminarmente as questões da seleção do material poético objeto de estudo e a disposição dos campos básicos das relações abstratas, temporais, espaciais, materiais, intelectuais, volitivas e afetivas na instauração de perspectivas que permitam a compreensão dos temas inventariados. A leitura busca uma compreensão em profundidade de sua visão de poesia – portanto, a de sua poética – e de sua concepção de homem, de sociedade, de mundo, de ser, expressa pelos ritmos dos versos e pelas imagens dos poemas. A tese se estrutura numa introdução geral, em capítulos sobre a matéria vista em sua divisão em quatro elementos, as relações essenciais enquanto temporalidade e espacialidade, e o intelecto, como formação das possibilidades e impossibilidades de indagações e comunicações.

BELON, A. R. *A poesia de Cecília Meireles em Solombra*. Assis, 2001. XXXp. Tese (Doutorado em Teoria Literária, Literatura Comparada e Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdades de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The aim of this reading is performed in the survey of the key-lexicon from *Solombra*, by Cecília Meireles and the research methodology in the organization in affinity fields. The correlate definition of theoretical basis considers preliminarily the questions of selection of poetic material which is the object of the study and the disposition of the basic fields in the abstract, temporal, spatial, material, intellectual, affective and volitive relations in the instauration of perspectives which allow the understanding of the registered themes. The reading searches a deep understanding of her vision of poetry-thus, of her poetics and her conception of man, society, world, of bang, expressed by rhythm of verses and image of poems. The thesis is framed in a general introduction, in chapters about the subject seen its division in four elements, the essential relations in terms of time and space and the intellect, as formation of possibilities of indagations and communications.