

DELVANIR LOPES

A POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES E A RELAÇÃO COM A FILOSOFIA
DA EXISTÊNCIA – Ou da angústia e transcendência em *Metal Rosicler*

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – SP
2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

DELVANIR LOPES

A POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES E A RELAÇÃO COM A FILOSOFIA
DA EXISTÊNCIA – Ou da angústia e transcendência em *Metal Rosicler*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Ciências e Letras da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Campus de Araraquara, para a obtenção do título
de Mestre em Letras (Área de Concentração:
Estudos Literários).

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara-SP

2004

Lopes, Delvanir

A poética de Cecília Mireles e a relação com a filosofia da existência: ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler / Delvanir Lopes. – Araraquara, 2004

224 f. : 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual

Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964 – Estudo e crítica.
2. Metal Rosicler – Estudo e crítica.
3. Poesia brasileira
4. Filosofia da existência – Estudo literário. I. Título.

DEDICATÓRIA

A minha orientadora e amiga Guacira porque sempre confiou no valor do meu projeto quando as vozes eram contrárias;

ao seu apoio de sempre, tão imprescindível para a conclusão deste trabalho, meu obrigado e admiração.

RESUMO

Cecília Meireles é escritora da vida, que sabe como descrever a existência de forma poética. Trabalhando com palavras-símbolo, ela remete à existência humana como num jogo cifrado. Assim é *Metal Rosicler*, obra escolhida para ser “desvelada” nessa tese. Publicada em 1960, traz em si a linguagem cifrada, onde as palavras sempre significam mais do que a aparência, numa recorrência direta ao Simbolismo, do qual Cecília é notadamente herdeira. Ir além da palavra e perscrutar estados de alma e emoções da poetisa exigem do leitor um esforço de decifração. Neste sentido é que a Filosofia da Existência vem em auxílio. Amparado no ideário de Martin Heidegger e Karl Jaspers é possível perceber pontos de convergência da filosofia com a poética cecilianiana. Temáticas como angústia, a aproximação da morte, a vivência de situações-limite e a decisão pela transcendência de tais situações, são ocorrências possíveis de serem encontradas, tanto na filosofia existencialista quanto em *Metal Rosicler* e mesmo na própria vida particular da escritora. O propósito da tese é tornar claras essas ilações na análise do “jogo cifrado” que é a obra de Cecília Meireles.

Palavras-chave: poesia, existência, angústia, morte, situações-limite, cifras, transcendência.

ABSTRACT

Cecília Meireles is a writer, who knows how to describe the existence in a poetic way. Working with symbol words, she refers to the human existence as a in code game. Thus *Metal Rosicler*, work that has been chosen to be clarified in this thesis, published in 1960, it brings a ciphared language, where the words always mean more than they appear and goes straight to Symbolism, of which Cecília is heiress in a special way. To go beyond the words and scrutinizing conditions of the soul and the emotions of the poet, demand a deciphering on the part of the reader. In this sense, the Existence Philosophy comes to help us. Supported by the concepts of Martin Heidegger and Karl Jaspers we can notice the philosophic converging points to the poetical cecilian literature. Themes such as anguish, the approach of death, the living of limiting-situations and the transcending of these situations, are likely to be found, as much in the philosophy as in *Metal Rosicler* and even in the private life of the writer. The objective of this thesis is to make these links clear when analyzing the “ciphared-game” which is at the heart of Cecília Meireles’ work.

Keywords: poetry, existence, anguish, death, limit-situations, ciphers, transcendency.

SUMÁRIO

Introdução	07
1. Contextualização: o ser no tempo e o tempo no ser	13
Romantismo/ decadentismo/ Simbolismo	25
<i>Festa</i>	44
Existencialismo	56
Martin Heidegger	60
Karl Jaspers	73
2. O Jogo das Cifras: <i>METAL ROSICLER</i>	87
Considerações finais	199
Referências Bibliográficas	214

INTRODUÇÃO

Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre,
 não a acuse. Acuse a si mesmo,
 diga consigo que não é bastante poeta
 para extrair suas riquezas.
 (RILKE, 1995, p. 23)

A obra de Cecília Meireles ainda continua provocando os leitores, que podem encontrar mais e mais facetas suas, proporcionadas pelos seus poemas. Embora já tenha havido quem a considerasse explícita demais, do tipo que dispensaria novos estudos, a poetisa carioca ressurge, depois do centenário de seu nascimento, comemorado em novembro de 2001.

Na verdade, poucas obras como a de Cecília podem ser consideradas um claro enigma. A autora dá a impressão de explicitar tudo, desfazendo os emaranhados, mas a música de seus versos tende para o...translúcido que dissolve a nitidez dos contornos sugeridos pelas palavras dispostas em metros diversos e também em versos livres, com o uso de rimas toantes, consoantes, sem amarras, “libérrima e exata”, como disse Manuel Bandeira. (AMÂNCIO, 2001, p. D1)

Essa consideração vem ao encontro do que nos diz o próprio eu-lírico da autora em *Metal Rosicler* no poema número 3:

[...]
 Palavra nenhuma existe.
 Horizonte não se encontra.
 Deus paira acima das águas,
 e o jogo é todo de sombras.
 Nas claras praias alegres,

é a espuma do mar que assoma:
 combate, vitória, enigma
 jamais se movem à tona.
 [...] (MEIRELES, 1987, p. 678)

Como obra aberta que é, a poesia cecilianiana não apresenta o caráter de finitude, ela ainda não se esgotou diante das considerações feitas pela crítica. A epifania nunca é completa, e cada vez que ela acontece um novo viés da obra é aclarado. “O jogo é todo de sombras”, o que pode ser entendido como a afirmação de que não há uma só solução para o “enigma” proposto pela poesia-jogo de Cecília. O “horizonte não se encontra” e sempre está, portanto, ausente, adiante, transcendente, como numa espécie de situação-limite insuperável, intransponível. Ao mesmo tempo em que o ser pensa se aproximar dele, maior é a impressão de que o horizonte se afasta mais e mais.

Vejamos o que nos diz Huizinga: “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta um mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (1999, p.149) Este é o mesmo ponto de vista de Heidegger que afirma que “a poesia mostra-se na forma simples do jogo. Sem travas, inventa seu mundo de imagens e permanece ensimesmada no reino do imaginário.” (1958, p. 100) ¹

Os poemas de *Metal Rosicler* serão compreendidos nesta perspectiva, como um grande “jogo de sombras” proposto pela poetisa, em que há o “claro” e há o “enigma” atuando sempre juntos. Mas o leitor não pode tomar o jogo de pronto e sair jogando. Há que compreender as “regras”, conhecer as “peças” do mesmo. Assim o prazer será maior. Como considera Huizinga, a *poiesis* tem, sobretudo, uma função lúdica.

¹ “la poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimesmada en el reino de lo imaginario.” (HEIDEGGER, 1958, p. 100)

Alargando ainda mais essa concepção, podemos compreender a obra literária como um grande jogo e o trabalho dos estudiosos como o de garimpeiros em busca de peças que se encaixem, que proporcionem novas visões, que tragam à luz novas maneiras de compreensão. Espero contribuir com mais uma peça dentro desse jogo de montar que é a obra literária. Mas também compreendo que, como num jogo, cada participante tem diante de si as peças que pode ir juntando da maneira que mais lhe parece acertada. Não há um só caminho para se chegar ao fim do jogo. Eu vejo um. O interessante é que, mesmo em se tratando de um jogo, ele precisa ser experienciado na solidão do estudioso com a obra, renovando ou tentando renovar a relação do autor com a sua criação. No ato de morrer para o mundo na tentativa de “enxergar” a obra de dentro para fora, está a solidão, numa espécie de dialética, que enquanto “aparentemente” isola, não é solipsista, mas promove uma ousada descoberta de um novo mundo.

A obra que instigou a descoberta do “novo mundo” foi *Metal Rosicler*, publicada em 1960 e dedicada a Manuel Bandeira, a poucos anos da morte de Cecília, que contava 61 anos de idade. O título é o tal do “claro enigma”, uma vez que só depois de nos debruçarmos sobre as palavras, visualizando as peças do jogo ou os símbolos (“cifras”, como diz o filósofo Jaspers), é que conseguimos compreender um pouco mais do que “pode” vir a ser o ser do livro. *Metal Rosicler* tem 51 poemas apenas numerados, mais uma epígrafe final que também é um poema e uma epígrafe-charada inicial. Enfim, um livro-caixa-jogo de surpresas. Cecília Meireles parece nos dar um brinquedo nas mãos e dizer: “Abra.”

Que fazer diante da curiosidade de saber o que é o *Metal Rosicler* que “dá uma caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as côres.”? (ANTONIL apud MEIRELES, 1987, p. 676). Claro.....abrir a caixa. Mas evidentemente outros já estiveram com o *Metal* nas mãos e

tentaram compreendê-lo à sua maneira, desvendar seu enigma, fazer um plano do caminho a ser percorrido para chegar à pedra. São tentativas, sempre são tentativas.

Estou com a caixinha nas mãos. Já fiz um plano para tentar encontrar o *Metal Rosicler*. Ao ler a obra e ao deparar-me com os poucos estudos sobre ela, as idéias que ela me suscita coadunam e ao mesmo tempo destoam dos críticos. Uns acham que é um processo de alquimia, outros que é um caminho a ser percorrido até a chegada da mina onde está o metal, outros que se trata de poemas sobre a rememoração da vida e aproximação da morte. Todos imaginam ter chegado lá e descoberto o metal.

Eu proponho mais um caminho: via filosofia existencial. Escolhi Martin Heidegger e Karl Jaspers como fiéis escudeiros para o intento. Considerados como fundadores do existencialismo alemão, eles têm em algumas de suas idéias as ferramentas de que necessito para desencavar o que espero que seja o metal rosicler.

Não há novidade no fato de se detectar que a poesia de Cecília Meireles vê de modo particular a existência humana. Como se trata de uma poesia do tipo “totalizante”, com um caráter mais universal e espiritualizante ao apresentar os temas do homem enquanto ser-no-mundo, vários críticos, como Darcy Damasceno, já haviam notado essa tendência:

Do ponto de vista filosófico assumido pelo poeta, a existência carece de sentido. A fugacidade do tempo, a precariedade dos seres motivam, também na consideração do trânsito humano sobre o planeta, o recurso a alguns temas barrocos; o cepticismo colore com tintas cinzentas a reflexão metafísica. (apud MEIRELES, 1987, p. 35)

Ainda mais recentemente, Leodegário de Azevedo Filho tece considerações no mesmo sentido quando se refere à Cecília Meireles, salientando o cuidado que tem em relação ao estar-no-mundo do homem:

O presente, e só ele, abarca tudo. Por certo, os filósofos da existência, de todas as épocas ou de qualquer parte do mundo, não diriam isso de melhor forma. Nela o passado apenas sobrevive quando influencia o presente; o futuro só é real quando, igualmente, penetra no presente. Tempo, portanto, é ser no presente, abarcando a memória do passado e as esperanças do futuro [...] Como para qualquer filósofo da existência, tempo é estar sendo, já que o presente (e só ele!) abarca tudo, como centro ontológico do próprio ser. [...] Também em suas crônicas, de complexa expressão temporal, o presente vai ser o tempo que verdadeiramente terá existência, mesmo quando nele se incorpora o passado, numa concepção existencialmente cristã. (apud MEIRELES, 1998, p. XII)

Não se tratará, contudo, de apenas constatar a preocupação existencial em poemas de Cecília Meireles. Isso já foi detectado. O que importará é relacionar temas como morte, angústia e transcendência ali encontrados com esses mesmos temas desenvolvidos dentro de um modo de pensar que, aparentemente, não tem relação direta com a poesia: a filosofia da existência. A intenção não é a de que um responda ao outro ou, principalmente, que o segundo seja uma solução para se encontrar o metal rosicler. A filosofia virá a ser uma das peças, suporte, instrumental, iluminação para a *aletheia* da obra cecilianiana.

Ambas, filosofia e literatura, são formas de conhecimento da realidade e promovem a compreensão do mundo em que vivemos, questionando valores e buscando respostas. Enquanto uma se serve da ficção e da imaginação, expressando-se numa linguagem artisticamente elaborada, a outra, a filosofia existencialista, lança mão do pensamento especulativo sobre a realidade existencial. Neste estudo sobre *Metal Rosicler* a intenção não é fazer um tratado filosófico, mas mostrar que a poesia dessa obra, além de fornecer um prazer estético (seu fim lúdico), também é fonte de conhecimento do real e pode levar o homem a refletir sobre seus problemas existenciais.

A dissertação foi dividida em duas partes principais: a primeira delas em que situo o leitor diante das “peças” que tornarão possível o jogo que proponho, o jogo-metal-rosicler. Na verdade são momentos entrelaçados, mesclando vida da autora e momentos literários,

aspectos artísticos, históricos e filosóficos com temáticas em comum que transparecerão na segunda parte da dissertação, que chamei de o “jogo das cifras” e que é onde explico a relação entre objetos de estudo próprios da filosofia existencial e a poesia de *Metal Rosicler*.

Está aí o claro-enigma de Cecília Meireles. Vamos a ele.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO – O TEMPO NO SER E O SER NO TEMPO

Metal Rosicler é uma obra ligada ao tempo, tempo de Cecília, linear, portanto. As contingências, vicissitudes, convicções ideológicas e alegrias não são postas de lado, mas transparecem nas obras da poeta. Idéias acerca da fragilidade da existência e mesmo as preocupações sobre o sentimento angustiante estão sempre à tona na época em que Cecília Meireles vive.

Desse modo, situando a poeta em seu contexto temporal (o tempo no ser), e simultaneamente a percebendo como ser individualizado (o ser no tempo), será mais fácil verificar a sintonia entre sua poesia e vida temporal propriamente. Os temas desenvolvidos em suas obras eram, no meu entender e no de vários estudiosos de seus livros, consequência de sua historicidade literária. A relação é a de apropriação do tempo: Cecília não se contenta em ser expectadora, incomoda-a o tempo contra quem quer lutar ou que, ao menos, quer compreender, fazendo desse um de seus temas preferidos de poeatar.

Quando ela poetiza sobre o estar-no-mundo do homem, acaba expondo sua cosmovisão a esse respeito. Já sabemos que essa espécie de busca “angustiante” de repostas às questões da existência vem desde os seus primeiros livros publicados (*Nunca Mais...* e *Poema dos Poemas*). Cecília Meireles parece sempre estar no encalço de saídas, de soluções ao enigma da vida e, porque não, de sua própria existência.

A primeira peça que proponho para o jogo metal-rosicler é esta: uma lembrança da

trajetória ceciliana amparada, paralelamente, pelo panorama da época em que ela viveu. Isso para dizer que a sua poesia, apesar de toda influência literária que possa ser percebida nela, também estava atenta ao mundo contemporâneo e traz reflexos disso.

Cecília Meireles nasce no Rio de Janeiro a 7 de Novembro de 1901.

Foram seus pais o Sr. Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, falecido aos 26 anos de idade, três meses antes do nascimento da filha, e de D. Matilde Benevides, professora municipal, falecida quando Cecília tinha três anos de idade. (DAMASCENO apud MEIRELES, 1987, p. 57)

Nesse período, a república está recém proclamada no país pelos militares e busca sua consolidação sob o comando de Campos Salles, cronologicamente nosso segundo presidente civil. O início do século é uma época de grandes mudanças nacionais e internacionais, de cunho social, político, econômico, tecnológico e cultural, transformações essas que alterariam radicalmente o modo de viver, de pensar e de agir do homem sobre o mundo moderno.

As transformações da sociedade coincidem com o fim das concepções românticas da arte em todo o mundo ocidental. Desagregava-se aos poucos o otimismo científico e histórico característicos dos séculos 18 e 19 e causado, sobretudo, pela revolução industrial européia. A euforia da *belle époque*, amparada pela sensação de conforto, segurança e otimismo em relação ao futuro, paradoxalmente, leva a sociedade a uma série crise de valores, dando a sensação de um mundo fragmentado e efêmero.

Os românticos já desacreditavam do radicalismo da razão iluminista, e exaltavam a força individual, o eu não-racional do ser humano, mas mantinham ainda certa fé no progresso da humanidade. Contra a frieza da inteligência o romântico põe e propõe o sentimento e a emotividade, e com o surgimento e ascensão econômica da burguesia esse

“espírito” consegue impor-se ainda mais enquanto movimento literário, uma vez que essa classe manifestava assim a sua independência da aristocracia, inclusive culturalmente.

Se de um lado havia o progresso e a formação de impérios coloniais, de outro cresciam as revoltas proletárias, socialistas e sindicalistas dos trabalhadores que ficaram à margem da *belle époque* e lutavam por melhores condições de vida. No plano internacional, cresciam os projetos hegemônicos e o nacionalismo exacerbado de alguns países, o que levará à eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O desastre desse conflito origina um sentimento generalizado de desânimo, descrença e insegurança em relação ao racionalismo progressista e ao futuro da humanidade como um todo.

Some-se a esse clima de crise espiritual que se abate sobre o mundo a Revolução Russa (1917), que levara ao poder a classe trabalhadora e ampliara a divulgação das idéias socialistas no âmbito internacional. Nesse contexto de muitas incertezas, surgem as chamadas correntes de vanguarda, irradiadas principalmente em Paris. Nas artes, a noção mais contundente era a da efemeridade e fragmentação do indivíduo e do mundo, levando a sociedade ao questionamento, sobretudo, quanto à percepção e representação da realidade. Os principais movimentos foram: Futurismo (1909), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916), Expressionismo (1912) e Surrealismo (1924). Rilke (1875-1926), Lorca (1898-1936)-dois dos caros poetas de Cecília-, Kafka (1883-1924), Tolstoi (1883-1945) e Pirandello (1867-1936), eram apenas algumas das grandes personalidades que participaram da criação artística da época. A própria Cecília chegou a manifestar-se sobre os movimentos de *avant-garde*, principalmente sobre o Surrealismo de André Breton, que baseado em Freud, queria reformular a arte, com o propósito de anular as barreiras entre sonho e realidade, valendo-se do “automatismo psíquico”, que buscava libertar o pensamento do controle da razão e dos condicionamentos sociais, morais e estéticos:

Depois do simbolismo, talvez a escola poética mais próxima do sentimento místico do mundo, uma das mais interessantes tentativas da expressão poética do mundo é a do surrealismo, [...] que valorizou o inconsciente. Freud não estava ausente nessa nova inquietação. Talvez os mundos submersos em nós sejam a nossa verdade profunda, e talvez neles nos encontremos explicados e compreendidos. (apud GOUVÊA, 2001, p. 47)

No Brasil, a poesia ainda seguia os moldes do Parnasianismo e do Simbolismo, embora esses movimentos já dessem sinais de cansaço. Com o advento das novas idéias trazidas por artistas brasileiros que estavam na Europa (os movimentos *avant-garde*), cresce o entusiasmo de escritores que ansiavam por uma renovação artística no país.

A industrialização brasileira que já estava crescendo desde o início do século foi impulsionada com a crise internacional, sobretudo devido à Primeira Guerra Mundial. Tem início um processo de industrialização e urbanização das cidades, principalmente de São Paulo, por causa da produção de café. Por conta disso, nosso país passa a receber levas de imigrantes europeus em busca de trabalho. Despontam o proletariado e os imigrantes divulgam idéias anarquistas e socialistas entre os operários, o que faz com que no início do século ocorram várias greves no país. Cecília nessa época, precisamente em 1917, diplomou-se professora primária no Rio de Janeiro e aos 18 anos publicou sua primeira obra; *Espectros*, de tendência notadamente parnasiana.

Na década de 20, o Brasil vive um clima de revolta política e cultural: Tenentismo, fundação do Partido Comunista do Brasil, Semana de Arte Moderna (1922) e o fim da República Velha, das oligarquias rurais e da política do “café-com-leite”, iniciando-se o período do governo Vargas. A aristocracia paulista, enriquecida com a produção de café, patrocinava obras e eventos artísticos, como a Semana de 22, considerada o marco inicial do movimento Modernista no Brasil.

Embora os artistas já estivessem se organizando há algum tempo, principalmente no

Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, só em 22 é que o movimento se tornou possível. Todos buscavam a renovação da nossa Literatura, o que, com o aprimoramento técnico de tipografias e o crescimento do número de jornais e revistas no país, permitiu a ampla divulgação dos ideais modernistas.

No panorama internacional, o principal acontecimento vem da Itália: Mussolini assume o poder e em 1922 impõe o regime fascista, enquanto na Alemanha o regime nazista liderado por Hitler também dá os seus primeiros passos.

Em 1922, Cecília casa-se com o artista plástico Fernando Corrêa Dias (que trabalhava na revista *Terra do Sol*), vindo a publicar em 1923, sua segunda obra, *Nunca Mais...e Poemas dos Poemas*, ilustradas pelo seu recém-marido. Com Dias, Cecília Meireles tem três filhas, às quais dá o nome de Maria: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda. A escritora publica em 1924, *Criança, meu Amor*, talvez inspirada pelos seus pequenos rebentos (obra que, posteriormente, seria indicada como leitura oficial nas escolas) e em 1925 a obra *Balada para El-Rei*.

Embora tivesse publicado duas obras ainda “presas” ao Parnasianismo e Simbolismo (*Nunca mais...e Poema dos poemas* e *Baladas para El-rei*), Cecília Meireles também se insere na busca de renovação de nossas letras, unindo-se para isso ao grupo de escritores cariocas em torno da revista *Festa* (Outubro de 1927) que buscava manter a tradição, e dar à poesia um caráter universalista e de brasilidade ao mesmo tempo. Importava-lhes uma poesia que manifestasse simultaneamente o espiritual e o material, o transcendente e o humano.

Fato importante acontece em 1929, ano da quebra da bolsa de Nova York e início da chamada Grande Depressão (que durou 10 anos), episódio que também abalaria o nosso país. O Brasil vive a crise cafeeira e assiste ao crescimento da urbanização e da indústria, com

abalo da oligarquia dirigente o que trará como consequência direta a Revolução de 30. Cecília Meireles, nesse ano, candidata-se à cátedra de Literatura da Escola Normal apresentando a tese *O Espírito Vitorioso*, sobre a liberdade individual na sociedade e, segundo alguns críticos, uma apologia ao Simbolismo, em especial de Cruz e Souza. Mas não consegue o cargo.

Alguns analistas consideram o pensamento filosófico e científico como sendo o suporte intelectual da cultura de nosso século. Para eles, a produção artística do século 20, em todas as suas formas de manifestação, pode ser atribuída às influências das idéias inovadoras surgidas a partir da segunda metade do século 19. Essas correntes de pensamento, de certo modo, acabaram por determinar o aparecimento de formas artísticas para que manifestassem, a seu modo, a problemática da sociedade contemporânea.

Os pensadores dessa época desenvolveram sistemas filosóficos para tentar “explicar” o momento histórico que viviam. Um deles, Nietzsche (1844-1900), afirmava que o homem devia impor sua vontade e não se aniquilar perante coisa alguma, principalmente Deus, motivo porque propunha uma luta contra a religião e a divindade, que para ele estavam mortas. Outro, Freud (1856-1939), com suas especulações sobre o inconsciente humano, instintos, complexos, exerceu bastante influência em vários campos do saber, mesmo na filosofia existencial. Augusto Comte (1798-1857) e sua doutrina do positivismo, foi o filósofo que, fundando uma espécie de religião positiva, reconheceu na ciência a única forma de conhecimento real e válida. A luta positivista é contra qualquer metafisicismo ou transcendentalismo, que são considerados modos de pensar obscuros e retroativos. Cecília chegou a se referir aos positivistas:

Na escola secundária, pus-me a investigar os problemas do espírito pelo caminho da ciência. Era um pouco positivista. Isso não deu resultado direto, - mas valeu-me como contrapeso aos impulsos demasiado líricos. (apud BOBERG, 1989, p. 180)

Nessa declaração da escritora percebemos dois elementos que permearam a sua trajetória (o trecho refere-se a uma carta da escritora a Dulci Lupi O. de Castro em 24/04/1938), um sendo equilibrador do outro: o primeiro, positivista, aristotélico ou ainda apolíneo, é aquele em que o autor procura projetar e construir a sua obra seguindo normas estruturais, mediante uma elaboração paciente, formal e apurada, seguindo as regras da razão e da lógica; e o segundo, lírico, místico, platônico e dionisíaco, próprio do poeta inspirado, em que a poeticidade reside em dons naturais “revelados” por fugazes momentos de arrebatamento e expressos por uma linguagem emotiva, em que se valoriza o instinto, a liberdade expressiva. Cecília Meireles é um pouco desses dois liames, é razão e é emoção, como veremos na análise de poemas de *Metal Rosicler*.

Outras importantes figuras do pensamento da época foram: Henry Bergson (1859-1941), Nobel de literatura em 1927, que desenvolveu teorias sobre a duração do tempo, memória, espiritualidade e o “impulso vital”; Blondel (1861-1949), com questões acerca do destino do homem e da existência de Deus; Sartre (1905-1980), que colocou o existencialismo à frente de causas proletárias e estudantis e contra as pressões do primeiro sobre o terceiro mundo, contra o capitalismo selvagem, salientando a liberdade em todas as suas formas; Ernst Block (1885-1977) e muitos outros, entre eles os existencialistas Heidegger e Jaspers, que refletiram sobre a época de modo contundente, e de que tratarei adiante com mais vagar.

Na década de 30 é Getúlio Vargas quem governa o Brasil, assumindo o poder durante a Revolução de 30 e instituindo a “era Vargas”, dissolvendo o Congresso em 1937 e criando o Estado Novo (1937-1945). No seu governo o poder foi centralizado e por isso, assim como ocorria na maioria dos demais países do Ocidente, no Brasil, a esquerda cresceu e se organizou. Na política externa, em 1933, Adolf Hitler, então chanceler da Alemanha, também dissolve o parlamento e cria o Terceiro Reich, impondo o Nazismo na Alemanha.

A poesia regionalista adquire maior relevância na literatura brasileira da época. Na década de 30 surgem novos e brilhantes romancistas, principalmente ligados à ficção nordestina como: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Cecília Meireles, nessa época, está dedicada à renovação da educação em nosso país, escrevendo sobre o tema no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, no período de 1930 a 1933. Defendia uma política menos casuísta e uma renovação na educação brasileira em seus artigos. Sustentava também a idéia de uma democracia no período entre guerras. Em 1933 Cecília abandona a *Página da Educação* por causa da perseguição política que passa a sofrer e diz ter “horror” ao jornalismo. Em 1934 começa a escrever para o jornal *A Nação* sem, contudo, poder se expressar sobre política. Na mesma época, ela é convidada a organizar um Centro Infantil no Pavilhão Mourisco junto com seu marido, Fernando Correa Dias, em Botafogo, surgindo daí a primeira Biblioteca Infantil do Rio de Janeiro. Por causa de uma obra considerada perigosa e comunista (*As Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain), o centro é fechado pelo Estado Novo, depois de quatro anos de funcionamento.

Ainda em 1934, Cecília viaja para Portugal a convite do governo daquele país, onde difunde a cultura nacional, fazendo conferências e discorrendo sobre nossa literatura e folclore. Em 1935, seu marido suicida-se e, para manter as três filhas, Cecília amplia ainda mais suas atividades profissionais: ministra aulas (1935-1938) de Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literárias na Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro, então capital da República), escreve sobre folclore nos jornais *A Manhã* e *A Nação*, ambos do Rio e envia crônicas para o *Correio Paulistano*, dirige a revista *Travel in Brazil* (1940), no Departamento de Imprensa e Propaganda do RJ, além de continuar à frente do Pavilhão Mourisco. Desse modo, a artista precisou silenciar novamente.

Em 1937, Getúlio Vargas, com o apoio dos grupos integralistas (entre os quais Plínio

Salgado, líder do grupo modernista Verde-Amarelo) inicia o período ditatorial do Estado Novo, caracterizado principalmente pelo espírito antidemocrático, pela repressão ao comunismo e pelo nacionalismo conservador e populista. A censura estava por todos os lados, no rádio, na imprensa e mesmo no material didático, como vimos acima.

Em 1938, o livro *Viagem*, que seria publicado no ano seguinte, recebe o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Em *Viagem*, vida e poesia de Cecília Meireles se confundem, assim como poeta e natureza. É o início de um novo período de produção literária e intelectual para a escritora.

Em 1939 tem início a Segunda Grande Guerra e desta vez o Brasil participa lutando ao lado dos Aliados, contra os alemães. A Guerra termina em 1945, mesmo ano da deposição de Getúlio Vargas do poder e da convocação de nova eleição para o ano seguinte, que seria vencida pelo Marechal Gaspar Dutra.

Em 1940, Cecília Meireles casa-se pela segunda vez, com Heitor Grillo, professor e engenheiro agrônomo. Viaja aos Estados Unidos para lecionar Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas e faz conferências no México, visitando ainda a Argentina e o Uruguai. A produção literária se intensifica nessa década: em 1942 publica *Vaga Música*, em 1945, *Mar Absoluto* e em 1949, *Retrato Natural*, continuando a transmitir em seus poemas a busca e a perplexidade de poeta diante do mistério da existência da humanidade.

O período entre guerras e mesmo o pós-segunda guerra mundial acentuam ainda mais o sentimento geral de desengano, de náusea e de angústia frente ao absurdo da existência da humanidade. Mas se as guerras mostraram o vazio de todos os sistemas “otimistas” e dos valores por eles exaltados como verdades absolutas, isso também permitiu a gênese do existencialismo, passando a considerar o homem em sua finitude e singularidade, sempre

como ser “jogado” no mundo e continuamente sendo bombardeado por situações problemáticas e/ou absurdas.

A Filosofia Existencial foi contemporânea de Cecília Meireles: afirmou-se na Europa logo após a primeira guerra mundial e depois se espalhou, sobretudo, nas duas décadas que seguiram a segunda grande guerra. O existencialismo expressa e leva à conscientização uma determinada situação histórica que atravessa o continente europeu destruído física e moralmente por dois conflitos, de populações que experimentam a perda da liberdade com os regimes totalitários, com situações de dor, angústia e morte limitando-os por todos os lados.

Na década de 50 Getúlio Vargas volta ao governo do Brasil graças à sua política trabalhista de conquista de massas e às promessas de desenvolvimento do país, mas ele se suicida quatro anos mais tarde por distúrbios políticos. Eleito em 1956, Juscelino Kubitschek enfatiza a política desenvolvimentista do país, ampliando nosso parque industrial e possibilitando a captação de capital estrangeiro, povoando a região Centro-Oeste do nosso território, culminando com a inauguração de Brasília em 1960, que passou a ser a nossa capital federal.

Nessa década a poesia brasileira é a da depuração formal, preocupada com o rigor da linguagem. A ficção troca o cenário regional pelo urbano, trilhando caminhos novos, ora na direção do intimismo, ora na direção do fantástico. Nessa época, Cecília Meireles intensifica suas viagens para o exterior. É um período em que vive com maior “equilíbrio” e reconhecimento profissional. Participa em 1951 do Primeiro Congresso Nacional do Folclore, no Rio Grande do Sul, como secretária e membro da Comissão Nacional do Folclore. No mesmo ano, e interessada em conhecer mais sobre o folclore açoriano, com que tomara contato através de sua avó e sua pajem Pedrina, a poetisa visita Açores, França, Bélgica e Holanda. Dessas viagens nascem as obras *Doze Noturnos de Holanda* e *O Aeronauta*, ambas

publicadas em 1952.

A avó, que a criara desde cedo, influenciou na formação intelectual de Cecília Meireles, despertando-a para o Oriente e para Portugal. Em entrevista a Pedro Block, a escritora declara:

Quanto a Portugal basta dizer que a minha avó falava como Camões. Foi ela quem me chamou a atenção para a Índia, o Oriente. “Cata, cata que é viagem da Índia”, dizia ela, em linguagem náutica, creio, quando tinha pressa de algo. Chá-da-Índia, narrativas, passado, tudo me levava, ao mesmo tempo, à Índia e a Portugal. Em Portugal me encanta aquele “casticismo rural”, aquele “classicismo”. (MEIRELES apud MELLO, 1984, p. 14)

No ano seguinte, após dez anos de pesquisa, publica *Romanceiro da Inconfidência*. E em 1953 Cecília Meireles recebe do primeiro-ministro da Índia o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Délhi durante a participação em um simpósio sobre a obra de Gandhi, assassinado em 1948 e a quem ela dedicara o poema “Elegia sobre a morte de Gandhi”. Da fascinação pela Índia e do contato mais direto que tem com a viagem àquele país, nascem as obras: *Poemas Escritos na Índia* (1962) e *Giroflê, Giroflá* (1956). Ao regressar da Índia, passa pela Itália, o que lhe rende ainda outra obra: *Poemas Italianos* (1968). Vai ainda até Porto Rico (1957) e Israel (1958).

Volta ao Brasil em 1958 e acompanha a publicação de sua *Obra Poética*, um reconhecimento editorial pela sua importância literária e artística para o país. Publica ainda em vida *Metal Rosicler* (1960), *Solombra* (1963) e *Ou isto ou aquilo* (1964). Quando, em 9 de Novembro de 1964, preparava um poema épico-lírico em comemoração ao quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, expira, vítima de câncer, deixando inúmeros textos inéditos. Em 1965, a Academia Brasileira de Letras lhe rende o prêmio Machado de Assis, *post mortem*, pelo conjunto de sua obra. Ainda hoje, Cecília Meireles é a poeta mais lida do Brasil, sendo ultrapassada somente por Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade.

Do final da década de 50 até 1964, ano em que morre Cecília Meireles, o mundo ainda passou por grandes acontecimentos: A Revolução Cubana em 1959, o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnam, o assassinato do presidente John Kennedy em 1963, a expansão dos meios de comunicação de massa e as primeiras experiências espaciais. No Brasil, o Cinema Novo explora a ficção e procura dar uma cara propriamente brasileira ao processo de fazer filmes. Politicamente, o presidente é Jânio Quadros (1961), mas que renuncia sete meses depois, sendo sucedido por João Goulart. Com o golpe militar de 31 de Março de 1964 institui-se a Revolução, depõe-se Goulart e os militares assumem o poder do país.

O que se busca ao dar esse panorama da trajetória de Cecília Meireles e dos principais acontecimentos históricos do mundo e de nosso país é demonstrar que a poetisa, enquanto escritora e enquanto jornalista, enquanto professora e enquanto pessoa, estava sintonizada em sua época e não ficava alheia aos acontecimentos. Dos lugares que visitava tirava poesia, nos artigos que publicava nos jornais aquilo que escrevia era poesia, do folclore e da Índia que tanto amava também fazia versos e crônicas, das situações que experimentou vivenciando duas guerras, ditadura, censura, mortes e suicídios, sempre tirou lições poéticas.

Talvez por isso, a obra ceciliana é densa e distintiva, seja pela reflexão metafísica, seja pela musicalidade presente nos versos e pela atmosfera fluida e etérea, seja pela própria poetisa que transparece na obra. Nada é gratuito: ela aprendeu vendo a transitoriedade das coisas e a efemeridade da existência e transcendeu tudo isso em sua poesia.

Essa identificação entre o seu *canto* e a sua *vida* confirmam a alta temperatura da poesia ceciliana, na medida em que a grande virtude da verdadeira poesia é a de revelar o *ser da existência*, não como algo pensado e concluído, mas como *algo vivenciado*. É essa imediata sensação que nos transmite sua poesia, plena de significados ocultos e de intensa vibração existencial. (COELHO, 2001, p. 16, grifo do autor)

ROMANTISMO/DECADENTISMO/SIMBOLISMO

Sobre o simbolismo de *Metal Rosicler*

“[...] é preciso reconhecer que é um simbolismo *sui generis*, em vão se buscaria nele a personalíssima mitologia de um Mallarmé, ou o poderoso dramatismo rimbaudiano.

Sobretudo, é um simbolismo sem estéticas absolutas ou, se quiserem, dotado de uma filosofia muito mais do que uma estética. [...]

Era- e é -uma poesia filosófica, mas nunca uma filosofia expressa em versos didáticos. Simplesmente uma poesia impregnada do sentido da vida. A vida invisível de tão breve.”

(MERQUIOR, 1960)

Os sinais do simbolismo nas obras de Cecília Meireles são evidentes. O movimento eclodiu na França no final do século 19 na mesma época em que os pintores impressionistas também se dedicavam a diluir os contornos da “realidade” dos objetos em seus jogos de luminosidade. Para eles, a realidade deveria ser compreendida como um processo, e por isso buscavam captar em suas pinceladas os traços do movimento e da variação. A importância não era o assunto, mas os efeitos de luz e cor; as figuras eram dissolvidas e a “mensagem” deveria ser mais sentida do que compreendida.

Como eles, os simbolistas, principalmente Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) e Mallarmé (1842-1898), também queriam expressar nas palavras não mais o objeto em sua forma fixa, mas sim o ritmo do momento, o devir, a mobilidade e com isso a fugacidade do próprio instante. Procuravam a exploração do objeto que não tem forma definida e que, portanto, não pode ser abordado por um caminho direto.

Nomear um objeto é suprimir as três quartas partes do gozo do poema, gozo que consiste em adivinhar pouco a pouco; sugerir é aí o sonho. O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo; evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e desprender dele um estado de alma mediante uma série de decifrações. (MALLARMÉ apud OLIVEIRA, [197-?], p. 126)

Nas últimas duas décadas do século 19 o mundo europeu estava dividido em duas classes sociais principais: de um lado capitalistas e de outro uma classe trabalhadora em crise. Essa cisão fora gerada pela segunda revolução industrial: a evolução do capitalismo para um esquema rígido de relações financeiras que acabaram criando trustes, monopólios e cartéis. O lucro era a palavra de ordem: ou se o obtinha ou se ficava à mercê da “máquina”. Os avanços tecnológicos e científicos continuavam, mas isso não revelava a realidade: a Europa estava em crise. Principalmente a Grã-Bretanha (de 1873 a 1896) vivia a Grande Depressão, uma espécie de estagnação da economia depois de um longo período de progresso.

Falências e fechamento de fábricas levam à decadência, realidade do fim do século 19. Nasceram os partidos socialistas apregoando o fim do capitalismo. O materialismo cede lugar a uma nova maneira de ver o mundo, baseando-se no idealismo e mesmo no misticismo. Afloram elementos esquecidos na época materialista: o sonho, a paixão, o inconsciente, a fé, a metafísica.

A reação simbolista é contra os realistas-naturalistas-parnasianos (lógicos, rígidos, precisos), buscando o mundo interior do indivíduo, local onde acreditavam estarem os valores espirituais. A atitude subjetivista diante do real retoma alguns dos valores expressos pelo movimento romântico no início do século 19. A causa é a mesma, uma reação ao materialismo e cientificismo da época. Resta ver quais serão os efeitos.

Do lado da renovação literária e da pintura (Impressionismo) há também a reação da música (Wagner) contra o academicismo. O simbolismo ressoa isso tudo, principalmente na

música, porque a poesia deixa de ser a descrição do objeto linear em que o leitor tendia mais a ver do que a sentir o que o poeta pretendia expressar. Os poetas darão no simbolismo outra dimensão ao verso, alterando os ritmos e buscando na sonoridade das palavras penetrar mais fundo o sentimento humano.

Vejamos como essas características “espirituais” se apresentam em *Metal Rosicler*:

Poema número 13: (espiritualismo)

Levam-me estes sonhos por estranhas landas,
charnecas, desertos, planaltos de neve
muito desolados.
[...]

E fico tão triste nestes longos sonhos
e não ousar...E assisto a esta decadência
por todos os lados.

Venho destes sonhos como de outras eras.
Neles embranquecem meus cabelos, ficam
meus lábios parados.
[...]

Poema número 21: (contra o materialismo e cientificismo)

Vão-se acabar os cavalos!
bradai no campo.
Possantes máquinas de aço
já estão chegando!
Adeus crinas, adeus, fogo
das ferraduras! [...]
Vão-se acabar os cavalos!
bradai no mundo.
Rodas, molas, mecanismos,
nos levam tudo.
[...]

O precursor ideológico do movimento simbolista é considerado o sueco E. Swedenborg (1688-1772 – *De coelo et de inferno*), que tentava explicar as relações (correspondência) entre os mundos espiritual e terreno, conhecido por seus escritos filosóficos e místicos. No campo literário, as principais influências na formação do Simbolismo foram os românticos Hoffmann, Poe e Baudelaire. Este último, com a publicação de “Correspondances” em sua obra *As flores do mal* (1857), causou *frisson* na época pelo fato do

livro estar repleto de imagens alucinantes, descrevendo o tédio sentido ante a modernidade da Paris do fim do século, a solidão existencial do homem, a crise cultural, os amores fracassados e coisas repugnantes, repulsivas. A linguagem do livro é trabalhada de forma a tornar-se mais sugestiva, as palavras soam mais musicais e capazes de evocar as mais diversas sensações no leitor e por isso a obra foi tomada pelos simbolistas como uma espécie de poema-manifesto da nova estética.

A Revolução Industrial na Europa também estava acontecendo no mesmo período, aumentando o fluxo de pessoas nos grandes centros, e com isso o consumismo e a produção em massa, a miséria e a sensação de transitoriedade das coisas que, por esse motivo, deveriam ser devoradas vorazmente e velozmente.

Sinestesia, musicalidade, exteriorização de estados de espírito são características próprias do Simbolismo. Tais propriedades podem ser encontradas em *Metal Rosicler*, por exemplo, no poema número 25:

Com sua agulha sonora
borda o pássaro o cipreste:
rosa ruiva da aurora,
folha celeste.

E com tesoura sonora
termina o bordado aéreo.
Silêncio. E agora
parte para o mistério.

A rosa ruiva sonora
Com sua folha celeste
Imperecível mora
No cipreste.

Mallarmé (1842-1898), mesmo que historicamente não seja simbolista (publicou entre 1860 e 1870 e as primeiras obras simbolistas são de 1887), já sugeria a sensualidade interior, que graças à sua intensidade e arrojo, podia compensar o caráter fútil e fugaz da experiência física. É o mesmo tipo de fuga que o simbolismo buscará para, como refúgio, abandonar a

realidade aberta e tediosa. É o próprio Mallarmé quem também sugere que o poeta, numa época materialista, tem a função de recuperar o sentido da existência.

Estética marcada pela teorização e, por isso mesmo sistematizada numa doutrina, longe de transpor conceitos existenciais para o plano da poética, o simbolismo, interessado em indagações mais intensas sobre a existência humana e o mundo moderno, desencadeará sua revolução em termos de teoria da linguagem. Em decorrência da forma de denúncia contra os valores vigentes a cosmovisão simbolista transfere suas inquietações para o plano metafísico, deixando de preconizar a emoção direta em favor da reflexão, marcando a poesia pelo esforço cognitivo e auto-consciente. (CAROLLO, 1980, p. 7)

Em *Metal Rosicler*, poema número 5 (indagação sobre a vida):

Estudo a morte, agora,
- que a vida não se vive,
pois é simples declive
para uma única hora.
[...]

Os simbolistas foram precedidos pelos “poetas decadentes”, que tomados pela sensação de *fin du siècle*, criticavam o positivismo e apresentavam uma “nova” estética, fundamentada em valores mais espiritualizados. “Tal movimento é expresso claramente na revolta contra as escolas parnasiana e naturalista, contra o academismo poético e a “brutalidade” que, em nome do cientismo, se apossara da literatura narrativa.” (MORETTO, 1989, p. 15)

Existe certa dificuldade entre os estudiosos para determinar o espaço entre o decadentismo e o simbolismo, sendo impreciso fixar com clareza os limites entre um e outro. Isso se dá pelo caráter evolutivo das duas unidades. Por isso alguns dos críticos afirmam que o simbolismo é uma segunda fase do decadentismo (pós-decadentismo) ou vice versa (o decadentismo como pré-simbolismo). Uma das características marcantes dos decadentistas é o gosto pela evasão e pelo exótico, conquanto os simbolistas realizam a crítica contra a

materialização deslocando –se para indagações de ordem metafísica, propondo com isso, o aprendizado do homem por inteiro, sem, contudo, perder o “clima” de desencanto pelo cotidiano:

Em primeiro lugar, cumpre distinguir e assinalar um sentimento de “decadência” que invade a Europa no final do século, fruto da descrença na idéia de progresso ou de soluções de ordem cientificista, acompanhado de uma visão derrotista da evolução histórica, atingindo os valores sociais e morais. (CAROLLO, 1980, p.4)

Portanto, a identificação dos escritores chamados decadentistas se dá por razões históricas e sociais num primeiro momento. No entanto, a arte que expressa a preocupação decadente, digamos assim, é anterior aos próprios decadentes, por exemplo, em Baudelaire e em *Flores do Mal* (1857), (na obsessão pelo *gouffre*, na exploração do domínio do mórbido e do letal, na inquietação quanto ao destino do homem, na melancolia agridoce em temas ligados ao cotidiano. Tem uma morbidez velada e atitudes doentias de perplexidade ante o progresso e a técnica). Baudelaire é raiz do Simbolismo e, portanto, do Decadentismo, influenciando a ambos posteriormente.

No Brasil, como na França, não se distinguia entre Decadentistas e Simbolistas. Todos os intelectuais que participavam do movimento eram chamados decadentes, sem distinção. Os decadentes, que devem esse nome a um verso de Verlaine –*Je suis l'Empire à la fin de la decadence* [Sou o Império no final da decadência]– surgiram primeiro no cenário francês, frutos do estado de desânimo e debilidade do país, por causa da derrota de 1870, acusando a crise dos ideais positivistas e apresentando uma nova proposta estética, baseada em valores espirituais. Por isso, além de literatos eram políticos, vagamente anarquistas e democratas.

Mais tarde confundiram-se com os simbolistas com quem tinham muitíssimas afinidades – *les Symbolistes ont souvent été les Décadents de la veille*, [“os Simbolistas foram

tidos como os sucessores dos antigos decadentes”], diz Clonard. Jean Moréas, um dos teóricos simbolistas, publicou um artigo no *Le Figaro* em Setembro de 1886 afirmando que uma nova “escola” literária surgia baseada não mais nos valores decadentes, mas no carácter simbólico, que buscava não chegar à Idéia em si, mas sugerir essas Idéias. O Simbolismo vigorou nas duas últimas décadas do século 19, na fase da *belle époque*, da boemia e da literatura dos cafés e *boulevards*.

Apesar de grande parte dos críticos não distinguir entre decadentistas e simbolistas, os primeiros apresentavam maior radicalismo em suas revoltas e na insatisfação com o mundo, o que explica a participação de muitos dos seus autores em movimentos anarquistas. Quanto à estética, os decadentistas se dedicavam ao estímulo emocional, pela morbidez neuropata, busca pelo mistério e sensações requintadas apreendidas nas mais variadas formas de evasão da realidade.

A arte decadentista é pessimista, confluindo nos textos produzidos as noções de “poeta maldito” e de menosprezo da sociedade burguesa pelos valores espirituais e artísticos que ele tanto preza. Os simbolistas não são tão agressivos com os burgueses, já que não procuram ser aceitos pelo grande público, mas por um público especial de leitores.

Fúlvia Moretto afirma que o decadentismo é um novo romantismo que surge como um lirismo que buscará combater e substituir o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. O que faltou ao movimento Romântico seria criado pelo Decadentismo e, posteriormente, pelo Simbolismo. O decadente trabalha com palavras arcaicas ou neologismos, há deslocamentos de termos dentro da frase, usam-se repetições, suprimem-se verbos, o que significa uma retomada do trabalho dos poetas românticos do fim do século 19.

O Decadentismo é, por fim, um clima, uma atmosfera em que impera o individualismo

exacerbado, mais acentuado que o romântico, de um eu isolado diante de questões metafísicas e realidades que o ultrapassam infinitamente. “Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão.” (MORETTO, 1989, p. 33)

Notemos alguns desses traços decadentes também trabalhados na obra de Cecília

Meireles:

Poema número 23: (repetição)

Chovem duas chuvas:
de água e de jasmims
por estes jardins
de flores e nuvens.

Sobem dois perfumes
por estes jardins:
de terra e jasmims,
de flores e chuvas.

E os jasmims são chuvas
e as chuvas, jasmims,
por estes jardins
de perfume e de nuvens.

Poemas número 28 e 35: (termos arcaicos)

(28)

Sob verdes trevos que a tarde
rossia com o mais leve aljofre,
tonta, a borboleta procura
uma posição para a morte.
[...]

(35)

[...]
Pode a sanha ser moderna:
pode ser louvada a glosa:
mas sendo a Beleza eterna,
[...]

Poema número 27: (solidão e angústia)

[...]

Morte, morte por todos os lados:
santos, feras, poetas, soldados...

sonhos, liras, amores, prantos,
tudo obscuro, anônimo, efêmero, amargo:
sombras, noite, mantos,

e a vida longe: no céu altivo, no mar largo.

Os decadentistas são mais levados pelo mistério e pelo bizarro, os simbolistas são mais levados pelo conceito de sugestão, como esforço de decifração e encarando a poesia como sendo analógica e fundada na linguagem das correspondências. A musicalidade, a sugestão, a sinestesia etc, são manifestações que serão retomadas pelos simbolistas como legado dos decadentistas. A diferença está na atitude reflexiva dos simbolistas em contraposição à atitude poética intuitiva adotada pelos decadentistas.

Os simbolistas acreditavam em um mundo ideal, platônico, que poderia ser encontrado através da beleza. O poeta, como visionário, é quem poderia, através do desregramento de todos os seus sentidos, indicar o caminho para esse mundo real. Desse modo, a busca simbolista não é a da descrição dos fenômenos e objetos em si mesmos, mas sim da essência deles. A essência não pode ser alcançada jamais, mas sim apenas sugerida, e isso constitui o símbolo.

Em *Metal Rosicler* também há referência à Beleza, caminho do mundo ideal:

Poema número 35:

[...]

Pode a sanha ser moderna,
pode ser louvada, a glosa:
mas sendo a Beleza eterna,

que vos julgue o Tempo sábio:
entre os espinhos, a rosa,
entre as palavras, teu lábio.

Simbolistas adotam a musicalidade e a associação de imagens como forma de escrever seus versos, estando esse procedimento acima da sintaxe ordenada (que era reflexo de um mundo ordenado logicamente). Buscam, com isso, decifrar o mundo optando pelo misterioso e pelo indefinido, libertando-se do espaço limitado da frase e aderindo a uma forma de

“ordenar” seu pensamento mais irracionalmente, sugestivamente.

O que passa a valer é a sonoridade das palavras, porque esta estimula a imaginação e permite a apreensão da Idéia. A métrica não tem mais sentido e os simbolistas evidenciam então o verso livre, rompendo de vez com a tradição poética e abrindo caminho para a modernidade poética.

As fontes do simbolismo remontam, anteriores ao decadentismo, desembocando em Baudelaire (1821-1867), conforme já dissemos. Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé (1842-1898) beberam nessa fonte. Com eles finda a objetividade parnasiana e a poesia adquire um tom mais sugestivo e musical. Deixa-se o exato para ocupar-se do vago. A palavra deixa de valer pelo seu conteúdo, mas vale pela sugestão, pela associação que pode sugerir.

A certeza simbolista é de que a realidade não espelha o que realmente é. Assim, desvendar o mistério, estabelecer relações entre o abstrato e o concreto, essa é a função real da palavra (criar correspondências e estabelecer relações). É a busca da natureza significativa da palavra, não de seu significado.

O poeta simbolista valoriza a sua intuição em detrimento da sua razão. A intuição permite adentrar no lado obscuro das realidades, transcender ao imediato, atingir o indefinível. Evidentemente as poesias dos simbolistas, desse modo, são também nebulosas e sempre expressas indiretamente. O direto não capta o ser nunca, o que vale é a insinuação verbal. Aflora neles o uso da metáfora, entendida como faculdade que permite atingir a essência por meio de associação de idéias e que, por sua vez, permite a evocação de uma outra realidade, a verdadeira.

É por isso que eles provocam uma revolução na linguagem poética. Traduzir as sensações absolutamente originais, recuperar a essência do poético, recusar o anedótico, a descrição dos objetos, a clareza, os estados de espírito perfeitamente identificáveis, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso foram os traços marcantes da geração simbolista. (GOMES, 1994, p. 28)

Podemos perceber o uso da metáfora, por exemplo, no poema número 14 de *Metal*

Rosicler:

Oh, quanto me pesa
este coração, que é de pedra!
Este coração que era de asas
de música e tempo de lágrimas.

Mas agora é sílex e quebra
qualquer dura ponta de seta.

Oh, como não me alegra
ter este coração de pedra! [...]

O poeta atinge esse “mundo real” em sua individualidade, cultivando-o com contemplação e devoção quase que religiosas. Volta à torre de marfim e isola-se da sociedade para tentar fugir da vulgaridade e cultivar, na sua particularidade, o belo. Enquanto a sociedade busca o material, o fugaz, o poeta simbolista busca o eterno, a beleza, o perene. Ele quer o espiritual, o místico, o não-consciente. As imagens da morte e da devastação e crueldade do tempo e da fraqueza humana transcendem a preocupação narcisista e realizam uma representação da condição humana. Os melhores símbolos são os que atingem esse fim.

A técnica simbolista inclui ainda o culto da imagem, o verso livre, um vocabulário precioso e arcaico ao mesmo tempo para que mostre os estados de alma do escritor, novos usos da linguagem, palavras que traduzam emoções, desvios da sintaxe, inovações no uso de sinais de pontuação e disposição tipográfica dos poemas. A poesia é vista como afirmação do pensamento ou de uma emoção em discurso indireto, sugerindo mais do que afirmando o sonho do poeta, a luta do homem contra o vazio ao visualizar o poder da morte sobre a

consciência. Essa luta persiste em poetas importantes do século 20, e um deles é com certeza, Cecília Meireles.

Resumindo temos como características do simbolismo:

- 1) A poesia deve aproximar-se da música, porque o ritmo fluido permite exprimir os mais variados estados de espírito nos mais tênues matizes.
- 2) O poeta deve utilizar palavras ambíguas.
- 3) A realidade deve ser expressa de maneira vaga e imprecisa.
- 4) Uso de sinestésias permitindo a expressão livre do inconsciente e a associação de elementos nem sempre lógicos, como num sonho. Uma idéia desperta várias sensações e vice-versa.
- 5) A forma é mais importante do que a idéia. Com a forma o poeta sugere a realidade sem nomeá-la objetivamente. Sugestão é a linguagem indireta onde os conteúdos sentimentais nunca são narrados ou descritos. Um poema simbolista é cheio de possibilidades conotativas.
- 6) Aliteraões, repetições, onomatopéias, etc são recursos para conseguir a aproximação da poesia com a música. Além disso, os simbolistas fazem uso de recursos gráficos, como a utilização de maiúsculas, troca de i por y, uma vez que se trata do emprego de uma linguagem mais psicológica que lógica.
- 7) O conteúdo intelectual simbolista está ligado ao misticismo e espiritual.
- 8) Busca escapar da realidade e da sociedade contemporânea.

Mas a herança simbolista é romântica, contudo. O Romantismo foi um movimento de expressiva transformação na vida cultural do Ocidente, com o surgimento da burguesia e com

ela, a valorização do individualismo e da originalidade. A luta contra a mentalidade da aristocracia é tipicamente romântica, já que aquela pretendia estabelecer o que era universalmente válido. A burguesia em ascensão não queria mais se apropriar da linguagem da aristocracia e buscou um modo próprio de afirmar-se, mesmo no linguajar. Contra a frieza da inteligência os românticos queriam a emoção e o sentimento. A individualidade do burguês foi exacerbada e tornou-se uma das fortes características românticas, como se um protesto contra a alienação aristocrática em que ele é anônimo, alienado. Dessa forma é encarado o destaque dado à emoção e à sensibilidade romântica, que são como que o resgate e a afirmação de uma classe a quem não era dado o direito de sentir, de ser ela mesma. O sentimento e o seu deixar fruir acabava por compensar os fracassos da vida prática a que eram submetidas as classes menos favorecidas. O intimismo e sentimentalismo, unidos ao público leitor em formação, eram garantias da receptividade do poeta, do artista, na sociedade.

O Romantismo foi muito forte na Alemanha e Inglaterra na segunda metade do século 18 e na primeira metade do século 19, defendendo a liberdade de sentir, viver, escrever e expressar-se e derrocando qualquer forma de absolutismo. Foi uma reação contra a visão iluminista da realidade, acreditando que o racionalismo professado por seus defensores não assegurava ao homem a prosperidade, a felicidade e o conhecimento de todas as coisas, mas produzia no ser humano uma certa aridez que ia minando suas energias aos poucos. Apregoava que o guia do homem devia ser o sentimento e o instinto. Na política foi contra o imperialismo, na religião contra o dogmatismo, na política contra a prepotência das classes dominantes e em favor da burguesia nascente e na estética foi contrário às regras do Classicismo e em favor da liberdade de expressão.

Logo após o fim da Revolução Francesa (1789) o mundo ocidental assistiu a uma rápida revolução, tanto no campo social e cultural, quanto na subversão de tradições (o

movimento romântico se baseia na liberdade de criação e na não obediência a padrões preestabelecidos, como o classicismo ou arcadismo). Após a Revolução, a Europa contava com mais de 180 milhões de pessoas e depois de 1914, esse total já atingira quase 460 milhões e tudo isso, em pouco mais de um século. O grau de complexidade do chamado homem “moderno” da época acabou causando agudas transformações. O absolutismo entrou em crise e deu lugar ao liberalismo, doutrina que se fundamenta na crença da capacidade individual do homem.

A utopia liberalista da segunda metade do século 18 (ideais de liberdade, igualdade e fraternidade defendidos pela Revolução Francesa, a declaração da independência dos Estados Unidos - 1776) entra em conflito com a dura realidade histórica marcada por guerras políticas, religiosas e de classes sociais. O substrato ideológico desses movimentos está no Idealismo alemão e no Racionalismo iniciado com Descartes no século 17, que evolui para o Idealismo de Kant no século 18 e depois Fichte e Schelling e, sobretudo, Hegel no século 19, com o Idealismo Absoluto. O Idealismo acredita que o conhecimento não se dá de fora para dentro, mas pelo contrário, o sujeito, o eu, a consciência é que determina o objeto (o não-eu, a realidade). O espírito humano não é limitado pela realidade exterior, mas aspira ao infinito, que nunca será alcançado.

Ainda que na reflexão hegeliana pese sua estruturação dialética, a nota dominante continuará sendo a aspiração ao infinito, mesmo que essa não se busque fora do mundo, mas sim em sua história. Trata-se de uma ligação que Hegel não se preocupa em justificar, e que está influenciada, sem nenhum tipo de reservas, da mais genuína cultura romântica. (GEYMONAT, 1985, p. 24)²

No Romantismo não se acreditava também em valores absolutos, mas buscava-se o

² *Aun en la reflexión hegeliana pese a su estructuración dialéctica, la nota dominante seguirá siendo la aspiración mística al infinito, aunque ese no se busque fuera del mundo, sino en su historia. Se trata de un anhelo que Hegel no se preocupa en justificar, y que esta tomado, sin ningún tipo de reservas, de la más genuina cultura romántica.* (GEYMONAT, 1985, p. 24)

conhecimento da realidade através da imaginação, dos sonhos e da paixão. A filosofia romântica era contraditória porque trabalhava com um conflito insuperável entre o ideal inacessível e a realidade evidente. Daí resultava a fuga para a solidão, a morte ou para a luta na tentativa de mudar a realidade (com suave lirismo ou amarga ironia, simplicidade popular ou refinado individualismo).

Se a pretensão dos movimentos anteriores ao Romantismo, ao recriarem a realidade, era a de expressar o universal e geral, o espírito romântico busca uma atitude mais pessoal e única, assumindo uma postura diante do mundo pelo seu "eu" de poeta. Assim, exacerba-se o sentimentalismo, o que é o mesmo que dizer que o racional fica em segundo plano.

A melancolia e o pessimismo romântico davam-se pela discrepância entre sonho e realidade, conflito entre ilusão e materialidade, frugalidade da vida burguesa. Era o chamado "mal do século" (aflição e dor decorrentes da falta de sintonia com o mundo), uma vez que o homem se sentia como fragmentado, uma simples peça dentro da engrenagem social e com conseqüente perda da individualidade. O estado de espírito romântico levava o poeta à solidão, ao pessimismo, ao sentimento obsessivo pela morte (tida como única saída para o mal do século), ao sofrimento. Para tentar escapar a isso, o poeta desenvolvia mecanismos de evasão da realidade, no tempo e no espaço.

Poema número 12 de *Metal Rosicler* : (estado de pessimismo do eu-lírico)

Quem quiser me maltratar,
maltrate-me agora,
pois é tarde, e cansado
de trabalhos e penas,
quem se defende a esta hora?
[...]

Quem me quiser esquecer,
esqueça-me agora:
que eu não me lamento nem sofro,
tonta do dia excessivo.

Tão sem força, quem chora?

(Noite imóvel, noite escura,
fornada de sedas suaves,
pequeno mundo sem chaves,
quase como a sepultura.)

Poema número 27: (obsessão pela morte)

Nas quatro esquinas estava a morte,
que brincava de quatro cantos.
[...]

Morte sem corações parados.
Morte de mocidade e fados.
Morte de infâncias. E largos ventos
de universais arrependimentos.

Morte de claros dias de outrora.
Morte que canta porque chora.

Morte, morte por todos os lados:
Santos, feras, poetas, soldados...
[...]

Os românticos não queriam mais a tradição, queriam a liberdade no estilo, provocada pelo individualismo e pelo dar asas ao gênio criador. Regras que restringissem esse espírito, imposições de conceitos, tudo era banido. Ao artista, solitário, cabia discernir sobre sua obra, entendida como expressão peculiar de uma realidade particularizada. O que podemos dizer é que essa atitude de desprezo ao autoritarismo, à razão e mesmo à sobriedade, teve papel preponderante no desenvolvimento da história da cultura ocidental, seja na arte, na literatura ou na sociedade. A modernidade de hoje, a sensibilidade e a audácia, podemos dizer, têm suas raízes fincadas na “rebeldia” romântica.

A fuga da realidade para os românticos se dava com a volta ao passado, mas não como busca de modelos. O passado só atraía por ser distante, por ser exótico, por permitir o escape do meramente circunstancial. Junte-se a isso o sonho, a loucura, as reminiscências da infância. Dessa forma o romântico não se sentia identificado com a realidade em que vivia, buscava uma outra, como uma utopia platônica. O romântico era impregnado freqüentemente pelo

maniqueísmo quando se referia à cotidianidade. Essa concepção também se estendia para outros campos e até o sexual (mulher anjo/ satânica). O romântico era ainda contra o absolutismo de qualquer forma, motivo porque valorizava o nacional, os fatos da localidade.

Como representavam uma realidade interior, o romântico achava que feio pode ser bonito, uma vez que o encanto se dá nos pormenores. Românticos eram adeptos do versolivrismo, da mistura de vários gêneros literários, da abolição de normas estéticas. Tinham como ideal que o homem deixasse triunfar em si a volúpia de seus sentidos, a imaginação, a fantasia, as contradições. Fugiam para modelos da Idade Média por que se sentiam inadequados à realidade externa, eram pessimistas pela impossibilidade de realizarem o sonho absoluto do eu, eram melancólicos, solitários e tendiam ao suicídio (mal do século). Eram irônicos, como tendência de demonstrar a incapacidade do artista em superar as contradições da existência.

Românticos eram pessoas comuns com sentimentos humanos, heróis românticos eram heróis humanizados (deficientes, marginais, viciados). O mundo romântico transcendia o real e se abria para o mistério, o sobrenatural. Para encontrar esse mundo onírico muitas vezes o romântico usava de artifícios: alucinógenos, ópio, bebidas, drogas, na tentativa de encontrar esse paraíso artificial.

A estética simbolista também nasceu dentro da estética romântica, recuperando o idealismo e o espiritualismo desta. Simbolistas e românticos criticavam os realistas, parnasianos e naturalistas, principalmente pelo fato de eles negarem o sentido do mistério. “O parnasiano tem clara noção de limite da realidade visível; o simbolista é musical, neblinoso, surdinante; o parnasianismo aspira à harmonia, o simbolismo pretende a melodia, e até mesmo a melodia infinita no verso livre [...]” (SILVA RAMOS, 1979, p. 228)

Estamos voltando no tempo, para verificar que a escritura de Cecília Meireles, denominada pela crítica moderna como neosimbolista, perpassa por diversos movimentos da história da literatura. É simbolista, é decadentista, é romântica, tem traços do barroco é moderna, contudo.

Há os que diferenciam entre Simbolismo e simbolismos, sendo que autores “simbolistas” se confundem com neo-românticos, neoclássicos, neosimbolistas, penumbristas, crepuscularistas etc. Importa que as raízes dessas denominações todas estão no decadentismo, em Mallarmé, Rimbaud e Verlaine e mais remotamente em Swedemborg.

As características penumbristas (são os poetas anteriores ao Modernismo e posteriores ao Simbolismo, entre os quais alguns críticos “classificam” Cecília) se assemelham às encontradas nos decadentistas, pela atenuação psicológica dos sentimentos e atitudes, pelo esvaimento, languidez, indecisão e relacionamentos amorosos frustrados. Os poemas quase sempre dizem respeito à meia-luz, ao crepúsculo e os movimentos são lentos, suavizados. Atenuam o ritmo quebrando a expectativa do leitor em relação à métrica regular a que estava acostumado, criam versos com acentos polimétricos, deslocados, são irregulares na estrofação e nos encadeamentos, apresentando ritmo, por vezes, semelhante à prosa.

Na temática também há atenuação, uma vez que abandonam os temas considerados “nobres” e passam para temas banais, do cotidiano (um quarto, uma janela, uma árvore, a chuva, o jardim, a flor, a cena cotidiana ou a recordação da infância etc.) São intimistas, evocando, sugerindo, alimentando o mistério. Neste sentido, Manuel Bandeira, Murilo Araújo, Ronald de Carvalho também podem ser considerados autores penumbristas em parte de suas obras.

Alguns autores da crítica especializada classificam Cecília Meireles como pertencente

ao último grupo de Intimistas (Penumbristas ou Crepuscularistas) do segundo decênio do século 20, que surgiram em torno da Revista *Fon-Fon* (1908) e eram amigos da mansidão e da deliquescência. A participação na revista de *Festa* , porém, faz da autora uma participante do movimento Modernista brasileiro, aliada aos escritores da ala mística da primeira onda modernista, e é o que veremos a seguir.

FESTA

Cecília Meireles surge para a literatura brasileira em 1922, apresentada pelo grupo de escritores católicos que entre 1919 e 1927, através das revistas *Árvore Nova*, *Terra do Sol e Festa*, defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico. (DAMASCENO apud MEIRELES, 1987, p. 13)

Na época em que participou do grupo de *Festa*, Cecília já manifestava certa tendência para uma poesia mais espiritualizada, independente de religiosidade ou não. Suas fontes eram a cultura oriental pela qual demonstrava afinidades, bem como os poetas simbolistas (Cruz e Souza particularmente). Tal aproximação é perceptível em seu primeiro livro *Espectros*.

Para o grupo do Rio de Janeiro do qual fez parte Cecília Meireles, as fontes de renovação da literatura deveriam ter como bases principais o pensamento filosófico e espiritualista ainda fortemente ligados ao Simbolismo, ou seja, a renovação não deveria romper totalmente com o passado. O fato de a poetisa participar desse grupo sempre tem gerado controvérsias quanto a sua “oposição” ao Modernismo e aos seus contemporâneos. Mas essa é uma outra discussão. Vamos ao grupo de *Festa*.

Faziam parte dessa revista escritores como Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Francisco Karan, Pádua de Almeida, Andrade Muricy, Afrânio Coutinho, Adelino Magalhães, Cecília Meireles, entre outros. Tasso da Silveira (1895-1968) foi quem indicou os postulados estéticos principais do movimento em seu livro *Definição do Modernismo Brasileiro* (1931): velocidade “expressional” da frase que condense a matéria emotiva e seja sempre inesperada, surpreendente; totalidade, onde o artista busque a realidade integral, seja das realidades

humanas, seja das transcendentais, das realidades materiais e espirituais; brasilidade, porque é a nossa realidade; e universalidade que se atinge através dos três elementos anteriormente mencionados. Resumindo, tradição, pensamento filosófico e universalidade.

A Revista *Festa* propunha a remodelação espiritualista da arte moderna, indo contra os princípios nacionalistas do Verde-Amarelismo ou do movimento Pau-Brasil, e também contra o cotidiano, o prosaico, o progresso técnico, ou seja, as maiores tendências do início do Modernismo de 22. Mas a renovação proposta por *Festa* era moderada. Julgavam válidas as estruturas métricas herdadas, às quais juntavam o verso livre decadentista. Talvez isso possa explicar que Cecília trabalhe tanto com os metros tradicionais quanto com os versos livres em suas obras e de forma tão segura e particular. Obviamente sabemos que Cecília Meireles, apesar dessa sua veia afinada com o “simbolismo” próprio do espiritualismo da revista *Festa*, desenvolveu suas peculiaridades, não levando em conta só o movimento ou grupo a que pertencia.

Traços “tradicionais” podem ser encontrados, por exemplo, no poema número 26, todo construído em decassílabos:

Mais louvareis a rosa, se prestardes
ouvido à fala com que nos descreve
a razão de ser bela em manhã breve
para a derrota de todas as tardes.

Sabereis que ela mesma não se atreve
a fazer de seus dons grandes alardes,
pois o vasto esplendor de seu veludo
e as jóias de seu múltiplo diadema
não lhe pertencem: a razão suprema
de assim brilhar formosamente em tudo

é prolongar na vida o sonho mudo
da roseira – de que é fortuito emblema.

Os “participantes” do grupo *Festa*, contudo, apresentavam características bem pessoais na escritura de seus poemas. Um deles, Tasso de Oliveira, é notadamente poeta de

um lirismo transcendente e de cunho religioso mesclado ao pensamento filosófico. Já Cecília Meireles tem na fugacidade do tempo e no sentimento de morte o seu lirismo espiritualizado. A poetisa apresenta traços essencialmente barrocos, como o uso de metáforas, o jogo de idéias, o uso dos sentidos para conhecer a realidade e o uso de símbolos para traduzir a efemeridade e a instabilidade das coisas.

Aqui se tornam necessárias algumas considerações acerca do barroquismo ceciliano, uma vez que este traço já foi evidenciado por vários críticos, como Darcy Damasceno, Leodegário de Azevedo Filho e Fernando Cristóvão e será retomado em alguns outros momentos deste trabalho.

Não pela linguagem, onde não se reflete a pompa do estilo barroco, mas pela temática do tempo fugaz e da precariedade de tudo, num dualismo conflitual entre a carne e o espírito, vencendo o anseio transcendente de espiritualidade e a renúncia às seduções do mundo, o seu estilo apresenta traços expressivos de natureza barroca, na linha quevedesca, reforçados pela consciência da brevidade da vida, como já assinalou Darcy Damasceno. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 187)

O movimento barroco situa-se no final do século 16 e estende-se até a metade do século 18, voltando-se para os fenômenos artísticos considerados extravagantes, confusos, degenerados e sem a clareza e a elegância de linhas próprias do Classicismo (Renascença). A Europa da época vivia conflitos de ordem religiosa, política, social e econômica por várias razões: aumento da influência da burguesia graças ao desenvolvimento do capitalismo mercantil; fim do ciclo das grandes navegações; Reforma Protestante liderada por Calvino e Lutero; divisão da Igreja como consequência dessa Reforma e a organização da Contra-Reforma.

O Renascimento foi uma reação contra a ideologia da civilização medieval somada à revalorização da Antiguidade Clássica, o que significou uma afirmação do racionalismo e da concepção pagã e humanista do mundo. O Barroco é uma contra-reação a essa tendência, uma tentativa de retorno à tradição cristã. (CADEMARTORI, 1991, p. 27)

O elemento cristão medieval (teocentrismo) somado ao racionalismo (antropocentrismo) típico do Renascimento originou o chamado “dualismo barroco”, buscando a conciliação entre o espiritual e o humano. Por isso, a tensão é tão peculiar ao movimento, que apresenta ainda a convivência de opostos, a intranqüilidade e a irregularidade como seus principais temas. Essa tensão criada entre elementos teocêntricos e antropocêntricos acaba por influir na maneira de pensar, de viver, na política e nas manifestações artísticas da época.

Temas principais desse momento estético são a efemeridade do tempo (daí o uso de símbolos que traduzem esse sentimento como a fumaça, a rosa, a água, a espuma, a chama etc), o desengano e solidão (daí o uso de frases interrogativas que refletem a dúvida e a incerteza) o sentimento de agonia e o uso de metáforas para dizer do mundo. Na literatura o Barroco manifesta-se através do uso de uma linguagem pomposa e obscura (daí o uso de hipérboles, metáforas, antíteses, prosopopéias, paradoxos, repetições, anáforas, uso da ordem inversa na frase, jogos de palavras - cultismo e conceptualismo), musicalidade, exploração de possibilidades fonéticas da língua, busca de sugestões e imagens fora da realidade e exacerbação dos sentimentos. O Barroco tem um caráter charadístico na forma de composição, convidando o leitor a decifrar os enigmas colocados no jogo de palavras construído. “O dilema da consciência barroca se revela na alta ambigüidade de uma linguagem construída de modo lúdico, procurando abarcar o absoluto através de conceitos relativos.” (CADEMARTORI, 1991, p. 29)

Portanto, na linha evolutiva da poesia espiritualista que traçamos no capítulo anterior, poderíamos acrescentar o barroco como sendo uma de suas chaves principais, com contribuições que estarão presentes nos românticos e nos simbolistas. Em Cecília Meireles podemos observar o barroquismo na apropriação que ela faz de temáticas, na dualidade, no

caráter lúdico das palavras e, principalmente, no que tange aos sentimentos de efemeridade da existência e na antítese vida/morte, além do uso de metáforas e de uma linguagem enigmática.

Poema número 36: (efemeridade da existência)

Não temos bens, não temos terra
e não vemos nenhum parente.
Os amigos já estão na morte
e o resto é incerto e indiferente.
Entre vozes contraditórias,
chama-se Deus onipotente:
Deus respondia no passado,
mas não responde no presente.
Por que esperança ou que cegueira
damos um passo para a frente?
Desarmados de corpo e de alma,
vivendo do que a dor consente,
sonhamos falar – não falamos;
sonhamos sentir – ninguém sente;
sonhamos viver – mas o mundo
desaba inopinadamente.
[...]

Poema número 50: (sentimento de morte)

Ao longe, amantes infelizes
despedem-se de um vago tempo
que já se fez aéreo e morto
mas ainda pesa em suas veias,
em sua consumida boca,
em suas cavadas olheiras.

Soltam-se da infelicidade
com vagarosos movimentos,
acostumados às cadeias.

Há beijos de morte em seus dentes,
abraços no esqueleto ocultos,
lágrimas dentro das caveiras.
[...]

A revista *Festa* colocou-se como o único modernismo verdadeiramente expressivo do espírito brasileiro do momento, e provocou reações adversas do “outro modernismo”, ao qual pertenciam escritores da revista *Klaxon*. A revista carioca parecia contrariar o liberalismo de idéias e, principalmente, a ruptura com o passado literário, além do caráter notadamente nacionalista do modernismo paulista. “Festa é uma revista polêmica, que reivindica para si, e, portanto, para o Rio, a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, em

oposição ao que estava sendo feito – ou tinha sido feito – em São Paulo.” (CACCESE, 1971, p. 26)

Festa teve 21 números editados. Como o próprio nome indica, assume em sua primeira fase (19 de Outubro de 1927 a Janeiro de 1929) uma atitude nova, de otimismo e alegria diante da vida redescoberta, num contraste marcante com posições estéticas anteriores. Isso pode ser percebido no *Puro Canto*, escrito por Tasso da Silveira no primeiro número da revista:

Passou o profundo desconsolo romântico
passou o estéril ceticismo parnasiano
passou a angústia das incertezas simbolistas. (apud AZEVEDO FILHO, 1970, p.19)

O grupo estava ciente do desequilíbrio por que passava o mundo moderno da época, almejando que com o presente, marcado pela incerteza da realidade, se pudesse construir um futuro de esperança e promissor, embora também soubessem que esses dois momentos fossem efêmeros. Em *Festa*, a Arte é que pode exprimir essa nova concepção do mundo, como se vê em mais esse fragmento do *Puro Canto*:

O artista canta agora a realidade total:
A do corpo e a do espírito,
A da natureza e a do sonho,
A do homem e a de Deus,
Canta-a, porém, porque a percebe e compreende
Em toda a sua múltipla beleza,
Em sua profundidade e infinitude.

E por isto o seu canto
É feito de inteligência e de instinto
(porque também deve ser total)
e é feito de ritmos leves
elásticos e ágeis como músculos de atletas
velozes e altos como sutilíssimos pensamentos
e sobretudo palpitantes
do triunfo interior
que nasce das adivinhações maravilhosas...
A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá [...]
O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a Vida:
Todos os homens o acompanharão. (apud AZEVEDO FILHO, 1970, p. 19)

O poeta é conhecido como visionário, profeta a ser seguido, que percebe o que o futuro quer e leva a humanidade para essa realização, ideologia tipicamente romântico-simbolista. Cecília ainda guarda essa mesma idéia até o final de sua vida quando afirma em uma entrevista ao *Correio da Manhã*, em 4 de Janeiro de 1964:

O escritor é a pessoa que diz o que muitos sentem e não sabem expressá-lo. Nossa responsabilidade é de dizer essas coisas com clareza. E há, também, essas coisas que nem todas as pessoas sentem, mas que o escritor ensina a sentir.

Na segunda fase de *Festa* (Julho de 1934 a Maio de 1935) o que existe é uma retomada de posições já definidas na primeira fase. No número 1, *Canção sobre o tempo* é um complemento do *Puro Canto* de Tasso da Silveira. Apesar de os escritores de *Festa* afirmarem a não pretensão política, filosófica ou religiosa e se dizerem voltados apenas para a problemática estética, o grupo, ainda que involuntariamente, acaba adquirindo um caráter doutrinário. O elemento “tempo” é preponderante, e o poeta é aquele com a possibilidade de transformar a ação desse tempo que ora exalta:

Nós cantamos a canção do Tempo.
 A canção nova do Tempo criador.
 Do Tempo que é o caminho
 das sombras do não-ser ao milagre do ser. [...]
 “Nós somos a alma do povo que desperta para um destino misterioso
 Por isso, cantamos a canção do Tempo. Do Tempo indefectível e criador[...]
 O Tempo vai ser o efetivador das esperanças.
 O Tempo vai ser o condensador das ansiedades.
 O Tempo vai ser o companheiro e o guia.
 Por isso, cantamos a canção do Tempo.
 Do Tempo que surdiu da Eternidade como sua misteriosa floração
 Do Tempo, que é Deus agindo. Do Tempo indefectível e criador.
 (SILVEIRA apud CACCESE, 1971, p. 32-33)

Em *Metal Rosicler*, o tempo está em vários poemas:

Poema número 29:

[...]

Alça o teu vôo além da queda,
rompe os elos de espaço e tempo,
galga as obrigações da terra
atira-te em música, ó seta,
e restitui-te em pensamento!

Poema número 32:

[...]

Parecia que ia morrendo
em segredo.
Mas uma rumorosa vida
rugia mais que oceano ou vento
nas suas mãos em movimento.
Agarrava o tempo e o destino
com um ágil dedo.

[...]

As “idéias” encontradas em *Festa* circunscrevem-se a três campos como vimos: filosófico, religioso e político. A solução apresentada por todos eles, no entanto, é eminentemente espiritualista. Inicialmente os ensaios se referiam à crise por que passava o mundo, findo o primeiro conflito mundial. Com o progresso material do mundo em evidência e constante vitalização, o homem se esquecia ou “descuidava-se” do seu mundo interior. Isto significava a falência do espírito, causada pela busca sem freios dos prazeres cotidianos. O poeta, pela sua palavra-vaticínio, era o porta-voz da possível reconquista do espírito pela humanidade: “Do fundo da angústia viva deste instante, os poetas, que são a sua voz divinatória, começavam a cantar uma cantiga nova.” (CACCESE, 1971, p. 35)

A revista sempre esteve sintonizada com sua época. Os artigos que nela circulavam diziam respeito à política, à filosofia, à educação, ao Brasil etc. Em sua segunda fase, a revista chega a tecer discussões sobre a morte que encontra o homem desprevenido, apesar de ser a única certeza com a qual ele pode contar. Daí surgem outras considerações como: desperdício do tempo, passagem do tempo e mesmo de resignação e ternura diante do destino implacável. Assim escreveu Leônidas Barleta em “Los Destinos Humildes. Sepultero”, artigo

especialmente escrito para “los camaradas” de *Festa*:

[...] a única medida do eterno que conhecemos [...] *é a morte*. Primeiro, morre nossa infância, depois, nossa adolescência, e em seguida nossa juventude, e em etapas sucessivas – sempre morrendo, uma vez que isso *é viver*, ao final das contas – entraremos na última etapa. (apud CACCESE, 1971, p. 46, grifo do autor)³

O sentimento de morte é constante em *Metal Rosicler*, como, por exemplo, no poema número 33:

[...]
 Não é triste estar morta
 e ser desconhecida,
 quando o silêncio enorme
 parece o único sonho
 da figura que dorme.

Mas a face escondida
 no sarcófago, em cinza,
 sabe que teve um nome.
 Gastou-lhe o tempo as letras
 e o resto Deus consome.

Mais longe do que a cinza,
 quem sabe se duvida
 entre o que era e o que resta?
 Que pensa a antiga sombra
 da permanência desta?

A realização da “alegria da salvação” para *Festa* estava no autoconhecimento, na aceitação do próprio destino, no entendimento do “mistério” do ser humano, o que é a própria busca de Deus, como realidade mais profunda de seu espírito. Essa realização, quando procurada em coisas materiais, nunca se dá por completo, mas é “insatisfatória”, pois o homem sempre está envolto em dor, sofrimento. Somente em Deus há a harmonia absoluta.

Quando se refere à Arte, a principal ânsia do homem é o desejo, com ela, da libertação

³ [...] *la única medida de lo eterno que conocemos [...] é a morte. Primero, ha de morir nuestra infancia; después, nuestra adolescencia; luego nuestra juventud, y en etapas sucesivas –siempre muriendo, que eso es vivir, al fin de cuentas – entraremos en la edad postrera.* (apud CACCESE, 1971, p. 46)

do espírito para aliar-se ao infinito. Mas essa “realização artística” é uma conquista gradativa. Se entendermos Arte como poesia, veremos que para os escritores de *Festa*, “a Arte só vale como sugestão do que está para além do nosso espírito. O que ela claramente manifesta é a ânsia humana por desvendar o mistério do infinito.” (CACCESE, 1971, p. 47). Arte é revelação do mundo interior e do mundo exterior ao homem pelo artista que penetra a alma humana e tenta desvendar seus mistérios e depois comunicá-los aos seus semelhantes (influência simbolista).

Filosofia, ciência e arte devem ser compreendidas como a mesma “tentativa de explicação do mistério”, numa complementação mútua: a primeira, almejando penetrar no “dynamismo da Vida”, sua própria “essência”; a segunda, à procura do “mistério da Forma”, “divina acima de tudo”; a terceira, ansiando pela “comunhão com o Espírito de Deus”. (CACCESE, 1971, p. 48)

A Arte tem função temporal (revelar o presente e profetizar o futuro, não se atendo à simples função histórica de explicar o passado) e espacial (ser universal, embora circunscrita no tempo). Todo artista cumpre sua “missão” não apenas sendo artista, mas sendo, sobretudo, um “grande espírito” que transfigure os demais. Isso exige a participação do “homem integral”, razão pela qual os escritores de *Festa* são chamados de “totalistas”, atividade que se compara à própria criação divina. O conceito de totalismo refere-se ao conflito entre o mundo material e o espiritual, fato que não deve existir na Arte (“o artista canta agora a realidade total”), onde devem atuar lado a lado. O totalismo era, até certo ponto, contrário ao espírito “demolidor” da Semana de Arte Moderna de 1922, principalmente pelo seu apego à tradição, pelo seu empenho pela universalidade, pelo seu compromisso filosófico e místico e pela admiração explícita ao simbolista Cruz e Souza.

Poema número 28: (tensão entre vida e morte)

[...]Altos homens...Árvores altas...
Igrejas...Nuvens...Pensamento...
Não...tudo extremamente longe!

O mundo não diz nada à vida
que sozinha oscila nos trevos,
embalando a própria agonia.
[...]

De maneira sucinta, este é o ideário do grupo espiritualista do Modernismo Brasileiro, pertencente à revista *Festa*, no qual Cecília Meireles tomou parte, no início de sua atividade poética. Alguns críticos, entre eles, Alfredo Bosi e Mário de Andrade, afirmam que a poetisa chega a denegar a sua participação no grupo carioca, a ponto de excluir essa fase de sua *Obra Poética* para seguir uma trajetória de escrita não contaminada pelos programas ideológicos do grupo. Outros, no entanto, acreditam que essa fase de seu fazer poético é importante e não pode ser esquecida simplesmente como se não tivesse existido.

Vincula-se, pois, Cecília Meireles, em sua origem, ao grupo de *Festa*, origem que jamais negou, apesar do êxito surpreendente em seus poemas, fazendo dela a expressão mais alta da poesia nascida de mulher em nossos dias. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 22)

Sem dúvida, a participação no “modernismo” do grupo de *Festa* teve um papel muito importante para Cecília Meireles, tanto que ela era um dos escritores que mais colaborava com a revista e nessa fase é que escreve seu primeiro livro de impacto: *Viagem* (1938). Muito embora a crença que os temas “neossimbolistas” da escritora advenham muito mais de sua trajetória pessoal, sempre marcada pela transitoriedade, do que de suas influências espiritualistas, suas leituras, sua admiração pela filosofia oriental, o fato é que, amparada por *Festa*, a “nefelibata” pôde ganhar espaço, notoriedade e ampliar a busca pelo seu próprio mundo. E isso nada mais era do que “simbolismo”: o colocar o sujeito e não mais o objeto como o centro da expressão poética. Simbolismo deixa de ser uma escola poética e passa a ser um estilo de vida, porque envolve uma tomada de posição em face da realidade universal. Foi o que ocorreu com Cecília Meireles.

O fato é que o caminho aberto com a participação no grupo de *Festa* levou Cecília a

conhecer outros “simbolistas”, como Alphonsus de Guimarães e Cruz e Souza, os quais talvez a tenham influenciado sobremaneira, tanto no ideário, quanto no modo de poetizar. Além disso, a transfiguração da poesia como imagem de um sentimento que transparece em seus poemas, são idéias encontradas em Rilke, Tagore e Lorca, autores diletos da poetisa, e que lhe foram apresentados também pelo grupo carioca de *Festa*.

EXISTENCIALISMO

Essa é a última peça-instrumento que usarei para o “aclaramento” do metal-poema-enigma: a filosofia existencialista expressa em algumas idéias centrais de Heidegger e Jaspers, conforme já propus no título deste trabalho. Quando atentamos para pequenos conceitos embutidos dentro dos movimentos, sejam literários ou históricos, pertencentes ao período em que Cecília viveu, percebemos que a poeta “nefelibata”, no dizer dos simbolistas, conseguiu filtrar dessas idéias as que foram mais caras, ou seja, as que tiveram relação direta com seu próprio existir, desenvolvendo uma face bastante particular em seus escritos, depurando cada uma das influências sofridas e criando com elas uma personalidade única, fato que tem tornado suas obras de difícil classificação pela crítica.

A chamada filosofia da existência se afirmou na Europa logo após a Primeira Guerra Mundial. Depois se expandiu até tornar-se uma espécie de “moda”, sobretudo, nas duas décadas posteriores à Segunda Grande Guerra. Portanto, levando-se em conta seu “nascimento/crescimento”, verifica-se que o existencialismo expressa e leva à conscientização uma determinada situação histórica que atravessa o continente europeu, destruído física e moralmente por dois conflitos, de populações que experimentam a perda da liberdade com os regimes totalitários, vivenciando situações de dor, angústia e morte cerceando-os por todos os lados.

Trata-se de uma época de crise. Finda o período do otimismo romântico do século 19 e

primeira década do século seguinte, para o qual a razão, o absoluto, a idéia e a humanidade eram a segurança de um progresso claro, certo e incontestável. Faziam parte dessas correntes mais “otimistas” o positivismo, o marxismo e o idealismo, que acreditavam terem captado perfeitamente o sentido progressivo da história e todo o princípio que engendrava a realidade.

Antes da nova arrancada que levará às inovações do século XX, há entre as elites, um cansaço, uma vaga idéia de algo que morre, de um mundo em decomposição. É claro que os reveses políticos e a síndrome de vazio psicológico comum a todos os fins de século não bastam para explicar essa atmosfera de melancolia e desesperança [...] se de um lado, a geração de 1880 sente um frio de morte e de decadência, há por toda a parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação. (MORETTO, 1989, p. 14)

As guerras mostram o vazio de todos os sistemas filosóficos e os valores por eles exaltados como verdades absolutas. Na contra-corrente, o existencialismo surge considerando o homem em sua finitude e singularidade, “jogado” no mundo e continuamente sendo “bombardeado” por situações problemáticas e/ou absurdas. A análise da experiência humana passa a ser encarada em todos os aspectos; teóricos/práticos, individuais/sociais, instintivos/intencionais e, sobretudo, “irracionais”.

O existencialismo é uma das manifestações da crise do hegelianismo. Schopenhauer, Nietzsche e Feuerbach fazem parte dos pensadores desses momentos de crise. Na raiz do existencialismo está Kierkegaard (1813-1855), filósofo do qual o movimento “empresta” as idéias principais e as faz renascer. Ele já possuía a lúcida consciência de existência, de seu sentido angustiado e trágico, e do sentimento de nada, e insurgiu-se contra os sistemas especulativos do Racionalismo francês e do Idealismo alemão, afirmando o valor irredutível da vida individual, que não poderia mais ser compreendida dentro de um sistema filosófico abstrato.

A outra influência do existencialismo é a Fenomenologia. Essa abordagem já havia sido elaborada por Franz Brentano (1838-1917) na segunda metade do século 19 e retorna, sendo aprofundada por Max Scheler (1874-1928) e Edmund Husserl (1859-1938), nas primeiras décadas do século 20. O método fenomenológico busca aclarar a experiência não com princípios metafísicos ou transcendentais, mas na própria experiência que se torna disponível para acolher a “mensagem” que ela comunica e experimenta. A experiência não é a realidade (a coisa em si), mas o fenômeno (o que aparece e como aparece à nossa consciência). A fenomenologia descreve a aparência das coisas e fixa nelas a consciência para tirar o saber para o próprio sentido da vida. Husserl afirma que a fenomenologia não é o estudo do fenômeno *a priori* nem o caminho para o absoluto, senão que é o estudo do que se manifesta. A fenomenologia busca a realidade pura, sem misturas, motivo pelo qual Husserl sugere a *epoché* (redução fenomenológica) que isola o objeto de tudo o que não lhe é próprio para que se revele em sua pureza.

Alguns dos pontos básicos do existencialismo são, em linhas gerais: 1) a não identificação da realidade com a racionalidade. Isso porque a existência é indedutível, o homem não é simples momento de um processo da “razão onibrangente” ou dedução de um sistema; 2) a centralidade da existência como modo especial do ser finito homem (o ponto de partida filosófico é antropológico); 3) a transcendência do ser (para o mundo ou Deus) com o qual a existência se relaciona. 4) a possibilidade como constitutivo da existência humana, o poder-ser.

Diferentemente das coisas da natureza que são o que são, o homem é o que decide ser. O seu modo de poder ser é a existência, na qual ele se molda e se modifica para chegar a ser. O poder-ser é a incerteza, a problematicidade, a dúvida, a angústia, sentimentos que o homem experimenta a cada instante. A direção a que leva esse poder-ser é que dividiu o

existencialismo levando-o a diversos caminhos: Deus, o mundo, o próprio homem, a liberdade, o nada.

A escolha dos filósofos existencialistas Heidegger e Jaspers não foi aleatória. Na verdade, suas doutrinas, apesar do ponto em comum que é a análise da existência tendo como ponto de partida o método da fenomenologia, chegam a pontos distintos. Conceitos como *dasein*, ser-no-mundo, ser-para-a-morte, angústia, temporalidade e historicidade estão presentes em Heidegger. Conceitos como historicidade, comunicação, liberdade, malogro, transcendência e cifras estão presentes em Jaspers. “Conceitos”, se pudermos chamar assim, como ser-para-a-morte, liberdade, temporalidade, angústia, simbologia e poesia estão presentes em Cecília Meireles. Um auxilia o outro. Se Heidegger, ao chegar à transcendência, não vê uma saída para o ser-para-a-morte, Jaspers encontra nela o Absoluto, ou como diz, “a realidade sem possibilidade”, enquanto Cecília dá suas respostas às questões da existência com sua poesia.

MARTIN HEIDEGGER

(*Messkirch 1889 / + Friburgo 1976)

Martin Heidegger laureou-se em Filosofia em 1914. Pertenceu à Companhia de Jesus, mas saiu no noviciado. Foi aluno e discípulo de Edmund Husserl (1859-1938). Lecionou na Universidade de Marburgo em 1923 e em 1927 publicou uma de suas mais importantes obras: *Ser e Tempo*, que o projetou como maior expoente da filosofia existencial, qualificação que repudiaria mais tarde. Nesta obra, incompleta, dedicada a Husserl, Heidegger diz trabalhar com o método fenomenológico, embora o ponto de chegada do aluno seja diferente do mestre.

Em 1933, Heidegger, que aderira ao nazismo, torna-se reitor da Universidade de Friburgo, cargo do qual se demitiu alguns meses depois. Data dessa época seu afastamento de Husserl, que era judeu. Em 1936 publica *Hölderlin e a Essência da Poesia*. Antes do fim da segunda guerra mundial, o filósofo passa a viver isolado em sua casa nas montanhas da Floresta Negra. Aposentou-se pela Universidade de Friburgo em 1952, ficando sua vida social restrita a um pequeno círculo de pessoas, mas não abandonando sua atividade de escritor. Outras obras importantes de Heidegger são: *Que é Metafísica* (1927), *Carta sobre o humanismo* (1947) e *Introdução à Metafísica* (1953).

Em *Ser e Tempo* Heidegger coloca o problema fundamental de seu pensamento filosófico: o ser, seu sentido e sua verdade. A abordagem desse “problema” não é feita por Heidegger como sempre o fora pela metafísica tradicional e, por isso, segundo ele, há a

necessidade de uma nova ontologia, que aborde o ser desde o “começo”, para decifrá-lo, aclará-lo. Sempre estudaram um modo particular de ser (Platão as idéias, Aristóteles a substância) e nunca o ser como tal. Para ele, os teólogos da escolástica foram os principais responsáveis pela degeneração do conceito de ser, trivializando a ontologia e passando a trabalhar com conceitos de vazio e de abstrato. Essas pressuposições, depois de séculos de metafísica, acabaram por distanciar a filosofia do verdadeiro conhecimento do ser e levaram ao seu esquecimento.

Heidegger usa em *Ser e Tempo* o método fenomenológico, inspirado em Edmund Husserl. A Fenomenologia busca uma abordagem dos objetos tais como aparecem à consciência, imediatamente, em “carne e osso.” Para isso, Husserl afirmava que se deve colocar “entre parênteses” toda e qualquer pressuposição sobre a natureza desses objetos e construir, a partir do próprio fenômeno do ser, o conhecimento acerca dele. O olhar da inteligência que “penetra” o objeto, o faz manifestar-se em sua pureza e realidade. O ser nunca aparece imediatamente em si mesmo, mas como ser de um ente, e é o ente homem a fonte constitutiva do sentido do ser.

O método fenomenológico vai contra o empiriocriticismo que reduzia todo o conhecimento à experiência sensível. Para Husserl o pensamento tem caráter intencional, de modo que, tomando o objeto em si mesmo e fazendo-se abstração de qualquer interpretação idealista ou realista dele, encontre o seu significado.

Partindo do ser Heidegger chega ao homem, início para sua reflexão, uma vez que é no homem que o ser se dá a conhecer imediatamente. Dessa forma, o caminho que leva ao ser passa necessariamente pelo homem, que toma consciência desse fato, se questiona e reflete sobre seu próprio ser. Esse é o marco zero do filósofo: o *dasein* (“ser-aí”, “ser-em-situação”, “ser-no-mundo”) que leva até o desvelamento completo do ser-em-si-mesmo, último objetivo

da investigação filosófica para Heidegger. “Na questão sobre o sentido do ser, o primeiro a ser interrogado é o ser que tem o caráter de pre-sença.” (HEIDEGGER, 2001, p. 75) Diferentemente dos demais existencialistas que têm como escopo o próprio homem e seus limites, Heidegger busca o ser em si, razão pela qual não se vê como existencialista.

A via de acesso para a descoberta do ser está na primeira (e única) parte concluída por Heidegger *de Ser e Tempo*, que se dedica à descrição da vida cotidiana da humanidade que, para o pensador, está numa existência inautêntica, constituída por três aspectos fundamentais: a facticidade, a existencialidade e a ruína.

A facticidade diz respeito ao homem estar “jogado” no mundo não por seu querer. Mundo, na visão de Heidegger, compreende as condições geográficas, históricas, sociais, econômicas e políticas em que cada homem está imerso. É o círculo de interesses, preocupações, desejos, afetos, conhecimentos que cerceiam a existência humana.

A existencialidade (ou transcendência) constitui-se do ato de apropriação das coisas por parte dos indivíduos. Existir diz respeito à interioridade e pessoalidade, não é o simples “estar-aí”. Assim, o ser humano existe enquanto antecipador de suas próprias potencialidades, existe à frente de si mesmo e usa a situação como um desafio a si próprio para poder tornar-se o que deseja. O homem é sempre futuro, seu ser verdadeiro está em buscar objetivar aquilo que ainda não é. Embora seja um “projeto”, fora de si mesmo, o homem não tem como sair do próprio mundo no qual se encontra imerso. Conclui-se assim, que o homem é possibilidade, mas no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que “eu” e mundo tornam-se uma realidade inseparável. A essência do homem, sua natureza, consiste, na sua existência.

O homem é definido segundo o seu lugar na história. E mesmo a historicidade pode ser tratada enquanto ôntica ou ontológica. No primeiro caso temos a história enquanto

resultado passivo da tradição. Assim, as entidades sempre são apreendidas em seus próprios seres enquanto “presenças”, como referências ao “presente”. Ontologicamente, porém, a historicidade mais oculta do que transmite, segundo Heidegger, uma vez que o pensador chega à conclusão de que o *dasein* não é passado, mas futuro. Portanto, se quisermos estar arraigados na tradição, o movimento deve ser o de olhar adiante e não para trás. O *dasein* é passado em sua maneira de ser, ser que acontece sempre a partir de seu futuro. É um movimento parecido com o proposto por Derrida e a “desconstrução”. Heidegger quer destruir a ontologia do passado não para aniquilar a filosofia tradicional, mas para recuperá-la como uma filosofia que ainda está por vir-a-ser. Assim, o futuro olhará o passado e reconhecerá nele a novidade.

Explicitamente ou não, a pre-sença é sempre o seu passado e não apenas no sentido de passado que sempre arrasta “atrás” de si e, desse modo, possui, como propriedades simplesmente dadas, as experiências passadas que, às vezes, agem e influem sobre a pre-sença. Não. A pre-sença “é” o seu passado no modo de *seu* ser, o que significa, a grosso modo, que ela sempre “acontece” a partir de seu futuro. (HEIDEGGER, 2001, p. 48, grifo do autor)

Quando o homem passa a se preocupar em demasia com as situações de seu cotidiano e se deixa dominar pelo seu mundo, pelo cuidado com as coisas, cai no que Heidegger vai chamar de “ruína” (vida inautêntica), uma vez que assim foge do projeto inicial de seu ser. Nessas preocupações o homem passa a fazer parte de uma “massa anônima” e coletiva, em que o “eu” cede lugar à opressividade do “eles”. Na ruína, o ser humano reduziria sua existência à vida com os outros e pelo outros, alienando-se de seu propósito principal que seria o de tornar-se “ser-em-si-mesmo”. Na massa, o viver do homem se torna banal e anônimo, as idéias e sentimentos que ele utiliza são já acabados e inalteráveis e, portanto, ele vive num completo exílio, seja de si mesmo, seja do ser.

As coisas do mundo são encaradas em Heidegger como “instrumentos” que podem ser indicadores do ser. O mundo da cotidianidade (o “estar-no-mundo”) está, portanto, bem próximo do homem, mas ao mesmo tempo é imperceptível. As coisas simplesmente “estão-aí”, prontas para que as usemos. Precisamente por isso não atraem a nossa atenção. Heidegger detecta, contudo, que contraposta à essa predisposição do *dasein* para aproximar-se das coisas “sempre-à-mão”, há uma outra necessidade do homem, que é a de fugir do mundano em direção ao abstrato, de deixar o que “está próximo” para chegar ao que lhe é impessoal. Isso ocorre, por exemplo, quando dizemos “eu sou eu mesmo”, num modo de perseguirmos a nossa própria natureza. Eu sou “eu” disperso entre outros “eus”, que me são diferentes, mas são “eus” (outros) numa relação paradoxal. São “investigações” filosóficas infinitas. O “eu” torna-se mais uma “coisa” entre as demais do mundo.

A evidência ôntica da afirmação de que sou eu que sempre sou a pre-sença não deve fazer pensar que, com isso, já se delineou inequivocamente o caminho de uma interpretação ontológica do que assim “é dado”. Permanece questionável até mesmo se o conteúdo ôntico dessa afirmação reproduz, de forma adequada, o teor fenomenal da pre-sença cotidiana. Pode ser que o quem da pre-sença cotidiana *não* seja sempre justamente eu mesmo. (HEIDEGGER, 2001, p.165-166, grifo do autor)

Portanto, chega Heidegger à conclusão de que o *dasein* quer “saltar”, “projetar-se” para além de sua subjetividade fechada no próprio eu, percebendo o outro mundo lá fora, cheio de outros “eus” diferentes do seu “eu”. O passo da autoconsciência é sempre para fora de nós mesmos.

Ao se interpelar diretamente a si mesma, talvez a pre-sença sempre diga: eu sou, e o faz também em alto e bom tom quando ela “não” é. E se a constituição de ser sempre minha da pre-sença fosse uma razão para ela, na maior parte das vezes e antes de tudo, não ser ela própria? (HEIDEGGER, 2001, p. 166)

A existência do *dasein* nunca se dá sozinha, mas em um mundo compartilhado com outros que caminham conosco e não como opositores a nós. Todo *dasein* é um “ser-com” (*mitsein*) ou um *dasein*-com (*mitdasein*). O mundo do *dasein* é o do “mundo-compartilhado” (*mitwelt*). Quando o *dasein* se trata como “coisa” ou “entidade sempre-à-mão” significa dizer que ele não se possui a si mesmo, que é apenas um “ser-entre-outros” e não “ser-com-outros”. O ser inautêntico se preocupa em ser diferente dos outros seres e guia sua existência pela deles (do outro em geral – *das Man*). É o que pode ser traduzido como “impessoal” em Heidegger.

Todo mundo é outro e ninguém é si próprio. O *impessoal*, que responde à pergunta *quem* da pre-sença cotidiana, é *ninguém*, a quem a pre-sença já se entregou na convivência de um com o outro. [...] *O impessoal é um existencial e, enquanto fenômeno originário, pertence à constituição positiva da pre-sença.* (HEIDEGGER, 2001, p. 181-182, grifos do autor)

O “próprio-impessoal” (ou existência inautêntica) degenera-se em “palavreado”, cujo intuito é driblar o silêncio e manter a comunicação, simplesmente. Deforma-se ainda em “curiosidade” em que o conhecimento verdadeiro é sobreposto pelo do desejo momentâneo e ansioso da “boa informação”. Dessas duas formas de inautenticidade vem a degeneração do próprio impessoal em “ambigüidade”, onde tudo parece devidamente esclarecido e compreendido pelo *dasein*, quando na realidade não o está. Contudo, essa forma de existência é encarada como sendo a autêntica existência, a existência concreta.

A existência autêntica não pode ser vista como a de um indivíduo que se recusa a seguir as convenções do mundo ou a viver de acordo com o *das Man*. Essa seria uma interpretação inautêntica da própria autenticidade; inautêntica, portanto. O *dasein* precisa ser encarado não como ser isolado do mundo, mas presente nele, e “utilizar-se” deste como parceiro no revelar do ser. Para Heidegger, o homem é “dotado de mundo”, portanto, ser do

mundo e não no mundo. O homem não se aproxima da autenticidade abandonando o mundo, mas identificando-se com o “cuidado” com as coisas do mundo. Isso porque o “cuidado” projeta o ser à frente de si mesmo.

A pre-sença é um ente que, sendo, está em jogo seu próprio ser. Na constituição ontológica da compreensão, o “estar em jogo” evidenciou-se como o ser que se projeta para o poder-ser mais próprio. Esse poder-ser é a destinação onde a pre-sença é sempre como ela é. Em seu ser, a pre-sença já sempre se conjugou com uma possibilidade de si mesma. (HEIDEGGER, 2001, p. 256)

Para que o homem se encaminhe na direção do ser, ou seja, para que o homem adquira uma existência autêntica (aquela que revela o seu ser), Heidegger faz uso do conceito de angústia. Ser autêntico é assumir a vida como própria e construí-la segundo um plano pessoal ouvindo o apelo do futuro e suas possibilidades, entre estas a morte. A angústia humana, dentre todos os demais sentimentos, é aquela que pode conduzir o homem até a sua totalidade como ser, e dessa maneira, transformá-lo de fragmentado, pela imersão na indiferença do mundo, em ser completo. Mas, ao contrário de todos os demais estados da consciência, o sentimento de angústia não seria provocado por nada existente, seja determinado ou determinável. Quando se entra nesse estado, todas as coisas do mundo “utilizáveis” deixam de ter importância, tornam-se nulas, razão porque a angústia não tem determinante. O próprio angustiado desaparece, na medida em que seu eu, composto por preocupações, desejos e ambições do dia-a-dia, também passa a ser considerado como insignificante. A própria dissolução do eu nas coisas do mundo impede a localização da angústia em uma causa única.

O caminho que leva à autenticidade do *dasein* passa pela angústia. É um tipo de náusea ontológica que se apodera do homem quando ele está perto de compreender a instabilidade inerente de sua existência, mas trata-se de uma apreensão insondável à qual jamais pode chegar a compreender.

Por isso, a angústia não “vê” um “aqui” e um “ali” determinados, de onde o ameaçador se aproximasse. O que caracteriza o referente da angústia é o fato do ameaçador não se encontrar em *lugar algum*. Ela não sabe o que é aquilo com que se angustia. [...] O ameaçador [...] já está sempre “presente”, embora em lugar nenhum. Está tão próximo que sufoca a respiração e, no entanto, em lugar nenhum. (HEIDEGGER, 2001, p. 250, grifos do autor)

A imperceptibilidade da angústia caracteriza perfeitamente a autenticidade da existência, combinando o familiar com o estranho. Na angústia o *dasein* se individualiza, mas como ser-no-mundo. Isso não é uma atitude solipsista do *dasein*, mas, antes de tudo uma tomada de consciência deste frente ao mundo e com isso frente a si mesmo. Ou seja, não é sair do mundo, mas voltar a ele para redescobri-lo e reapropriar-se dele.

A ameaça do sentimento de angústia está em todo lugar e em tudo e, portanto, a angústia é onipresente, não se aproxima ou se distancia, simplesmente está. A fonte da angústia não tem uma causa, como vimos, e está no mundo em estado puro e como um todo. O mundo que aniquila o homem aponta para o nada. E o nada, em Heidegger, é identificado com a morte. O homem é um ser-para-a-morte. No estado de angústia o homem tem diante de si dois caminhos: ou volta-se para o cotidiano e esquece sua dimensão mais profunda, ou supera a própria angústia e realiza a transcendência sobre o mundo e sobre si próprio. A morte faz parte da estrutura existencial do homem, sempre presente e da qual não se pode fugir. Ela é a extrema possibilidade que limita e permite a totalidade da existência humana.

Atingir a autenticidade do *dasein* não é um caminho fácil. Implica em constante reinterpretação de nós mesmos e do mundo. Por isso é bem mais fácil ao *dasein* fugir de sua autenticidade e se refugiar no *das Man*. A autenticidade é o entendimento da inautenticidade. Na tentativa de ser autêntico o *dasein* vê-se sempre incompleto, constantemente. Este é o fato gerador de seu sentimento de angústia, como se tivesse sempre uma série de assuntos “ainda pendentes”. Por isso a existência nunca é presente, mas sempre um projetar-se, um futuro. O

homem lança-se para o futuro, na busca incessante de tornar-se completo. Nesse projetar-se depara com o limite da morte, que lhe parece ser o que pode realizar a “completude” do seu ser. Contudo, mesmo Heidegger parece duvidar que a morte completa o ser:

Com o amadurecimento, o fruto se *completa*. Será que a morte, a que chega a pre-sença, é também completude nesse sentido? Sem dúvida, com a morte, a pre-sença “completou seu curso”. Mas terá ela com isso necessariamente esgotado suas possibilidades específicas? Não lhe terão sido justamente retiradas essas possibilidades? Mesmo a pre-sença incompleta finda. Por outro lado, a pre-sença tem tão pouca necessidade da morte para chegar à maturidade que ela pode ultrapassá-la antes do fim. Na maior parte das vezes, ela finda na incompletude ou na decrepitude e desgaste.” (HEIDEGGER, 2002, p. 25, grifos do autor)

Fica claro que para entender a existência é preciso considerar a morte como presença possível a cada instante, e não como contingência. O homem é um ser-para-a-morte. “A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é. ‘Para morrer basta estar vivo.’ (HEIDEGGER, 2002, p. 26) A morte individualiza o *dasein*, separando sua existência das outras. A morte é “não-relacional”, é particular. “A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade absoluta da pre-sença. Desse modo, a *morte* desentranha-se como a possibilidade *mais própria, irremissível e insuperável.*” (HEIDEGGER, 2002, p. 32, grifos do autor)

Para Heidegger, o processo de compreensão da morte passa pelo da compreensão do tempo. Ele considera o tempo mundano (relativo ao cuidar das coisas, ao “estar-aí” delas, ao cotidiano e às tarefas que realizamos) marcado pelo “agora”, como momentos fugidios que sempre escapam de nossas mãos. O futuro passa a ser um “ainda-não-agora” e o passado um “não-mais-agora”. O tempo é então um fluxo constante e infinito de agoras, linear, e a existência se revela como um acúmulo de experiências separadas entre os “agoras” do tempo. Isso é inautenticidade, uma vez que desse modo fugimos do homem enquanto “ser-para-a-morte”, projetar-se. É essa uma característica do “impessoal”, do ser que, até o último

momento, ainda tem tempo e não pode morrer. “Nunca morrendo e compreendendo equivocadamente o ser-para-o-fim, o impessoal dá uma interpretação característica à fuga da morte. Até o fim, ele “sempre tem tempo”. (HEIDEGGER, 2002, p. 237)

O homem é existente porque se liga ao tempo. Nunca repousa no ser, mas sempre está além de si mesmo, no seu devir. É futuro, mas partindo de situações de fato é passado e quando “usa” as coisas que o cercam é presente. A temporalidade une essência e existência e, por isso, constitui a totalidade das estruturas do homem. A temporalidade é uma das principais dimensões da existência humana para Heidegger. A busca do filósofo está na procura de um caminho que, partindo do tempo da existência, leve o ser a atingir o seu sentido.

Quando o *dasein* passa a compreender e não só a admitir o tempo, verifica que a existência não pode ser compreendida como “tempo-do-agora”. A existência não se faz como soma de experiências momentâneas, mas como entidades onde cada momento já está estruturado como nascimento e morte. “De fato, a pre-sença só existe nascendo e é nascendo que ela já morre, no sentido de ser-para-a-morte. [...] Enquanto cura, a *pre-sença* é o ‘entre’.” (HEIDEGGER, 2002, p. 179, grifo do autor)

Transcender significa, em Heidegger, que o homem mostra-se pronto para atribuir um sentido para o ser. Como está fora de si, sobre o mundo, o homem passa a ser um projeto incessante diante de si mesmo, para além de suas possibilidades. Na projeção sobre o mundo, o homem é um “ser-com”, um “ser-em-comum”, fato que se manifesta na comunicação direta com os outros. O ser humano é uma série infinita de possibilidades, sobre as quais ele se projeta indefinidamente. Entre aquilo que o homem é, de fato, e o que tem possibilidade de ser, transcendência, há o permanente estado de “inquietação”. Esse estado traz consigo o dado da temporalidade, uma vez que prende por um lado o ser existente ao passado, e por outro o

lança para o futuro. Assumindo o passado e ao mesmo tempo seu projeto de ser, o homem afirma sua presença no mundo. Assim pode ter uma existência autêntica, na medida em que ultrapassa a angústia e toma o destino em suas próprias mãos.

As questões colocadas no final da obra de Heidegger não corroboram a solução de seu problema inicial e fundamental: o que é, qual o sentido e a verdade do ser. Esta parte da obra *Ser e Tempo* é a que pensador alemão deixa incompleta. Talvez nesse ponto haja uma reviravolta do pensamento heideggeriano. A análise da existência mostrou que a existência autêntica desemboca no nada de todo projeto e no niilismo do próprio existir. O homem encontra-se envolto no nada por causa da morte. Mas Heidegger não aceita a identificação do ser com o nada. O nada é a diferença do homem e nenhuma propriedade específica do ente pode pertencer ao ser. Justamente foi isso que fez a metafísica clássica no seu entender: identificou o ser com a objetividade, com a simples presença dos entes. Deixou de ser metafísica e tornou-se física. Em outras obras do pensador, sobretudo as últimas, não é mais a existência humana a porta de entrada para o ser, mas o contrário, ou seja, o ser em seu desvelar-se é que permite a compreensão da existência da humanidade.

Ao afastar-se do problema da existência (aparentemente), Heidegger passa para a reflexão ontológica na qual a linguagem é o ponto central, como se esse fosse o horizonte principal que permitisse a visão plena do ser. Não existe ontologia sem antropologia e nem o contrário (no homem vem à luz o ser e ele é fundamentalmente *dasein*). Antropologia e ontologia são impossíveis sem a linguagem porque é através dela que se dá a epifania do ser.

Para Heidegger há uma linguagem original que exprime diretamente o ser, mostra-o, revela-o e assim traz também à luz as coisas. Ela é a fonte do mostrar-se das coisas. A palavra não é só sinal de algo, mas aquilo que sustenta o próprio ser desse algo. Essa linguagem não é a científica (na qual a realidade é um objeto) nem a técnica (que modifica a realidade para

fazer uso dela). A linguagem na qual o ser habita é a linguagem poética e criativa, a qual não permite o esquecimento do ser, uma vez que a linguagem passa a ser o próprio ser. A conclusão a que o filósofo chega é que para se encontrar o ser seria preciso “habitar” nele, o que só é possível pela poesia e não pela metafísica nem pela ciência. Em *Carta sobre o humanismo* (1947) escreve que “a linguagem é a casa do ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, as tornam linguagem e as conservam linguagem”. (1967, p. 24-25)

Na linguagem da poesia, a palavra é sacral, a poesia funda o ser nomeando as coisas. Mas a obra poética não é obra do homem, senão dom do ser. Na poesia não é o poeta quem fala, mas a própria linguagem e nela o ser. Por isso a atitude correta do homem frente ao ser é a do silêncio para ouvi-lo, o abandonar-se no ser, tornando-se livre para escutar a verdade, entendida como o desvelamento do ser, e identificando a liberdade com a verdade, uma vez que o próprio ser livre também é dom do ser.

A linguagem técnica (linguagem derivada, humana), formada por regras gramaticais e sintáticas, lógicas, estabelece limites ao que o homem pode dizer, limites intransponíveis. A linguagem humana pode falar dos entes, mas não do ser. O ser, não sendo conceituável, não é também dizível. Embora o ser esteja presente em todo ente, não há nada no ente que revele a natureza do ser. O ser é o não-ente, o nada do ente. Por isso, o revelar-se do ser não é obra de um ente, mesmo que seja um ente especial como o “ser-aí”, porque a iniciativa de desvelar-se tem início no próprio ser. O homem passa a ser “pastor do ser” e não senhor do ente. Sua dignidade é ser chamado pelo próprio ser para ser guarda da verdade. E esse desvelar-se do ser ocorre dentro da linguagem chamada por Heidegger de autêntica: a poesia.

O ser passa a ser iluminador da existência, clareador, uma presença permanente na

qual todos os entes podem encontrar-se. O ser não é um conjunto de entes nem um ente especial, mas sim o “habitar” de todos os entes. Contudo, o ser continua sendo um mistério na medida em que não pode ser compreendido totalmente por nenhum ente. Não sendo ente algum, o ser de certa forma identifica-se com o nada, mas mesmo assim ele é. O ser não é o que está oculto atrás dos entes, mas os próprios entes enquanto seres presentes.

KARL JASPERS

(*Oldenburg (Alemanha) –1883 / + Basileia (Suíça) 1969)

Jaspers sempre foi, desde a infância, uma pessoa doente. Aos 18 anos médicos diagnosticaram ser ele portador de uma doença que o levaria a morte quando atingisse 20 ou 30 anos de idade. Mas o pensador aprendeu a conviver com a morte e a não se resignar diante dela. Tornou-se seu próprio médico impondo a si próprio uma disciplina austera. Para viver teve que combater a cada dia a sua enfermidade, renunciando a muitas coisas e evitando outras tantas. Gostava de repetir um provérbio chinês como se fosse sua filosofia de vida: “É preciso estar doente para chegar a ser velho”.

Karl Jaspers “domesticou” sua morte e, contra todas as perspectivas, ainda teve fôlego para ampliar seus estudos em Direito e Medicina. Era um apaixonado pela Psiquiatria, que segundo ele, era reveladora do que realmente “move” o homem, deixando claro que o ser só toma consciência de si mesmo nas situações de limite. Desse modo, o existencialista não procurava dissimular o “pior” em sua vida, mas enfrentá-la a todo momento, conhecendo os limites de toda possibilidade humana e apreendendo como ultrapassá-los.

Jaspers laureou-se em Medicina em 1909 e defendeu tese em Psiquiatria, ensinando Psicologia (1913) na Faculdade de Letras da Universidade de Heidelberg. Formou-se mais tarde em Filosofia (1921) e por muitos anos passou a lecionar essa disciplina em Heidelberg. Perdeu a cátedra em 1937 devido ao seu antinazismo e por ser casado com uma judia. Foi

influenciado pelas idéias de Wilhelm Dilthey (1833-1911), pela fenomenologia de Husserl (1859-1938), por Kierkegaard (1813-1855) e, sobretudo, por Kant (1724-1804), a quem considerava o maior dos filósofos. Algumas de suas obras mais importantes são: *A situação espiritual de nosso tempo* (1931), *Filosofia* (1932), *Razão e Existência* (1935), *A fé filosófica* (1948), entre outras.

Sua filosofia é a que mais se aproxima da metafísica porque ele estava convencido de que existe um “além” para o conhecimento, que é possível ser atingido, ou seja, o homem tem a capacidade de elevar-se acima do seu ser. Por isso, Jaspers é chamado de existencialista cristão, por salientar em sua filosofia a transcendência humana.

A obra de Jaspers é uma reflexão não só sobre o pensamento, mas também sobre o ser que pensa e a sua existencialidade e liberdade. A reflexão filosófica vem dos esforços da razão e não se dá por revelação nem por experiências de ordem afetiva (sentimentos, emoções etc). O homem está sempre em busca de uma verdade que fica além das possibilidades puramente racionais. As “verdades” que o pensamento busca deparam sempre com limites, que impelem ao “salto”, seja para a transcendência, seja para o retorno à existência. A verdade nunca existe de modo absoluto, mas como verdade situada temporal e espacialmente, ou seja, condicionada e comprometida por fatores históricos.

Jaspers pensa sempre na filosofia em relação com a ciência. Desde os tempos de estudante ele norteava suas reflexões filosóficas e críticas nos processos científicos a fim de esclarecer a natureza e o alcance dos seus resultados. Com isso salientava o paradoxo fundamental da filosofia, que é o de pensar em termos objetivos mesmo que não haja um objeto para isso. A filosofia não é uma negação da Psicologia em Jaspers. Ela aparece ao pensador como um aprofundamento ou prolongamento do pensamento que ele já possuía enquanto médico.

A ciência se refere a objetos determinados, sendo incapaz de dar qualquer orientação à vida ou ao verdadeiro existir. O conhecimento científico da realidade objetiva não é o conhecimento do ser. É objetivo no sentido de que vale para todos, mas não consegue responder aos problemas mais importantes da humanidade e que dizem respeito à sua existência.

O conhecimento da realidade empírica é chamado por Jaspers de “orientação no mundo”. “Orientação” porque permanentemente inconclusa e “no mundo” por referir-se a objetos determinados, seres presentes no mundo. Desse modo, a análise da realidade empírica é apenas uma etapa na busca filosófica do ser, uma vez que a “totalidade” do conhecimento acerca dele permanece sempre além dessa busca. Portanto, a pesquisa filosófica parte da realidade empírica, que é o que a torna possível. A conclusão é de que só aquele que procura a “orientação no mundo” poderá se aventurar depois na “orientação filosófica”, superando o conhecimento científico.

Enquanto os conhecimentos científicos versam sobre objetos especiais, conhecimento que não é de modo algum necessário para todo mundo, trata-se na filosofia da totalidade do ser, que interessa ao homem enquanto homem, trata-se de uma verdade que ali onde cintila vai mais à fundo do que todo conhecimento científico. (JASPERS, 1953, p. 8)⁴

Para o pensador existe o “malogro” da pesquisa científica, uma vez que esta não atinge nem o ser nem a “totalidade oniabrangente”. A cada vez que o homem se aproxima de aparentes totalidades, elas nunca são o ser pleno e autêntico, mas precisam ser ultrapassadas em extensões sempre novas. O ser e o conhecimento acerca dele sempre estão além, afastados do homem, mas próximos dele ao mesmo tempo. Esse ser é chamado por Jaspers de o “todo

⁴ *Mientras que los conocimientos científicos versan sobre sendos objetos especiales, saber de los cuales no es en modo alguno necesario para todo el mundo, trátase en la filosofía de la totalidad del ser, que interesa al hombre en cuanto hombre, trátase de una verdad que allí donde destella hace presa más hondo que todo conocimiento científico.* (JASPERS, 1953, p. 8)

abrangente”.

À filosofia o pensador dá o nome de “iluminação da existência”, como sendo um pensamento racional que, embora não tenha validade universal nem obrigue a sua aceitação, pode dar sustentação para a vida. A filosofia ilumina a realidade, clarifica verdades e propicia conhecimentos de coisas que poderiam ser estranhas ao próprio ser, acerca de coisas que ele quer e sobre o que ele crê. A filosofia possibilita a autoconsciência do ser.

Na ciência, quando o homem é estudado enquanto objeto, a existência fica de fora, já que em sua singularidade, irreptibilidade, excepcionalidade e concretude, a existência não pode ser objetivada com teorias ou discursos totalizantes ou universais. A existência é, portanto, a minha existência e compreender-me a mim mesmo é o melhor caminho para a verdade (não a verdade da ciência, mas a da existência). A existência é possibilidade e só me sinto eu mesmo quando a realizo, de forma independente.

Jaspers também distingue entre ser-em-situação e existência. O ser-em-situação é a realidade empírica, o dado puro e simples, que pode referir-se a qualquer realidade: humana, mundana, física ou psíquica. Liga-se à vida temporal do homem no tempo e no espaço. No ser-em-situação o homem é um objeto entre os outros objetos, matéria a ser descrita, estudada e ensinada (ciências antropológicas). Esse não é o verdadeiro ser do homem, mas parte-se dele para o estudo da realidade humana. O homem verdadeiro é “para fora” de si, além de si mesmo, aquele que pode transcender a situação. Esta é a existência e o seu verdadeiro ser.

Enquanto não experimentou a sensação de ver-se soterrado e não optou por “passar além”, em direção à transcendência, o homem não é verdadeiramente ele próprio. Não passa de animal racional a que está acorrentado. (JASPERS, 2001, p. 53)

A existência é o que há de mais imediato, íntimo e particular, mas dela não se deduz nem se conclui nada, já que é uma dimensão diferente da do *dasein*. Ela é um “não-ainda”, um “vir-a-ser”, é uma constante escolha, liberdade. A existência está ligada ao ser-em-situação, uma vez que é através dele que ela se manifesta, mas é também uma abertura na realidade empírica. Abertura esta que não conduz para fora do mundo, mas se realiza nele, transcendendo-o.

A existência pode perder-se no ser-em-situação tomando-o como verdadeiro ser e deixando-se guiar pelas coisas sensíveis do mundo, ou pode não dar qualquer significação a ele, como se não tivesse nenhuma importância ou sentido. O ser-em-situação sem a existência é incompleto, relativo, evanescente, nulo, inautêntico. A existência precisa apropriar-se dele, fazer-se uma coisa só com o ser-em-situação para que este adquira a autenticidade. Existência é uma questão pessoal e não pode ser identificada com o *dasein* empírico. Se o *dasein* é um fato, um objeto, o *dasein* existencial é o que ele pode ser. Esse poder-ser é para o homem o reconhecimento e aceitação da sua única possibilidade, que é a de reconhecer-se na situação em que se encontra.

O sujeito empírico não é, portanto, existência, mas o ser humano é, no sujeito empírico, existência possível. O sujeito empírico é ou não determinado, mas a existência, por ser possível, se encaminha ao seu ser ou dele se afasta para o nada, por escolha e decisão. [...] O sujeito empírico se realiza estando no mundo. Para a existência possível, o mundo é o campo onde ela se revela. (JASPERS apud HERSCH, 1982, p. 63)

O homem só pode ser o que é e não pode ser o que não é, e isso é aceitar-se. Só se pode pertencer a um povo, só se pode ter determinados genitores, ou seja, as situações se identificam com cada *dasein* e são particulares. O homem só “é” na medida em que não se torna objeto para ele próprio.

O *dasein* autêntico percebe que tudo converge para um fim e que nada é eterno. Isso acontece quando, em contato com o mundo empírico, ele esforça-se por conhecê-lo em sua objetividade e pureza, eliminando pontos de vista e interesses particulares. Então passa a encarar o conhecimento acerca do ser como uma busca pela “totalidade” e a procura de respostas transcende o meramente empírico. O grande passo que a existência dará é o da busca da transcendência, uma vez que a consciência do existente percebe que tudo tem um fim e se exaure no tempo. O malogro (ou naufrágio, ruína, fracasso) está em tudo:

O homem nunca se realiza integralmente. Carece, para de algum modo ser, de renovar, incessante e ininterruptamente, o seu destino. Cada uma das suas formas comporta, nos sucessivos mundos por ele produzidos e desde o início, a semente de sua ruína. (JASPERS, 1968, p. 305).

O malogro atinge não só instituições e coisas, mas também o que é operado e alcançado pelo pensamento. Diante do naufrágio dos entes do mundo evidencia-se que estes podem ser sinais de transcendência. Pela existência aclarada da razão, o mundo e os entes do mundo constituem a linguagem cifrada da transcendência. “A forma como experimenta seu fracasso é o que determina em que terminará o homem.” (JASPERS, 1953, p. 20)⁵

Uma consciência se difunde, a de que tudo fracassa, a de que tudo é incerto, movediço, que nada de fundamental é susceptível de prova; é uma vertigem sem fim que se projeta em recíprocos logros e ilusões nascidas de movimentos ideológicos. [...] Quem assim pensa sente-se a si mesmo como nada. A sua consciência do fim é simultaneamente a do nada do seu próprio ser. (JASPERS, 1968, p. 27)

Quando o homem reflete sobre sua existência e vive o naufrágio é que ele se dá conta

⁵ *La forma en que experimenta su fracaso es lo que determina en qué acabará el hombre.* (JASPERS, 1953, p. 20)

de sua insegurança e tem a sensação de estar abandonado. Assim, a existência segue como um arriscar-se no escuro, embora estando o *dasein* com os olhos bem abertos, movido apenas pela esperança que engendra sua vida. Se diante do malogro a esperança se mostra ilusória, ela se fortalece e tem sentido em relação ao existente.

Se o *dasein* tem que escolher, então é livre. Em Jaspers, contudo, o “dever” de escolher está aliado à razão, é uma exigência dela. A existência se esclarece pela razão e a razão não tem sentido senão pela existência. A existência se faz com escolhas, e escolher leva o ser a agir, como um “salto” para além de suas certezas, porque quando escolhe não sabe o que realmente virá depois dessa decisão. É uma aposta que fazemos em nós mesmos, quando tomamos consciência de que somos o que somos. Trata-se de viver “inspirado” pelo que Jaspers chama de O Englobante (transcendente), de se deixar conduzir e satisfazer-se por ele.

Fica claro que a existência só é possível em face da transcendência e vice-versa. Jaspers não acredita que o Absoluto (Deus) tolha a liberdade, mas o contrário: sem a transcendência do Absoluto não há a liberdade. A existência está entre a transcendência, de um lado, que a impulsiona, e a situação particular do homem (*hic et nunc*), do outro lado, que a prende e limita.

Portanto, a existência acontece na singularidade e situacionalidade que o existente deve assumir, embora não as tenha escolhido para si. Diante dessas situações-limite - situações que o ser humano não pode escolher, mas às quais ele pode dar significado pela sua existência e liberdade (o nascimento, a morte e os sofrimentos) - está o caminho que o leva à transcendência. As situações-limite são momentos críticos e irrevogáveis em que a experiência da morte simbólica lembra a seriedade da existência.

Porém há situações que são, essencialmente, permanentes, mesmo quando se altere sua aparência momentânea e se cubra com um véu seu poder assustador: não posso deixar de morrer, nem de sofrer, nem de lutar, estou submetido ao acaso, me afundo inevitavelmente na culpa. Estas situações fundamentais de nossa existência nós as chamamos situações-limite. (JASPERS, 1953, p. 17)⁶

Situações-limite não têm conotação negativa ou são limitadoras da liberdade, impondo a passividade do sujeito. A existência procura as situações-limite para encontrar nelas um sentido e reintegrar-se em sua autenticidade. Quando as limitações do concreto e do histórico se evidenciam, aí a existência torna-se possível. Situações-limite são imutáveis, definitivas e irreduzíveis, como um muro contra o qual fatalmente o homem se choca. Delas não se sabe nada além, apenas se pode clarificá-las. “Reconhecer uma dessas situações como limitadora é, pois, o começo para dominá-la. Encará-la é já manifestar a vontade de lutar pelo ser-si-próprio.” (JASPERS, 1968, 28) Na frustração que o eu experimenta ao querer bastar-se a si mesmo é que ele se mostra pronto para o que está diante dele e pode dar o salto da transcendência.

Se alguém perguntasse o que é a transcendência, não se lhe poderia dar nenhuma resposta em termos de conhecimento. A resposta vem indiretamente, à medida que se aclara a estrutura do mundo, que nunca é fechado em si mesmo, e a estrutura do homem, que nunca pode se realizar perfeitamente, quando se nos revela a impossibilidade de uma duradoura e definitiva organização do mundo e a fatalidade do naufrágio universal. (JASPERS apud REALE, 1991, p. 602-603)

A razão humana é impelida para além dos seus limites, dos limites da existência, e quer o transcendente. “Também num outro sentido quer o homem ultrapassar-se: não avançando pelo mundo, mas projetando-se para além do mundo; não na insaciável e sempre

⁶ *Pero hay situaciones por su esencia permanentes, aún cuando se altere su apariencia momentânea y se cubra de un velo su poder sobrecogedor: no puedo menos de morir, ni de padecer, ni de luchar, estoy sometido al acaso, me hundo inevitablemente en al culpa. Estas situaciones fundamentales de nuestra existencia las llamamos situaciones límites.* (JASPERS, 1953, p. 17)

renovada inquietude de sua existência temporal, mas na quietude da eternidade, no tempo que abole o tempo.” (JASPERS, 2001, p. 52)

A transcendência por excelência é Deus, que não é o Deus da revelação, mas o Deus existencial. Deus é, para Jaspers, tudo o que não se deixa encerrar em um objeto, é aquilo através do qual sabemos que não somos a origem de nosso existir. Ele não é codificado em uma fórmula, mas é uma presença na existência. Trata-se de um Deus oculto, que não se deixa revelar. Assim, sua presença pode ser vivida subjetivamente, mas não pode ser conhecida objetivamente. “Vivida” porque a existência “é” por estar comprometida com a transcendência. A questão se Deus existe não tem sentido, uma vez que Deus é a transcendência do ser, uma possibilidade sempre presente. Como não se pode, pelo conhecimento empírico e científico chegar à transcendência, e se para a existência, ela é sentida, mas não conhecida, Jaspers chega à conclusão de que só se pode falar dela negativamente e através do malogro.

Quando “tropeçamos” em algo de que não sabemos a origem, mas que é algo que está além de nós, esse é o transcendente. Assim, a situação-limite é a aceitação dos fracassos e da morte. Mas isso não significa resignação, antes a aceitação da finitude é sinal e certeza da transcendência. O homem saberá que chegou à transcendência quando se chocar com uma realidade que não pode ser convertida em possibilidade, ou seja, onde não haja decisão possível. Daí a transcendência passará a ser a própria abertura da existência às suas possibilidades.

O desejo do homem de superar-se e de ultrapassar as situações-limite pressupõe a transcendência de Deus. O mundo é aparência, e a transcendência é, ao mesmo tempo, sua origem, seu sentido e seu fim. O homem limitado acha-se sempre impulsionado para a transcendência. Quanto mais o homem é livre, mais ele tem certeza de Deus, porque sabe que

não “é” por sua vontade própria. É uma espécie de demonstração de fé não confessada, já que Jaspers não se refere diretamente a Deus. A fé repousa na consciência da ignorância sobre esse Ser, e essa fé não significa renegar ou renunciar à razão.

Assim, as situações-limite são as grandes reveladoras da transcendência. O limite só existe para aquele que o quer transpor. O limite é o obstáculo que o sujeito encontra em sua existência, daí ele adquire o seu verdadeiro significado de limite, uma vez que é oposição ao desígnio existencial (ser-em-possibilidade). O limite também é o lugar do malogro, onde a existência fracassa e dá lugar à transcendência.

Quando se busca o esclarecimento da existência e se depara com as situações-limite, a primeira impressão é de que elas tolhem a liberdade. Contudo, nessas situações, quando o ser existente procura aprofundar-se nelas até encontrar um sentido, percebe que elas são caminho para o autoconhecimento e o transcendente. Nas situações-limite o ser percebe que a existência é possível justamente por causa delas. Aceitá-las é exercitar a liberdade, já que diante delas é que o homem pode fazer escolhas e assumir sua autenticidade ou não.

Viver é escolher, continuamente, sempre. A discussão acerca da liberdade leva o homem a pensar em sua historicidade. Há, segundo Jaspers, uma liberdade pré-existente, que todos os homens possuem por direito, e uma outra, na qual ele deve investir e que ameaça levar ao fracasso todos os seus projetos. O homem é vítima de uma luta perpétua para continuar existindo, luta de escolhas, e por isso sempre tem um sentimento de culpa, já que acredita que “fracassa” por que faz escolhas erradas.

O homem é o único ser que não apenas é, mas sabe que é. Consciente, aprofunda o seu modo e modifica-o segundo um projeto, abrindo caminho através da natureza que repete inconsciente a “mesma” imutável. Ele é o ser não identificável como simples existência porque capaz de determinar livremente o que quer vir a ser: o homem é espírito e a situação do homem autêntico não pode deixar de ser a da sua situação espiritual. (JASPERS, 1968, p. 13)

Liberdade total e um domínio completo da vida, incondicionalmente, para Jaspers, é fuga da verdadeira existência “possível”. O real existir consiste em fazer escolhas e assumir as situações-limite, e não em evitar a restrição dessas situações. Através delas o homem encontra o “Absoluto”, no aqui e agora.

Pelo contrário, a finitude faz com que o ser humano seja humano: livre e prisioneiro das situações-limites, chamado à transcendência e votado ao fracasso, - livre por, e em seus limites, conhecedor da transcendência por seus malogros. Mas poderíamos inverter os termos; possui limites só porque é livre, vive o fracasso só porque tem sede da transcendência. (HERSCH, 1982, p. 22)

A transcendência vem com o malogro. A existência se perde quando quer libertar-se de suas situações-limite e da própria condição humana. A transcendência, para Jaspers, não é uma fuga para além do mundo empírico, mas se volta para ele. Por ela o sujeito se aventura no presente, com vitórias e fracassos e assim descobre o que verdadeiramente ele é. Mas como falar da transcendência, ontologicamente tão diferente do mundo ôntico? O pensador chega à conclusão de que isso só é possível pela linguagem indireta.

Na existência, na realidade empírica, é que o ser percebe os traços que o levam à transcendência. Tais traços são chamados de cifras por Jaspers. Não se pode afirmar qual experiência ou comportamento, situação, objeto ou palavra é cifra, o que se sabe é que a cifra é linguagem da transcendência. Nada é, mas tudo pode ser. Cifras dizem respeito à liberdade e, portanto, não se impõem ao sujeito empírico. A liberdade da existência atualiza a cifra ou não. “As cifras e a sua interpretação só poderão ser *propostas* à existência.” (HERSCH, 1982, p. 27, grifo do autor)

Toda cifra é ambígua e admite várias interpretações, amparadas pela liberdade do

indivíduo que a lê, já que não podem cair na impessoalidade da “consciência em geral”. Portanto, a cifra sempre se mantém como que “suspensa” entre duas interpretações opostas: Uma voltada à consciência em geral e a outra ao que é vacilante, ao sonho, à não ligação da existência a qualquer dado determinado.

Por isso mesmo, a nós, homens, só nos resta escutar uma linguagem de enigmas na qual está incluído o enigma “Deus”, nela enxergando linguagem de significações múltiplas. Quando os enigmas se tornam inaudíveis, tudo se faz escuro e desolado em torno de nós. Quando os ouvimos, não achamos tranqüilidade. (JASPERS, 2001, p.114)

O que fica claro é que tudo está aí e tudo pode “significar”. A transcendência é acessível quando sabemos que através das cifras podemos atingi-la, mas é inacessível quando perde o contato com a existência e se torna abstrata demais. A linguagem cifrada da transcendência precisa ser decifrada e isso se dá na intimidade da existência, na solidão. As cifras revelam uma verdade existencial inefável, oposta àquela objetiva, que se deixa reduzir a um saber fechado em si mesmo.

De todas as situações-limite, que por sua vez são cifras da transcendência, a mais fundamental para Jaspers é a morte. Trata-se de uma situação-limite do mundo em geral, ela é o limite que corrói e atormenta o homem desde que se constitui como autoconsciência pessoal. A experiência da morte de um homem não é comparável com a morte do outro. A do outro é pensável, imaginável, possível, já a nossa é desnecessária e inconcebível sempre. O salto da morte é como o nascer de novo. A morte é absorvida pela vida e não o contrário e essa situação-limite deixa, em Jaspers, de ser um abismo vazio.

A consciência vital da existência empírica não se confunde com a consciência existencial do nosso eu. A existência só desperta quando o existente é sacudido pela idéia de morte. A existência ou se perde no desespero face ao nada ou se revela a si mesma na certeza de eternidade. (JASPERS, 2001, p. 133)

A morte é a experiência mais radical das situações-limite. Aceitar a morte é aceitar chocar-se contra o inevitável, irrevogável. Admitir a nossa morte é também nos permitir transcendê-la, ou seja, ela não deve ser uma fonte de desespero, mas de certeza. Recusar ou mascarar a morte é tornar inautêntica a existência. Jaspers recusa a imortalidade da alma porque, para ele, se tivéssemos certeza disso, o homem ficaria como que privado de sua natureza, que é a de fazer escolhas, e seria passivo diante da existência. Ele teria uma certeza que o levaria ao não escolher e ao não lutar. A ignorância da imortalidade faz com que o homem lute para chegar a ser-si-mesmo e pode colocar-se no bom caminho. Jaspers acredita que a busca é muito mais importante do que o resultado da busca. O homem não precisa da imortalidade da alma, precisa da morte, isso o faz buscar a transcendência.

A existência se realiza na solidão do indivíduo que quer, no deciframento das cifras encontradas nas situações-limite, atingir a autenticidade e a transcendência. Contudo, o ser humano é, essencialmente, comunicação. O primeiro tipo de comunicação é o impessoal, sociológica, do “ser sem existente”: “A massa organizada será sempre desprovida de espírito e desumana. Ela é simples existir sem existência como apelo do transcendente. É superstição sem fé.” (JASPERS, 1968, 60). O segundo tipo de comunicação é a existencial, feita entre duas existências.

Neste caso, não é mais a realidade empírica, nem a validade geral que conta, é a existência, os seus possíveis, a sua verdade, a sua situação, o seu enraizamento, o seu absoluto. Mesmo que, aparentemente, na conversa se usem dados objetivos, estes são apenas meios de expressão, uma espécie de prova a que a existência submete a outra e, através da qual, ela própria se questiona. (HERSCH, 1982, p. 23)

O problema do conhecimento do ser e, por extensão, o da verdade, só podem ser alcançados pela comunicação existencial, segundo Jaspers. Nessa comunicação trava-se uma

espécie de “combate fraternal”, porque o que cada ser busca não é o convencimento ou a derrota do outro, nem a tolerância, mas a ajuda mútua naquilo que os faz viver, a existência. O que está em jogo é a existência do outro que pode atualizar a minha própria existência. “Mas eu só existo em companhia do próximo; sozinho, não sou nada”. (JASPERS, 1953, p. 22)⁷ A verdade do outro não se opõe à minha verdade, antes é a verdade de outra existência que, junto com a minha, procura a única verdade, o Absoluto, para onde todas as verdades se movem. Qualquer pretensão de certeza absoluta por parte da filosofia, da religião ou da ciência torna essa certeza uma não-verdade e impossibilita a comunicação.

⁷ *Pero yo solo existo en compañía del prójimo; solo, no soy nada.* (JASPERS, 1953, p. 22)

2. O JOGO DAS CIFRAS: *METAL ROSICLER*

...neste tempo de pressa, em que tudo se resolve provisoriamente, apenas, - mas de súbito, segundo o limite do minuto, é ainda uma aventura vencer a mecanização das palavras, que vai do telefone ao rádio, e escrever uma longa carta, como nossos avós do séc. 18. – quase sempre sem objetivo certo nem rumo preciso: jogo de construção do espírito, brinquedo de idéias, - desenho de enigmas, como são todas as coisas que podem passar pelo pensamento dos homens, geradas entre a eternidade fatal e a melancólica duração humana.
(MEIRELES apud SOUZA NEVES, 2001, p. 81)

Já temos as peças fundamentais do jogo-*Metal Rosicler*, que juntas re-batizei de *jogo das cifras*. Segundo Jaspers, cifra é “linguagem”, linguagem do ser transcendente, nascida da realidade empírica. Não é possível dizer quais experiências psicológicas ou comportamentos, qual fase histórica ou qual instante, pensamento tido ou palavra pronunciada é cifra ou não. Elas são infinitamente ambivalentes em sua essência. Se nada é cifra, paradoxalmente tudo pode ser na linguagem cifrada. A interpretação das cifras, contudo, é o que torna as possibilidades da transcendência possíveis. Cifras ligam a existência à transcendência.

Assim, as cifras escolhidas para o deciframento de *Metal Rosicler* (traços simbolistas/decadentistas/românticos, ideário do grupo de escritores de *Festa* e do Existencialismo, bem como o próprio contexto histórico da poetisa), se harmonizam à proposta inicial deste trabalho, que é a de procurar vestígios existenciais, sobretudo os referentes à angústia e transcendência, na obra *Metal Rosicler*.

Desse modo, as cifras encontradas até agora são as que acreditamos serem válidas na trajetória ceciliana para que conseguíssemos “ver além” (transcender) o ser-metal-rosicler. A intenção é que por elas possamos ver de um modo diferente o mesmo, transcendendo o comum. Pelo fato de a cifra ser ambivalente no seu existir com sentido, a escolha dessa ou daquela, presente neste ou naquele poema, é puramente individual. Desmembrando o “embaralhado” desse *jogo cifrado*, a intenção é que possamos ver, acima de tudo, a existência.

Depois de ler a obra de Cecília várias vezes, percebemos que *Metal Rosicler* apresenta uma temática “lógica” na seqüência dos poemas, um caminho, uma rota, um itinerário de um ser em movimento, amparado sempre pela memória, entendida aqui como recurso estilístico da autora para cantar a instabilidade da existência. O caminho começa e prossegue sempre, até a transcendência do ser que, concluiremos, não significa uma parada, mas se mostrará como um retorno eterno.

A construção memorialística é um traço recorrente dentro da produção literária ceciliana e *Metal Rosicler* não foge a isso. Foi uma das últimas obras de Cecília Meireles, publicada em 1960 (a poetisa faleceu aos 63 anos) e nela está presente também a consciência poética da não eternidade da existência e da efemeridade do tempo que são consideradas duas das molas-mestras de seu lirismo. Assim, a efemeridade, a temporalidade e a memória atuam como forças conjuntas e não separadas, implicando-se mutuamente. A constatação de que em *Metal Rosicler* Cecília Meireles trabalha com a memória é reforçada por Giaretta Chaves:

Percebi que a poetisa projetava a sua memória, meditava sobre si mesma por meio de um dualismo fundamental, a antítese entre vida e morte, por meio da qual se constituíram a organização textual e o encadeamento de significados. (GIARETTA CHAVES, 2000, p. 11)

No poema número 6 de *Metal Rosicler*, a poeta e o eu-lírico parecem se unir:

Parecia bela:
era apenas triste.
Quem no mundo existe
que se lembre dela?

De lábio tão suave,
de modos de criança
e desesperança
que não se descreve.

Tudo nesta vida
lhe era tão deserto
que só viu de perto
morte e despedida.

Hoje, acaso mira
antigos retratos...
(Oh, do sonho aos atos...)
Recorda e suspira.

A memória, em Cecília Meireles, pode ser compreendida como fazendo parte de um universo maior, o da “viagem”, outro grande tema em sua obra. A memória, enquanto resgate do passado, é mais do que simples conhecimento, mas deve ser considerada como experiência do novo e busca constante de si mesmo numa viagem existencial. E na viagem existencial da memória temas como a morte, fugacidade do tempo, e mesmo a religiosidade mística são retomados, reacendem em Cecília Meireles. Na verdade, estes temas nunca se apagam totalmente, perpassam a obra da poetisa e são reelaborados como novidades quando reescritos por ela própria e por seus leitores. Nas “viagens” interiores dentro dos poemas de *Metal Rosicler*, cenas, pessoas, animais, cheiros, sensibilizam o eu poético e funcionam como portas (cifras) para outro tempo, sagrado, que transcende o humano e temporal. Isso faz com que a poesia se universalize, que diga respeito ao ser humano e sua angústia diante da impassibilidade do tempo, que tudo quer correr, inclusive a memória. Portanto, fica evidente que em Cecília Meireles o “lembrar-se” não é o mesmo que repetir à distância experiências vividas, elementos esquecidos que são trazidos à tona simplesmente. O trabalho da memória vai além e é o de re-escrever, re-elaborar todos esses sentimentos.

Trabalhar com a memória em Cecília Meireles é trabalhar com o binômio morte/vida, acontecendo de forma simultânea. Para ela a morte não é o fim, porque pode oferecer a possibilidade de acesso ao sagrado, à vida, ao primordial, como a memória, que trabalha com a repetição entendida como renovação. A memória é o jogo presença/ausência. Em *Metal Rosicler* a memória tem a função anamnética em dois momentos: ou como referência direta ao tema ou apresentada como linguagem transfigurada, simbologizada, metafisicizada. Não podemos afirmar que se trata apenas de rememoração (*hypómnesis*). A compreensão da memória ceciliana é “viva” (*mneme*), e se estabelece nas relações que se verificam entre vivo e morto, na diferença entre a memória e a simples recordação e na presença/ausência. Por isso, quando deparamos com o tema “a morte” na obra, vamos entendê-la não como “repetição”, mas como seu contrário (vida).

De um lado tem-se a aspiração ao eterno e de outro, contraponto do primeiro, o eu-lírico, ao recordar uma vida inteira, vê-se cerceado pela factibilidade do seu ser e conseqüente efemeridade do tempo e da existência. Mesmo estando preso à finitude, o eu-lírico busca o eterno. Em *Metal Rosicler* estão, subjacentes, reflexões profundas acerca do estar-no-mundo, remetendo assim às teorias estéticas de Schiller sobre o ingênuo e o sentimental. A poetisa permanece sempre no dilema de estar intrinsecamente unida à finitude, mas aspirar, não obstante, à infinitude.

O eu lírico esforça-se para preencher a infinitude; ao mesmo tempo tem a tendência de refletir sobre si mesmo...O eu delimita, pois, a si mesmo, e é posto em ação recíproca consigo mesmo; pelo impulso ele é impelido mais além, pela reflexão é detido e detém a si mesmo. (SCHILLER, 1991, p. 28)

Para Schiller, o ingênuo não tem caráter depreciativo, mas refere-se à preocupação com sentimentos e pensamentos mais refinados. Já o sentimental refere-se à atividade

reflexionante proposta pela poesia. Assim são os versos cecilianos: ingênuos e sentimentais ao mesmo tempo. A poesia de Cecília é enigmática para “clarificar” o ser. Na leitura isso se dá aos poucos, digerindo as imagens que a poesia forma, não numa interpretação imediata de suas palavras. Mesmo na finitude o eu lírico sempre busca o eterno.

Nesse sentido, talvez, o caráter “filosófico” de Cecília Meireles possa vir também de sua aproximação com a religião/filosofia hinduísta da Índia, para quem é impossível separar religião e filosofia, pois ambas são tentativas de dar um significado metafísico e físico à existência. Uma das noções importantes do hinduísmo diz respeito ao *atman*, energia imperecível e eterna, uma partícula do Uno e que está presente em todo ser vivente. Portanto, *atman* (divino) se contrapõe ao ‘ser’ (perecível e contingente). Quanto mais o ser aproximar-se do *atman*, mais perfeito ele será. O hinduísmo não implica em distanciar-se da matéria e tornar-se asceta, mas em ter consciência da transitoriedade da existência. Esta consciência é mais do que evidente na poesia cecilianiana de *Metal Rosicler*.

Desse modo, o jogo que propus para compreendermos o “itinerário memorialístico” de *Metal Rosicler* é composto de cifras, de enigmas e, portanto, o clarear do ser se dará aos poucos, na análise dos poemas. Não tomarei todos integralmente, exceto alguns, uma vez que a minha intenção não é demonstrar que Cecília é filósofa-poeta, mas que transparecem em suas palavras a filosofia existencialista, mesclada aos outros elementos que apresentei. É a própria Cecília Meireles quem nos diz da densidade da poesia, salientando que ela não é obra simplesmente do acaso, mas da vivência do poeta que sabe, diante da realidade, filtrar e sintetizar os sentimentos.

Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contactos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções. (MEIRELES apud ZAGURY, 1973, p. 140)

Vamos ao primeiro poema de *Metal Rosicler*:

Não perguntavam por mim
mas deram por minha falta.
Na trama da minha ausência
inventaram tela falsa.

Como eu andava tão longe,
numa aventura tão larga,
entregue à metamorfose
do tempo fluido das águas;
como descera sozinho
os degraus da espuma clara,
e o meu corpo era silêncio
e era mistério minha alma
- cantou-se a fábula incerta,
segundo a linguagem da harpa:
mas a música é uma selva
de sal e areia na praia,
um arabesco de cinza
que ao vento do mar se apaga.

E o meu caminho começa
nessa franja solitária,
no limite sem vestígio,
na translúcida muralha
que opõem o sonho vivido
e a vida apenas sonhada.

O poema número um de *Metal Rosicler* parece sugerir uma cena onde um ser solitário fala de sua ausência (“não perguntavam por mim”) e presença (“mas deram por minha falta”) num jogo de conceitos que continua até o final do poema. Contribuem para isso os tempos dos verbos encontrados, que estão ora referindo-se ao passado, conjugados no pretérito perfeito (ações já concluídas – “deram”, “inventaram”, “cantou-se”), ora no imperfeito (passado inconcluso ou hábito – “perguntavam”, “andava”, “era”) ou mais-que-perfeito (passado do passado – “descera”), em contraste com os verbos dos últimos versos em que os tempos verbais estão no presente (“é”, “apaga”, “começa”, “opõem”). O modo de todos esses verbos, contudo, é o da realidade, indicativo, o que salienta a idéia de que o eu-lírico parte do presente para dar início ao seu “caminho”. No instante do presente imbricam-se os três tempos:

passado - quando o eu lírico recorda; presente - quando ele se propõe a iniciar uma trajetória e futuro - quando se refere ao porvir, uma vez que quem se dispõe a caminhar tem uma meta.

O tempo presente parece querer envolver tudo e veremos que ele tem um grande papel em *Metal Rosicler*, quando incorpora o passado e quando adianta o futuro. Se na primeira estrofe (“Não perguntavam por mim / mas deram por minha falta. / Na trama da minha ausência / inventaram tela falsa.”) o presente não substitui, mas renova o passado que passa a ser um só com o presente e ,portanto, passadopresente, na última estrofe, (“e o meu caminho começa / nessa franja solitária, / no limite sem vestígio, na translúcida muralha / que opõem o sonho vivido / e a vida apenas sonhada.”) o presente já é futuro (e portanto, presentefuturo).

Em todo o poema o eu lírico deixa claro esta realidade dual. O eu que reconstrói a sua ausência pela sua presença: se não perguntavam por ele, deram por sua falta; se não entendiam a sua ausência, inventaram uma explicação (“tela falsa”; “contou-se a fábula incerta”) para esta ausência. Nestes casos, o “dar pela falta” ou o “inventar tela falsa” significam que o eu deixa de ser ausência e passa a ser presença. A narrativa (“a fábula incerta”; “a tela falsa”) acaba por tomar o lugar do próprio corpo físico do eu lírico ausente. A escritura como sinal de morte, de desaparecimento, passa a ser, ao mesmo tempo, sinal de vida. Portanto, a fábula dá vida, é vida no narrar.

As estrofes do poema número 1 não obedecem a nenhuma regra fixa em sua composição. Consta de um quarteto, seguido de uma estrofe com doze versos e mais um quinteto. São versos toantes, com assonância em [a] -“falta” -“falsa”, “larga” - “águas”, “clara” - “alma”, “solitária” -“muralha” - “sonhada” e outras. Fato interessante, porém, se verifica quando realizamos a escansão do poema. Ele é inteiramente composto em redondilhas maiores, versos populares por excelência, com ritmo, presente em canções, o que confere musicalidade e leveza ao poema, herança simbolista.

[...]
 Como eu andava tão longe,
 numa aventura tão larga,
 entregue à metamorfose
 do tempo fluido das águas;
 como descera sozinho
 os degraus da espuma clara,
 e o meu corpo era silêncio
 e era mistério minha alma
 - cantou-se a fábula incerta,
 segundo a linguagem da harpa:
 mas a música é uma selva
 de sal e areia na praia,
 um arabesco de cinza
 que ao vento do mar se apaga.
 [...]

Nos versos da estrofe número dois o eu lírico dá pistas de onde se encontrava: em viagem interior (“descera sozinho”), na busca de si mesmo, entregue à metamorfose do tempo fluido das águas, “morto” para o mundo externo (“e o meu corpo era silêncio”), sem ação, incólume. Mesmo a sua alma era mistério, enigmática (“e era mistério minha alma”). O uso do advérbio “como” tem o sentido de “porque”, afirmando que há uma relação de causa, ou seja, que o eu-lírico parece saber o que levou os outros a darem por sua falta: “cantou-se a fábula incerta” porque o eu “andava tão longe/ numa aventura tão larga”, ou porque “descera sozinho os degraus da espuma clara.” No processo de reelaborar as imagens do passado mesmo o eu lírico não tem certeza de tudo o que vivenciou e descreve suas experiências de forma fugidia, volátil, nebulosa: andava longe, numa aventura larga, metamorfoseando-se, com a alma envolta em mistério (“como eu andava tão longe,/ numa aventura tão larga, entregue à metamorfose/ do tempo fluído das águas”). Ou seja, no processo de atualizar o passado, o eu lírico acaba por realizar uma nova escritura, uma vez que o “agora”, o presente “original” de tudo o que pudesse ter experimentado, já não consegue mais descrever na totalidade, utilizando-se, por isso, de figuras metafóricas para tentar mostrar como foi a sua viagem interior.

A metáfora é a fala oblíqua, não clara, que acaba por ocultar muito do que devia esclarecer (“mas a música é uma selva/ de sal e areia na praia”; “meu corpo era silêncio/ e era mistério minha alma”). Sendo assim, as imagens geradas pelas metáforas do poema nascem da comparação e aproximação de dois termos que, embora aparentemente isolados quanto ao sentido, possuem uma estreita ligação semântica, ou seja, a metáfora é um raciocínio feito sempre *a posteriori*. No caso dos versos cecilianos em que “música é uma selva” ou em “meu corpo era silêncio”, a analogia dos termos parece ser, à primeira vista, um engano, um “mascarar” da realidade, escondendo o sentido que pretende revelar, dando margem para que se adie sempre uma definição esperada. A figura metafórica une dois universos diferentes e cria um outro e ao mesmo tempo em que esconde, revela a chave do enigma.

Veremos que as imagens geradas pela metáfora apresentam uma íntima relação com o símbolo e com as cifras propostas por Jaspers. O movimento é sempre o dialético: esconder e revelar:

O que vemos são dois universos permutáveis e indissociáveis, formando uma unidade, - a máscara e o seu segredo-, sem que possamos desvendar este nem substituir aquela: a máscara adere definitivamente ao rosto, com ele se identifica, de forma a pressupor o outro, num interminável movimento dialético: “a metáfora não se produz senão quando a consciência da unidade dos termos da transferência coexiste com a consciência de suas diferenças.” (MOISÉS, 2001, p. 203)

Isso acontece no poema, uma vez que o trabalho que fazemos de buscar o desvelamento das palavras utilizadas pela poeta acaba por ser sempre hipotético e fluido. Como o símbolo, a metáfora sugere mas não diz, compara mas não de forma linear, mas em espiral, digamos assim. Desse modo, o “deciframento” das metáforas que encontrarmos em *Metal Rosicler* deixará o campo puramente sintático e entrará no campo da semântica, uma

vez que o sentido valerá mais do que a constatação dessa figura de linguagem. A “verdade” do poema não existe enquanto tal, ou antes, existe de forma fragmentada, e cada um que tenta decifrar o poema acaba por ver uma faceta dessa suposta verdade. Mas vamos aos poucos, afinal ainda estamos no primeiro poema de *Metal Rosicler*.

Cecília Meireles ainda faz uso de sinestésias (“do tempo fluído das águas”; “degraus da espuma clara”; “vento do mar”), metonímia (“segundo a linguagem da harpa” –em lugar de musical), aliterações (“não perguntavam por mim,/ mas deram por minha falta” –n/m), assonâncias (“na trama da minha ausência,/ inventaram tela falsa” - a), antíteses (“que opõem sonho vivido/ e a vida apenas sonhada”), recursos de linguagem figurada que têm a função de realçar a subjetividade da autora, enriquecendo a comunicação, conferindo aos versos maior fluidez, vigor e beleza estilísticas. No caso das sinestésias, as imagens criadas no cruzamento de impressões tiradas da natureza assemelham-se às metáforas, uma vez que de dois elementos aparentemente distintos nasce um terceiro, de ordem figurada e abstrata: andar num processo de metamorfose no “tempo fluido das águas” ou descer sozinho “os degraus da espuma clara”, querem dizer de uma viagem interior, de um processo de autoconhecimento e memorização da vida.

Antes de iniciarmos a análise semântica da terceira estrofe, detenhamo-nos no aspecto lexical e sintático de que Cecília faz uso no poema número 1: substantivos: falta, trama, ausência, aventura, metamorfose, tempo, águas, degraus, espuma, silêncio, mistério, alma, fábula, harpa, música, selva, sal, areia, praia, arabesco, cinza, vento, mar, caminho, franja, limite, vestígio, muralha, sonho, vida. Adjetivos: falsa, larga, fluido, sozinho, clara, incerta, solitária, translúcida, vivido, sonhada. Advérbios: não, longe. Percebemos que a poetisa utiliza um grande número de palavras nitidamente “negativas” nas três classes (falta, ausência, silêncio, mistério, muralha, falsa, incerta, solitária, não, longe) e outro grupo de

palavras que são mais “fugidias”, evocando sentimentos abstratos (música, mar, vento, fluido, tempo, larga, translúcida, sonhada). Sobretudo percebe-se que o poema trabalha com antíteses, opondo sonho e realidade, seres reais e outros abstratos. Esse fato pôde ser verificado já na primeira estrofe, quando o eu –lírico afirma: “não perguntaram por mim,/ mas deram por minha falta”. Nos dois primeiros versos fica latente a antítese, sobretudo pelo uso da conjunção adversativa “mas”. Nos dois últimos versos do poema isso se repete, como que para salientar essa oposição: “que opõem sonho vivido / e vida apenas sonhada.”

[...]

E o meu caminho começa
nessa franja solitária,
no limite sem vestígio,
na translúcida muralha
que opõem o sonho vivido
e a vida apenas sonhada.

A estrofe número três centra-se numa das cifras que proponho como chave de leitura da obra ceciliana, as situações-limite e, portanto, nela me deterei um pouco mais. Já percebemos que se trata de um poema inteiramente em primeira pessoa (“não perguntavam por mim”; “como eu andava tão longe”; “e o meu corpo era silêncio/ e era mistério minha alma”), o que se repetirá em grande parte dos demais de *Metal Rosicler*. O gênero poético é o gênero lírico, o que significa dizer que, “contrariamente ao que sucede nas demais artes, e dado este modo de produção geral, o que domina é a subjetividade, da criação espiritual.” (HEGEL, 1964, p. 289) Na poesia lírica o poeta desaparece diante da objetividade de sua criação e, dando vazão aos seus sentimentos, exprime sua interioridade pelas palavras e pela linguagem, de modo que eles, mesmo sendo pessoais, “conservem um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma

expressão poética viva.” (HEGEL, 1964, p. 290).

Este “eu”, depois de todo o trabalho de recordação de seu passado e da ligação desse com o presente feito nas duas primeiras estrofes, diz a que veio, quer falar do seu caminho, seu rumo, sua direção, sua projeção no futuro.

A viagem interior e solitária (“como descera sozinho/ os degraus da espuma clara”) que possibilita a revisão de seu trajeto existencial também é trampolim para a viagem rumo ao porvir (“e o meu caminho começa/ nessa franja solitária”). Ou seja, o caminho a ser percorrido pelo eu-lírico-ser é uma experiência particular (“nessa franja solitária”). Como salientava Rilke (1875-1926) em suas cartas ao jovem Kappus, o solitário “erra menos”, “mas a sua solidão há de dar-lhe entre condições muito hostis, amparo e lar, e partindo dela encontrará todos os caminhos.” (1995, p. 43). Portanto, entrar no território da solidão é, no caso de Cecília, o mesmo que buscar o humano sem disfarces. No ensimesmar-se o homem separa-se do que ele é e se projeta, num futuro sempre estranho e inesperado.

Expressão do “eu” inscrito no poema, do “eu poético” equivalente ao “eu do poeta”, porquanto este somente existe no espaço dos textos que produziu. Do contrário o “eu do poeta” seria uma abstração inútil; e não o é por concretizar-se nos poemas; a sua identidade é transmutada num “eu” que organiza a expressão, um “eu” que é, afinal de contas, a imagem do “eu do poeta” no espelho da página: o “eu do poeta” vê-se no poema, refletido num “eu” que ali se instala como “outro” simétrico. (MOISÉS, 2001, p. 138)

Aqui cabe uma observação interessante. Na maior parte dos poemas de *Metal Rosicler* prevalece o “eu impessoal”, universalizante, indeterminado, como devem ser os valores apresentados pelos poetas líricos. Contudo, em algumas ocasiões, o eu lírico tomará forma, digamos assim, optando por determinar-se pelo sexo feminino, o que leva a considerar uma

aproximação entre o eu da poesia com o eu da poetisa:

Poema número 12:

[...]
 Quem me quiser esquecer,
 esqueça-me agora:
 que eu não me lamento nem sofro,
 tonta do dia excessivo.
 Tão sem força, quem chora?
 [...]

Poema número 14:

[...]
 que assim me deixastes amarga,
 sem asas, sem música e lágrimas,

 assombrada, triste e severa
 e com meu coração de pedra!
 [...]

Poema número 33:

[...]
 Não é triste estar morta
 e ser desconhecida,
 quando o silêncio enorme
 parece o único sonho
 da figura que dorme.
 [...]

Percebamos o que Heidegger diz a respeito da particularidade do ser que se permite analisar em *Ser e Tempo*, ser que em *Metal Rosicler*, como que narra seu percurso existencial:

O ente que temos a tarefa de analisar somos nós mesmos. O ser deste ente é sempre e cada vez meu. Em seu ser, isto é, sendo, este ente se comporta com o seu ser. Como um ente deste ser, a pre-sença se entrega a responsabilidade de assumir seu próprio ser. O ser é o que neste ente está sempre em jogo. (HEIDEGGER, 2001, p. 77)

A tarefa, portanto, a que se aplicará o eu lírico será a de decifrar seu próprio ser e buscar assumi-lo cada vez mais, atingindo a autenticidade. Isso porque sabe que o caminho do

encontro com o ser está no exercício de apropriação de seu próprio eu, por isso, o eu lírico acaba sendo determinado, feminino.

O “caminho” começa no que o eu-lírico chama de “limite sem vestígio”, “translúcida muralha”. Isso parece ressurgir como uma obsessão decadente pelo “*gouffre*”, ou seja, pelo abismo, pela profundidade, pela fronteira manifestada entre visível/invisível, consciente/inconsciente, vida/não vida. Esses dois elementos, “limite sem vestígio” e “translúcida muralha” e a sua descrição são importantíssimos. Limite e muralha indicam no caminho uma espécie de linha demarcatória que não pode ou não deve ser ultrapassada. Mas como pode um caminho começar justamente no limite? E ainda mais um limite que não tem traço, marca ou qualquer sinal que o demarque? Como saber então onde fica o limite? Se estamos entendendo esse itinerário como sendo memorialístico e nas duas primeiras estrofes o eu lírico, fazendo uso dos tempos verbais no pretérito, salienta essa idéia, na terceira estrofe há o rompimento dessa expectativa, já que os tempos verbais mudam para o presente e acenam para o futuro. O trajeto do ser-eu-lírico começa nesse limite (“franja solitária”), que parece sugerir o esquecimento do passado (“limite sem vestígio”) em detrimento do novo, a antítese entre “sonho vivido” e “vida sonhada”.

Se atentarmos para a etimologia de algumas palavras dessa estrofe como: “franja” (pode ter sua origem no latim popular *frimbia* ou no latim clássico *fimbria,ae* que significa extremidade, beira, barra de vestimenta, limite); “limite” (do latim *límes,itis* que significa atalho, caminho, estrada, rego, sulco, rastro, limite, estrema, divisão, fronteira, raia, trincheira, muralha) e “muralha” (latim *muralia* neutro pl. substv. de *murális,e* relativo a muro; ver *mur-* qualquer coisa que se utiliza para resguardar alguém ou algo de algum perigo, de contrariedades etc. ou que inibe, impede a realização de alguma coisa) veremos que há um

processo tautológico: a repetição da noção de limite, obstáculo. Para ilustrar podemos, ludicamente, substituir os termos citados pelo substantivo “limite”, sem prejuízo semântico:

E o meu caminho começa
 nesse limite solitário
 no limite sem vestígio,
 no translúcido limite
 que opõem o sonho vivido
 e a vida apenas sonhada.

O que o eu lírico parece querer salientar é que o limite é onde ele se encontra e toma consciência dessa situação. Ele sabe de alguns dados importantes: limites são vivenciados na solidão, limites não têm vestígios, limites são translúcidos, e limites opõem vida e sonho. São recursos metafóricos/simbólicos usados com maestria, que escondem e revelam ao mesmo tempo.

Nesse sentido a “explicação” existencial vem em socorro, indicando que os limites, ou ainda melhor, as situações-limite, realmente não se dão a conhecer diretamente, portanto, não há vestígio deles. São as tais cifras de que fala Jaspers e que precisam ser decodificadas a cada nova situação-limítrofe. O “caminho” da existência considerada “autêntica” começa nessas situações, quando o ser se depara consigo mesmo e percebe a possibilidade de transcendência. Cada situação-limite vencida é um passo a mais no caminho rumo ao ser.

Do mesmo modo podemos compreender a “translúcida muralha”. O que parece uma nova ambigüidade (como são todas as cifras) é a “pura realidade” da ambivalência, digamos. Sim, as muralhas (situações-limite), na verdade, são translúcidas. Se a muralha fosse opaca, não deixaria a luz passar, o que seria o mesmo que afirmar que o ser, ao deparar-se com

situações delimitadoras de sua liberdade, sucumbiria nelas sem perspectiva alguma do ir além. As “muralhas” seriam uma barreira à transcendência do ser.

Contudo, as muralhas nas quais se inicia o itinerário do “eu-lírico” são translúcidas, o que significa que através delas passa a luz e, conseqüentemente, embora de maneira diáfana, difusa, pode-se perceber a existência de algo que está além delas, transcendente. Talvez o ser saiba que atrás da muralha há “esse algo” e quer isso. Ele entendeu, na forma da autenticidade, que a situação-limite não é limítrofe. Jaspers esclarece:

Elas (situações-limite) não variam tão somente em suas manifestações particulares; na nossa condição empírica, são definitivas. Elas são opacas aos nossos olhos; na nossa condição empírica, não divisamos mais nada do outro lado. Elas são como um muro contra o qual chocamos e ficamos imobilizados. Não podemos mudar nada. A única coisa que podemos fazer é vê-las claramente, sem, todavia, por isso chegar a explicá-las ou a fazê-las derivar de qualquer outra coisa. [...] A palavra “limite” significa: existe outra coisa, mas, ao mesmo tempo, essa “outra coisa” não é acessível à consciência na condição empírica. (JASPERS, apud HERSH, 1982, p. 64)

Fica claro que no “caminho” os limites e as muralhas não são na verdade limites e nem muralhas, uma vez que neles o ser se vê com possibilidades de transcender ou viver mais autenticamente a sua existência.

Os últimos versos dizem que os limites “opõem o sonho vivido/ e a vida apenas sonhada.” Aqui evidencia-se a “espiritualidade” da poesia ceciliana e nota-se a influência swedemborguiana e platônica, por sua vez, nessa noção de que vida sonhada e vida vivida não se correspondem. Para a visão simbolista a busca da unidade entre o material e o ideal será realizada no momento concreto, vivendo, e não num futuro longínquo, como queriam os românticos. Mas a isso ainda chegaremos.

O eu lírico, nestes últimos versos, elucida o fato, tornando ainda mais clara a noção de limite: a função da situação-limite para o ser é opor sonho e realidade, querendo que esses elementos troquem de lugar, ou seja, que a “vida apenas sonhada” passe a ser real e que “o sonho vivido” seja imaginário. Mas por quê?

A “vida apenas sonhada” é aquela em que o ser consegue superar suas situações-limite, em que pode aceitar a morte e ter uma existência autêntica, considerada real. Portanto, o existir em que o homem se preocupa com as coisas do mundo, com os afazeres, com o “cuidado” no dizer heideggeriano, não é real nem autêntico. É como se fosse um sonho, fantasia, como imagens de um ser que está dormindo em sono profundo.

O encontro do ser que quer a autenticidade (“vida apenas sonhada”) com suas situações existenciais de limite (“sonho vivido”) estão profundamente relacionados. Estas situações permitem ao *dasein* ver além das muralhas e desejar o que está “por detrás delas”, ou seja, a própria transcendência.

Quando o ser deseja a “vida sonhada” é porque se projeta nela. O *dasein* existe como projeção:

Do ponto de vista ontológico, o porvir possibilita um ente que é de tal modo que, compreendendo, existe em seu poder-ser. O projetar-se tem por base o porvir e, conseqüentemente, não apreende, em primeiro lugar, a possibilidade projetada como tema de uma opinião, mas se lança na possibilidade. (HEIDEGGER, 2002, p. 133)

Os limites (ou as situações-limite) que o ser deve enfrentar se quiser ter uma existência autêntica estão presentes em vários poemas de *Metal Rosicler*. O poeta se refere a eles de diversas formas. Vejamos alguns fragmentos:

Poema número 15:

[...]

Chego de tempos remotos
com rebanhos de cantigas
felizes de solidão.

[...]

Passamos, vivos e mortos,
sozinhos, nesses extremos
companhias – o que são?

[...]

Poema número 17:

[...]

E provisório navegas
em teu limite de brumas
onde giram coisas cegas
e onde em sobressalto negas
que sejas coisa nenhuma.

De um lado, a vida te espera;
do outro não se entende a morte.
E, em metades de anjo e fera,
galopa a fluida Quimera:
tua – mas alheia – sorte.

Nessas “abordagens” sobre as situações-limite que o eu lírico “descreve” nos poemas existem momentos relacionados ao pensamento existencialista. No poema número 15, por exemplo, o sentimento de solidão que se tem diante do limite é um elemento importante. A existência não é generalizável, digamos, e defronta-se de um lado, com a transcendência (que é o poder-ser) e de outro prende-se a uma situação singularizadora. No momento do encontro com a situação-limitadora, “companhias, o que são?”- pergunta o eu-lírico no poema. No instante do enfrentamento e de dar o “salto” para além dela os outros são os outros simplesmente, uma vez que, apesar da sociabilidade do ser (ser-com-os-outros), cada existência é, ao cabo, radicalmente não relacional.

O poema número 17, além de referir-se ao limite, traz à tona elementos novos, relacionados principalmente à temporalidade do ser. A qualificação encontrada para o ser é provisório navegante e, portanto, a existência nesse caso é vista como uma viagem, uma

passagem sobre as águas. O fato do ser estar em uma espécie de viagem provisória pode levar o leitor a perguntar “para onde?” A resposta vem nos versos da estrofe seguinte: “De um lado, a vida te espera;/ do outro, não se entende a morte.” Desse modo, o ser vive “provisoriamente” numa espécie de dualismo barroco, dividido entre duas realidades que o mundo aparentemente lhe esconde: nascimento e morte. Tem noção de que há duas margens e em uma delas deve aportar. Ele não se encontra ancorado em nenhuma delas, está navegando “provisoriamente”, esperando para fixar-se. O ser-eu-lírico não está em nenhum desses limites (morte/vida), mas navegando, no meio do caminho. Essa espécie de “entre” as duas orlas, os dois limites, também é lembrado por Heidegger:

No *ser* da pre-sença, já subsiste um “entre” que remete a nascimento e morte. [...] Compreendido existencialmente, o nascimento não é e nunca pode ser um passado, no sentido de que não é mais simplesmente dado. Da mesma maneira, a morte não tem o modo de ser de algo que ainda simplesmente não se deu mas que ainda está pendente e em advento. De fato, a pre-sença só existe nascendo e é nascendo que ela já morre, no sentido de ser-para-a-morte. Estes dois “fins” e o seu “entre” *são* apenas na medida que a pre-sença existe de fato, e apenas são na única maneira possível, isto é, no ser da pre-sença enquanto *cura*. [...] Enquanto *cura*, a pre-sença é o “entre”. (HEIDEGGER, 2002, p. 179, grifos do autor)

Enquanto o ser “navega” no limite das brumas (o que é pouco claro, pouco nítido, incerto, vago), sua preocupação é com o “cuidado” com as coisas (lembrar “limite sem vestígios” do poema número 1). Nesse estado, o ser vê-se cerceado por “coisas cegas”, sua ocupação é com o mundo, no qual essas coisas são simples instrumentos, diz Heidegger. “Rigorosamente, *um* instrumento nunca “é”. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence a seu ser.” (HEIDEGGER, 2001, p. 110, grifo do autor). Quando o ser vê-se englobado por coisas “mundanas” (“onde giram coisas cegas”), em sobressalto ele nega que seja “coisa nenhuma”. Isso é importante porque denota que o ser está

adquirindo a consciência de que ele é diferente dos outros entes, ele não é “instrumento-sempre-à-mão” nem também é “simples-existência”, mas com um propósito dentro do trajeto existencial. Coisas são coisas nenhuma. Deixar de preocupar-se com “coisas cegas”, uma vez que os objetos empíricos do mundo são apenas instrumentos para o *dasein*, é assumir o próprio ser: “Como um ente deste ser, a pre-sença se entrega à responsabilidade de assumir seu próprio ser.” (HEIDEGGER, 2001, p. 77)

Poema número 5:

Estudo a morte, agora,
- que a vida não se vive,
pois é simples declive
para uma única hora.

E nascemos! E fomos
tristes crianças e adultos
ignorantes e cultos
de incoerentes assomos.

E em mistério transidos,
e em segredo profundo,
voltamos deste mundo
como recém-nascidos.

Que um sinal nos acolha
nesses sítios extremos,
pois vamos como viemos,
sem ser por nossa escolha;

e quem nos traz e leva
sabe por que é preciso
do Inferno ao Paraíso
andar de treva em treva...

Em mais esse poema Cecília Meireles trata da existência humana e da sua possibilidade de transcendência. Podemos, portanto, trabalhar sob dois ângulos: o primeiro em que o eu lírico (juntamente com a coletividade) centra sua atenção no presente e na rememoração de seu passado, vivendo uma experiência inautêntica – no dizer dos existencialistas; e o segundo em que o presente abre-se para o futuro, no desejo de

transcender-se e dar o “salto” da fé, uma vez que pelo “estudo” o ente do poeta acabou por viver “autenticamente”.

Assim, a compreensão dos tempos verbais do poema número cinco é sobremaneira importante para o entendimento semântico do mesmo. O “caminho” do eu lírico é o do diálogo, colóquio do humano com a divindade, como numa prece. Os verbos estão, na grande maioria, flexionados no presente do indicativo, e numa primeira instância dizem respeito à atualidade da ação do ser (“estudo”, “vive”, “é”, “voltamos”, “vamos”, “traz”, “leva”). Outros 3 verbos aparecem no pretérito perfeito do indicativo (“nascemos”, “fomos”, “viemos”), que indica ações entendidas como concluídas no passado. É o momento da recordação do eu lírico, que a partir da conclusão tirada no presente de que “a vida não se vive,/ pois é simples declive/ para uma única hora”, passa a avaliar o que foi sua existência. Como conclusão desse processo de rememorar ele acredita que o homem vai deste mundo como veio, como recém-nascido, indefeso e ignorante, e como dizem os versos finais da quarta estrofe: sem ser por sua escolha.

Diante do cenário traçado pelo eu-lírico, que é o de não ver nem no tempo presente nem no passado respostas às suas angústias existenciais, lança mão do subjuntivo, modo da hipótese, da dúvida, mas também da possibilidade. Para isso faz uso de uma oração subordinada com o verbo principal no imperativo: “que um sinal nos acolha/ nesses sítios extremos”, deixando transparecer aqui o sentimento de esperança.

Na última estrofe os verbos voltam ao presente, à existência do eu-lírico, indicando nesse caso, a constatação de uma verdade quase universal, a de que cabe a esse “quem” a decisão sobre a trajetória do ser, mesmo que seja para “andar de treva em treva”. Na análise dos verbos do poema número cinco, verificamos a trajetória cíclica do pensamento e da historicidade do ser-eu-lírico: parte do presente, rememora o passado, acredita no “por-vir”,

mas mantém os pés na atualidade, voltando ao tempo presente. O que vale é o tempo do agora, mesmo que esse agora signifique passado revivido ou futuro projetado:

O agora sempre foi o tempo dos poetas e dos apaixonados, dos epicuristas e de alguns místicos. O instante é o tempo do prazer mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além. Acredito que a nova estrela – essa que ainda não desponta no horizonte histórico mas que já se anuncia de muitas maneiras indiretas – é o tempo do agora [...] O presente é o fruto no qual a vida e a morte se fundem. [...] A presença é o agora encarnado. (PAZ, 1993, p. 55-56)

Desse modo, a oposição morte/vida destacada por alguns dos poucos críticos que estudaram a obra, como sendo a coluna vertebral de *Metal Rosicler*, passa, na minha visão, para a relação morte e vida, sendo que ambas ganham um *status* ainda mais amplo com conceitos de autenticidade e inautenticidade, temporalidade e transcendência, finitude e clarificação do ser, amparados pelo pensamento existencial. Ao ler-se o poema (e talvez advenha disso a sua forte conotação melancólica e, para alguns, voltada para a morte) vemos que o eu-lírico refere-se constantemente ao fim da vida de forma eufêmica: “simples declive”; “única hora”; “voltamos deste mundo”, “sítios extremos”. Apesar do fato de o eu-lírico salientar que está no empenho da compreensão da morte, por trás deste está o sentimento mais forte, que é o da vida e da reflexão sobre ela.

O poema número 5 trabalha com antíteses do começo ao fim (“vida não se vive”, “tristes crianças e adultos/ ignorantes e cultos”, “voltamos deste mundo/ como recém nascidos”, “pois vamos como viemos”, “quem nos traz e leva”, “do Inferno ao Paraíso”). O uso dessa figura de retórica coaduna com o sentido que o eu-lírico quer imprimir ao poema: a constatação da instabilidade da existência, da precariedade do tempo e da busca de uma saída, que parece não se encontrar na história linear, mas na história verticalizada (contraposição

sonho/realidade), que podemos compreender como a “síntese” das angústias do eu-lírico. Na tensão causada pelos conceitos aparentemente opostos presentes no poema, o eu-lírico tira a lição da transcendência.

Outra observação pertinente sobre este poema é que ele é estruturado por versos regulares e rimas interpoladas (abba) e emparelhadas (bb) do começo ao fim. Nessas construções de rimas é como se os versos extremos das estrofes envolvessem os dois interiores, não somente na configuração exterior, mas também no nível semântico. No processo de entendermos um pouco mais do poema no seu nível sintático, sem adentrarmos no nível semântico profundamente, percebemos como isso é pertinente e como nos sugere pistas. Assim, temos, por exemplo, na primeira estrofe (“Estudo a morte, agora,/ - que a vida não se vive,/ pois é simples declive/ para uma única hora.”): “agora” rimando com “hora” (“agora” como sendo a “hora” que se deve viver ou como sendo a hora derradeira); “vive” rimando com “declive” (o ato de viver como sendo sinônimo de declinar, concepção heideggeriana).

Os versos regulares seguem a linha clássica, ou seja, os versos hexassílabos que estão em todo o poema obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica e as rimas aparecem de forma regular, marcando a semelhança fônica no final dos versos. Essas rimas são ricas tanto na classificação gramatical dos termos envolvidos quanto na extensão dos sons que rimam, denotando a preocupação da poetisa com o manejo das palavras-símbolo que propõe aos leitores. Assim, como ilustração do que dissemos, na última estrofe temos: “leva” (verbo) – “treva” (substantivo); “preciso” (adjetivo)- “Paraíso” (substantivo). Contrapondo-se à tensão proporcionada pelo grande número de antíteses do poema, a musicalidade das rimas interpoladas, e trabalhando com versos regulares de seis sílabas, a poetisa sugere harmonia e

tranqüilidade do eu-lírico que “estuda” a morte, aceita-a e com isso apreende sobre sua própria existência, numa cadência semelhante à de uma narrativa.

O encadeamento também acontece nos versos do poema número cinco. Eles são unidos pela sintaxe uns aos outros, sobretudo pelo uso das vírgulas e pelo ponto e vírgula (que une as duas últimas estrofes). O sentido se espalha pelo poema, que termina com reticências, como se ele ainda continuasse, como se o eu-lírico ainda não tivesse dito tudo o que queria. No conjunto dos versos, as antíteses que aparecem reforçam ainda mais a idéia de tensão provocada pelo *enjambement*: “vida não se vive”, “crianças e adultos”, “ignorantes, e cultos“, “vamos como viemos”, “nos traz e leva”, “Inferno ao Paraíso”, porque essas idéias, ao provocarem o leitor por não serem declarações categóricas de verdades, propõem-lhe dúvidas a todo momento e um esforço intelectual de análise desses recursos para conseguir o sentido global da composição poética.

O primeiro verso do poema número 5: “Estudo a morte, agora”, não tem como núcleo central do verso o substantivo “morte”, mas creio que tudo acentua o “agora” (dividido entre o anterior e o posterior). Esse advérbio de temporalidade é o grande responsável pelo fato de o eu lírico parar para refletir sobre a morte, não somente a sua morte, mas a morte de todo ser. Acima do fato de ser mortal está o fato de ser temporal e deste último é que decorre o outro e não o contrário. O homem é preso ao tempo, sem possibilidade de vencê-lo, mas apenas de buscar compreendê-lo. O homem é mortal porque ligado intrinsecamente ao tempo.

Cecília Meireles não recorre àquele Outro-Mundo do Simbolismo: ela é espírito, mas espírito que se recolhe e medita, e meditando cria novos mundos, superiores ao terra-a-terra, ao tumulto feroz das cidades, a esta “suposta vida” que é “amarga morte”... (SILVA RAMOS, 1979, p. 301)

Sabemos que o ato de “apropriação de si mesmo” pelo *dasein* irá projetá-lo na direção da morte, que em Heidegger significa a sua totalização. Enquanto a completude “não é”, contudo, o ser ainda continua existindo, sendo presente. No presente o tempo pode ser compreendido como “tempo mundano”, “prático”, em que temos os “equipamentos” sempre à mão e, portanto, nos ocupamos do “cuidado” com as coisas. É o tempo cotidiano, externo ao mundo e ligado a um “agora” concebido como instante fugidio, mas constantemente presente em todos nós. Isso é, podemos afirmar, o que acontece no verso em discussão –“estudo a morte – agora”- do poema número cinco. Ao separar o advérbio agora entre vírgulas, o eu-lírico lhe dá maior ênfase, valorizando o momento presente, porque a conclusão do pensamento que vem nos versos seguintes é o mesmo que dizer: valorizemos o momento presente porque “a vida não se vive”, uma vez que é simples caminho para o fim inevitável.

Heidegger chama a essa compreensão do tempo como sendo o “tempo do agora”.

Na atualização do que se move em seu movimento, o que se diz é: "aqui-agora, aqui-agora etc.". O que é contado são os agora. E estes se mostram “em cada agora” como “logo-mais-não” e “há pouco não-agora”. Chamamos de *tempo-agora* o tempo do mundo que é “visto”, no uso do relógio, dessa maneira. (HEIDEGGER, 2002, p. 234, grifo do autor)

O tipo de compreensão do tempo dada acima faz parte do ser inautêntico. É Heidegger que afirma que “toda tentativa de se caracterizar ontologicamente o ser “entre” nascimento e morte, tomando como ponto de partida ontológico implícito a determinação desse ente como algo simplesmente dado “no tempo”, está fadada ao fracasso.” (2002, p. 178) Já tocamos no assunto quando nos referimos ao poema número 17. O entendimento da temporalidade do *dasein* como uma sucessão de experiências separadas, numa espécie de filme cinematográfico, dá um certo conforto, contudo, é tipicamente próprio da inautenticidade do ser. O viver a vida como “tempo-do-agora” é o mesmo que fugir ante a finitude, ou “desviar”

os olhos dela. “Na fuga das ocupações, reside a fuga da morte, ou seja, o desviar o olhar do fim do ser-no-mundo.” (HEIDEGGER, 2002, p. 237) Contudo, o eu lírico do poema número 5 não quer subtrair-se da morte ou voltar-se para as coisas “úteis”, mas busca a compreensão dessa morte, que ele não teme, apenas constata em sua existência histórica, ampliando suas conclusões para todos os outros eus da humanidade.

Somente no primeiro verso é que o eu-lírico se manifesta em primeira pessoa (“estudo”). Da segunda estrofe em diante ele universaliza-se com-o-outro, confundindo-se dentro da grande “massa” humana (“nascemos”, “fomos”, “voltamos”, “nos acolha”, “vamos”, “viemos [...]nossa escolha”, “quem nos traz e leva”). Num primeiro momento, portanto, existe a tomada de consciência do “eu”, verificada, sobretudo, em sua solidão. Uma atitude não solipsista, mas completamente angustiante do ser homem que quer compreender mais o seu próprio estar-no mundo. O solipsismo do eu-lírico deixa de ser uma retirada do mundo e passa a ser uma ousada descoberta e reapropriação do mundo pelo ente.

No poema número 5 há a “consagração do instante”, emprestando a expressão de Octávio Paz, no sentido de que o agora (neste instante, neste momento, nesta ocasião, presentemente) é separação da corrente temporal e começo de algo. Para Paz não se trata de um fragmento do tempo, porque este instante é completo em si mesmo, como um mundo em que o eu-lírico escapa à sucessão temporal e histórica. Com Paz acorda Bachelard quando diz que “a poesia é uma metafísica instantânea [...] Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a descontinuidade simples do tempo encadeado. (1985, p. 183)

A discussão acerca do instante foi feita com muita propriedade por Cavalieri no capítulo II de *O ser e o tempo na Imagem Refletida* (1984). O estar no presente é próprio do ato contemplativo do ser, no desejo de, sendo, poder transformar-se no Ser. O instante é a

absolutização do presente, mas não se detém nele, uma vez que para que haja o “agora” é necessário que tenha havido o antes (“e nascemos/ e fomos”) e que haja o depois (“que um sinal nos acolha”). Para o pensamento indiano, do qual Cecília Meireles era conhecedora e admiradora, a contemplação do instante é importante, sobretudo, por ser “trampolim” para o eterno e o atemporal.

Trata-se aqui, obviamente, de uma imagem sensível, da transcendência: no zênite, no alto da abóbada celeste, no “centro do mundo”, onde são possíveis as rupturas dos níveis de comunicação entre as três zonas cósmicas, o Sol (=Tempo) permanece imóvel para ‘aquele que sabe’; o *nunc fluens* transforma-se paradoxalmente em *nunc stans*. A iluminação, a compreensão, realiza o milagre da saída do tempo. O instante paradoxal da iluminação é comparado, nos textos védicos e upanixádicos a um relâmpago. Compreende-se Brahaman como um relâmpago (Kena Up. IV, 4,4). No relâmpago a verdade.’ (Kausitaki Up. IV, 2). Sabe-se que a mesma imagem relâmpago, iluminação espiritual se encontra na metafísica grega e na mística cristã. (ELIADE, 1991, p. 72)

O ato de estudar (“estudo a morte, agora”) não significa que o eu-lírico vá chegar à verdade, e estudar pode mesmo ter o sentido de não compreensão. A reflexão é uma busca, um esforço do pensamento sobre algo, e no caso deste poema, sobre a morte. A intenção de “clarear” o ser – “a morte” - não é o mesmo que se obter a verdade da existência. Jaspers diz, propriamente, que o esclarecimento da existência não objetiva necessariamente a um saber, mas sim a uma conduta, uma decisão, um ato de presença da liberdade.

A idéia de morte pode engendrar o temor de não viver em autenticidade. Ter os olhos fixos num vazio exterior e interior provoca a busca de refúgio numa atividade incessante e fuga à reflexão. Uma inquietude secreta permanece, entretanto. Dela a força vital só nos livra em aparência; em verdade, só nos sentiremos liberados por enérgica reflexão acerca da morte. (JASPERS, 2001, p. 134)

O ser estuda a morte no presente, no *hic et nunc*, observando-a no manipular as coisas do mundo e percebendo-a na finitude que se manifesta em tudo. O *dasein* é dotado de mundo e não um ente “sem mundo” no mundo. E sem se ausentar dele é que poderá aproximar-se da autenticidade. O próprio *dasein* é que possibilita a “clarificação” do mundo, ele mesmo é a sua “abertura”, nas palavras de Heidegger. “Ser “esclarecido” significa: estar em si mesmo iluminado *como* ser-no-mundo, não através de um outro ente, mas, de tal maneira, que ele mesmo *seja* a claridade. [...] *A pre-sença é a sua abertura.*” (HEIDEGGER, 2001, p. 187, grifos do autor)

O ser-eu-lírico no ato de estudar a morte no agora, portanto, enquanto está vivo, já apresenta sua conclusão nessa primeira estrofe: “a vida não se vive,/ pois é simples declive/ para uma única hora”. O estar no “agora” é sempre iminência do não estar mais. O sentimento de angústia, constantemente presente, vem do fato que o eu-lírico estar em uma existência inautêntica, o que poderemos verificar também nas estrofes dois e três do mesmo poema. Nestas, a vida “mundana” é simples declive para a “hora” da morte:

Em um trecho do poema número 28, o eu lírico diz, confirmando esse pensamento:

[...]
 O mundo não diz nada à vida
 que sozinha oscila nos trevos,
 embalando a própria agonia.
 [...]

O uso do termo “declive” (“pois é simples declive/ para uma única hora”) é bastante propício para tratar da brevidade da existência, porque se refere a uma superfície que vai diminuindo gradualmente à medida que é percorrida em relação à linha do horizonte. É o mesmo que dizer que a vida é fugidia e vai se esvaindo aos poucos ou ainda que o caminho para a “única hora” é o que se sente em cada situação-limite experienciada. Declive é ainda descida, queda, decadência, ruína, declínio e a aproximação do ocaso do sol. Todos esses

substantivos relacionam-se com o “ir para a morte”. Podemos compreender melhor se compararmos a “Vida”, universal, como sendo a linha do horizonte, linha circular em que a terra ou o mar parece unir-se ao céu, e a linha do declive como sendo a trajetória particular de cada ser, que parece que vai-se afastando dessa grande linha da Vida.

Por esse motivo o declive da vida é a morte, afastamento da vida, ocaso, “única hora”, e esse tema é grandemente trabalhado na obra *Metal Rosicler*. A “única hora” é o momento que se passa uma única vez e que fecha o ciclo da vida do *dasein*. Viver é estar em declive, num caminho sem volta que desembocará fatalmente na morte. Nascer e morrer são experiências exclusivas, pelo menos no que se conhece do processo do existir. O eu-lírico percebe que a morte é presente em todo ente, como podemos perceber também no poema número 27:

Nas quatro esquinas estava a morte,
que brincava de quatro cantos.[...]

Nas quatro esquinas estavam postados
poetas, soldados, feras e santos.

Nas quatro esquinas se via a morte
chamar o amor com longos prantos.
[...]
Morte dos claros dias de outrora.
Morte que canta porque chora.

Morte, morte por todos os lados:
santos, feras, poetas, soldados...
[...]

Neste poema, a alusão ao número quatro, simbolicamente, quer dizer da totalização, da plenitude, da universalidade. Todo caminho leva à encruzilhada da morte, ela está nas quatro esquinas, em todos os caminhos, nos quatro pontos cardeais e, portanto, não há como lhe escapar. Todos estão fadados ao mesmo fim, à mesma “única hora”. “*Enquanto fim da pre-sença, a morte é a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal,*

indeterminada e insuperável da pre-sença. Enquanto fim da pre-sença, a morte é e está em seu ser-para o fim.” (HEIDEGGER, 2002, p. 41, grifos do autor)

[...]

E nascemos! E fomos
tristes crianças e adultos
ignorantes e cultos,
de incoerentes assomos.

E em mistérios transidos,
E em segredo profundo.
Voltamos desse mundo
Como recém-nascidos.

[...]

Nas estrofes dois e três do poema número 5 o eu-lírico parece recordar, como se tomando o passado muito distante, uma vida profundamente marcada pela inautenticidade. Nessas estrofes ele aparece na primeira pessoa do plural, universalizando como inevitável para todos os homens as experiências do viver e do morrer e de vivenciar situações inautênticas.

Os verbos no pretérito perfeito, rememorando fatos do passado, como se o eu lírico deixasse supor que está perto o final de sua existência, permitem concluir no “agora” que a vida é assim: nascer, ser crianças tristes e adultos ignorantes que vivem de assomos (aparências, indícios, vestígios, “cifras”) incoerentes.

Na verdade, quando a isto se soma o fato de que “a vida não se vive, pois é simples declive / para uma única hora” o que fica ainda mais claro é o clima de angústia perante o mistério da morte e, conseqüentemente, da vida. O homem passa sua existência numa aparência inconstante, acreditando que “sabe” como viver, manipulando as coisas. Mas na verdade ele não consegue perceber nem decifrar as “cifras”. Vivendo inautenticamente, negando a existência possível, as afirmações do pensamento parecem não ter qualquer sentido.

As crianças são tristes por quê? Os adultos são ignorantes por quê? Crianças geralmente são alegres, vivem essa fase da vida sem preocupações; adultos geralmente já passaram pelos estudos, aprenderam nas escolas noções acerca do mundo e acerca de suas próprias vidas, sabem como se manter, adquiriram “experiência de vida”. Contudo, no dizer do eu lírico é o contrário que ocorre: as crianças “aparentemente” são alegres, os adultos “aparentemente” são cultos, já que em meio a uma existência “incoerente”, ilógica, inautêntica, é justamente isso o que pode acontecer. Crianças e adultos vivem em meio à “incoerentes assomos”, aparentes e contraditórias cifras, mas que não levam o ser para lugar algum.

Quando o *dasein*, contudo, se percebe abrindo o que podemos chamar de “lúcido caminho” pelas tramas do mundo, isso quer dizer que ele está em busca de uma autenticidade, como vimos. E o caminho mais fácil para a autenticidade se dá através da angústia, que, no poema número 5, acontece quando o eu lírico começa a tomar consciência da inverdade dos “equipamentos” do mundo como algo que pode, neles mesmos, trazer a possibilidade da transcendência ao ser.

Na terceira estrofe a existência é “mistério transido”, “segredo profundo”, como se esses já fossem resultados do estudo do eu lírico. “Mistério” refere-se a um objeto de fé ou dogma religioso que a razão humana é impossibilitada de compreender. “Transido” significa estar ou ficar hirto de medo diante do mistério, no caso “medo” diante do desconhecido que a morte representa. “Segredo” diz respeito ao que não pode ser revelado e deve ser mantido em sigilo absoluto. O adjetivo “profundo”, nesse caso, quer referir-se ao hermético, inacessível, de difícil compreensão.

Assim sendo, percebe-se uma gradação entre “segredo” e “mistério”. Enquanto o primeiro afirma a possibilidade do conhecimento, mas a impossibilidade de transmiti-lo (uma

vez que deve ser experienciado por cada indivíduo em particular), o segundo foge à razão e volta-se para a fé (dogmas são para serem aceitos e não para serem entendidos ou questionados). Diante da emblemática morte o eu-lírico parece concluir que “volta” desse mundo como veio: como recém-nascido, ou seja, sem compreender absolutamente nada do grande mistério da humanidade: a pergunta sobre de onde se veio e para onde se vai. Nesse sentido, o uso da conjunção “e” logo no início dos dois primeiros versos da estrofe confere continuidade ao dilema da vida-morte, projetando-o desde o começo do mundo. A existência não se deixa decifrar se o ser continua na vida inautêntica. Para este, a morte continuará sendo mistério e causando medo. O *dasein* teme o mistério:

É temendo que o temor pode ter claro para si o temível, “esclarecendo-o.”[...] O próprio ente que teme, a pre-sença, é aquilo *pelo que* o temor treme. Apenas o ente em que, sendo, está em jogo o seu próprio ser, pode temer. O temer abre esse ente no conjunto de seus perigos, no abandono a si mesmo. (HEIDEGGER, 2001, p. 196, grifos do autor)

Entendemos que a busca do eu-lírico em decifrar o mistério da morte ou da vida é a busca pelo desvelamento de si próprio. Acatando a certeza infalível da morte, ele não a teme, mas, autenticamente, usa seu tempo para estudá-la. Para o filósofo existencialista Heidegger, o que permite ao homem considerar e aceitar a morte como sendo a sua mais importante e última dimensão, a qual deve assumir incondicionalmente, é o sentimento da angústia, sentimento que está presente em todo o poema ceciliano. A angústia põe o homem diante do nada, do nada de sentido, isto é, do contra-senso dos projetos humanos e da própria existência, como também podemos verificar no poema número 38:

[...]
Que dor tão bem guardada!
e tinha-se pena de deixar a lágrima livre
e de deixá-la escrava.

Nem se sabia se era melhor sofrer, consolar-se,
nem se compreendia mais nada.
[...]

A morte é a possibilidade mais própria, a essência da existência, a sua última possibilidade e que, para Heidegger, aniquila o próprio ser. Ele conclui que o “viver para a morte” confere ao ser o autêntico sentido da existência. É o que declara o eu lírico logo no início do poema (“que a vida não se vive/ pois é simples declive”) ao não contrapor vida e morte, mas como se fossem dois momentos do “agora”; vida é caminho para a morte.

Tudo o que impede a degustação da vida (e esse tudo pode ser sintetizado na idéia de morte) vai ser vivenciado obsessivamente, não como uma maneira de refrear a vida, mas como aprendizado da liberdade. Assim, a poetisa propunha a aceitação da morte como condição indispensável para a plenitude do ser humano nos limites da sua finitude. (CAVALIERI, 1984, p. 6)

[...]
Que um sinal nos acolha
nesses sítios extremos,
pois vamos como viemos
sem ser por nossa escolha;

e quem nos traz e leva
sabe por que é preciso
do Inferno ao Paraíso
andar de treva em treva...

As duas últimas estrofes do poema número cinco são uma reviravolta promovida pelo eu-lírico. Se atentarmos para a estruturação das estrofes, notamos que as duas perfazem um conjunto, se complementam. A quarta estrofe termina com um ponto e vírgula, uma pausa no pensamento do eu-lírico típica de construções longas. Como se trata de estrofe com sentido conclusivo (“pois vamos como viemos/ sem ser por nossa escolha”), o uso do ponto e vírgula alonga a pausa. A última estrofe inicia-se com letra minúscula na conjunção subordinativa

“e”, uma vez que liga duas “orações” dependentes. Bem apropriado a todo o teor semântico do poema é o uso de reticências no final da última estrofe. Ainda não chegamos ao final da interpretação do poema, mas o uso das reticências sugere um prolongamento da idéia do eu-lírico, sendo o poema número 5 apenas uma breve impressão de seus pensamentos acerca do viver/morrer, que continuarão durante todo o *Metal Rosicler*.

A aceitação da morte “desvela” o ser como poder-ser e manifesta a esperança na transcendência. Se o fim do *dasein* é o não-ser, projetando-se para fora de si mesmo, a existência parece tomar a configuração de um êxtase em que a superação da temporalidade parece possível. A finitude não é, portanto, negativa, mas serve para exercitar a liberdade humana. A liberdade para a morte dá ao *dasein* um objetivo explícito e impulsiona a existência para a finitude. O *dasein* exercita sua liberdade quando deve escolher. Vejamos como o eu-lírico aceita a morte, por exemplo no poema número 33:

[...]
 Não é triste estar morta
 e ser desconhecida,
 quando o silêncio enorme
 parece o único sonho
 da figura que dorme.

Mas a face escondida
 no sarcófago, em cinza,
 sabe que teve um nome.
 Gastou-lhe o tempo das letras
 e o resto Deus consome.
 [...]

Quando o homem sente a angústia, ela se dá como expressão da autenticidade do ser, na combinação perfeitamente paradoxal entre o familiar e o estranho. Diante da angústia o ser parece não ter uma atitude a tomar, mas deve ser autêntico, simplesmente. Não há como se prevenir do sentimento angustiante. Este, ao mesmo tempo em que individualiza o *dasein*,

uma vez que precisa ser experienciado na particularidade, admite-o como um ser-no-mundo e, portanto, um ser-com-os-outros.

No movimento de angústia, contudo, abre-se o caminho para a autenticidade do ser e sua transcendência. O sentimento que ela provoca, semelhante à náusea ontológica que se apodera do ser quando está prestes a compreender a instabilidade inerente à sua existência, é uma apreensão insondável que jamais ele poderá chegar a compreender completamente, mas que mesmo assim, acena para o “mais além”:

Nas situações-limite, ou aparece o nada, ou torna-se sensível o que realmente existe apesar e sobre todo o evanescente ser mundano. Até o desespero se transforma por ação de sua realidade, de seu ser possível no mundo, o sinal que indica o mais além dele próprio. (JASPERS, 1953, p. 20)⁸

[...]
 Que um sinal nos acolha
 nesses sítios extremos
 pois vamos como viemos
 sem ser por nossa escolha;
 [...]

A esperança do *dasein* é que um “sinal” nos acolha na “única hora”, no “sítio extremo”, imprescindível a todo ente temporal condenado ao perecimento. Revela-se nessa estrofe a contraposição das outras três primeiras: se aquelas têm o foco na “mundanidade”, esta se centra na transcendência. A conclusão é que a transcendência só existe em face da existência e vice-versa.

⁸ *En las situaciones límites, o bien hace su aparición la nada, o bien se hace sensible lo que realmente existe a pesar y por encima de todo evanescente ser mundanal. Hasta la desesperación se convierte por obra de su efectividad, de su ser posible en el mundo, el índice que señala más allá de éste.* (JASPERS, 1953, p. 20)

Deparando-se com situações-limite, o eu lírico quer superar o mundo e lança mão de uma direção completamente diversa. Pede que um “sinal” o acolha (e com ele toda a raça humana), almeja uma “cifra” que o proteja e dê amparo nessa situação de malogro extremo, que é a morte, e mesmo em toda a sua existência, na qual também sente-se abandonado (“Meu Deus, porque me abandonaste?” – Mt 27,42).

As situações-limite são esses momentos críticos e irrevogáveis que todo existente deve enfrentar. São situações às quais não se pode fugir e que não se pode alterar. Percebamos o jogo de palavras usado pelo eu-lírico que salienta ainda mais a idéia de cerceamento que a situação-limite impõe ao ser: “nesses sítios extremos” não tem apenas a conotação de situação-limite extrema, lugar derradeiro. No verso, “sítios” parece ter a conotação mais forte de sitiar, de coagir, de forçar, de fazer o cerco, não dando para o *dasein* possibilidade de escapar. É dessa forma que ele se sente diante do limite extremo.

O “sinal” que aparece na estrofe 4 personificando um Ser, refúgio do *dasein*, é a busca de um Absoluto, que pode ser Deus ou a transcendência. O *dasein* exercita sua liberdade no *hic et nunc*, quando pede proteção ao “sinal”, que detém a “resposta” sobre a existência:

Isto não é demolição por um trem, apenas uma chamada, não, é a tarefa do homem não cair em obstinação sempre que procura a verdade, mas sim realizar, na fronteira com a transcendência, alguma coisa assim como um ato de abandono, de resignação ou como se o queira denominar. (JASPERS, 1993, p. 42)⁹

Portanto, situação-limite não é negativa. O limite só existe para quem tenta transpô-lo. Na estrofe final do poema número 5 – “e quem nos traz e leva/ sabe por que é preciso/ do

⁹ *Esto no es derribo por un trueno, sino una llamada, no, la tarea del hombre de no caer en obstinación siempre que busca la verdad, sino de efectuar en la frontera con la transcendencia algo así como un acto de abandono, de resignación o como se lo quiera denominar.* (JASPERS, 1993, p. 42)

Inferno ao Paraíso/ andar de treva em treva...” - o eu-lírico indica o absoluto com o pronome indefinido “quem”, o que aponta que, na transcendência, mesmo Deus não se revela, dela nada se sabe, a não ser o que é baseado no conhecimento empírico, que sempre se mostra falho. A experiência do poder-ser é vivida, atuada, mas não conhecida, portanto só se pode falar dela através da linguagem negativa, nos limites ou na experiência do “malogro”.

Uma consciência se difunde, a de que tudo é incerto, movediço, que nada de fundamental é susceptível de prova; é uma vertigem sem fim que se projecta em recíprocos logros e ilusões nascidas de movimentos ideológicos. (JASPERS, 1968, p. 27)

Nesta última estrofe o eu-lírico manifesta sua “fé” naquele que tem o poder de decidir sobre a existência e o destino; o que “traz e leva”, e que decide sobre o nascimento e sobre a morte. A espécie de prece esperançosa dirigida ao “Ser” quer a ajuda externa para superar a angústia do existir, nas situações que não escolheu para si. “Para o homem a quem a vida se tornou transparente estão todas as possibilidades, inclusive as situações sem saída e aniquiladoras, enviadas por Deus”. (JASPERS, 1953, p. 60).¹⁰ Esse “quem” sabe os porquês, a necessidade do ente de, caminhando de “tрева em treva”, chegar ao Paraíso.

O ser quer atingir a plenitude, esclarecer sua existência e alcançar a transcendência. Nesse percurso que começou “no limite sem vestígio” (poema número 1) o eu-lírico-ser continua seu caminho indo de “tрева em treva”. O fato de o eu-lírico ir de “ignorância em ignorância” (“tрева em treva”), reforçando a idéia já salientada na terceira estrofe, pode parecer negativo demais. Contudo, o verbo de movimento “andar”, deixa claro que de treva em treva também se chega ao Paraíso. Podemos, assim, para facilitar a compreensão e sem prejuízo da semântica, alterar a estrofe:

¹⁰ *Para el hombre para quien se hizo transparente la vida son todas las posibilidades, incluso las situaciones sin salida y aniquiladoras, enviadas por Dios.* (JASPERS, 1953, p. 60)

[...]

e quem nos traz e leva
sabe por que é preciso
andar de treva em treva
do Inferno ao Paraíso...

O ato de decifração das cifras está implícito nas duas expressões (“limite sem vestígio” – poema número 1; “andar de treva em treva” – poema número 5). Nelas, o caminho do ser assemelha-se ao de um cego que precisa tatear, experimentar cada situação-limite para continuar sua trajetória. No caminho que vai dessa espécie de “Inferno”, que ainda pode ser encarada como o viver inautenticamente, até o Paraíso (ou a vida autêntica -transcendência), as trevas são o que há de mais real, é o arriscar-se no escuro. O angustiar-se, a vida inautêntica, as situações-limite são o Inferno do ser; a transcendência, a vivência da plena liberdade e a autenticidade são o seu Paraíso.

Poema número 26:

Mais louvareis a rosa, se prestardes
ouvido à fala com que nos descreve
a razão de ser bela em manhã breve
para a derrota de todas as tardes.

sabereis que ela mesma não se atreve
a fazer de seus dons grandes alardes,
pois o vasto esplendor de seu veludo
e as jóias de seu múltiplo diadema
não lhe pertencem: a razão suprema
de assim brilhar formosamente em tudo

é prolongar na vida o sonho mudo
da roseira – de que é fortuito emblema.

O poema número 26, estruturado em decassílabos, portanto, de maneira clássica, foi composto no Modernismo. Nesse sentido, podemos encontrar a obra ceciliana, de um lado, ainda presa à tradição, e de outro, com um pé no Modernismo, ainda que “tardio”, já que

alguns críticos a colocam como pertencendo à segunda geração de escritores desse movimento. A sua “preocupação” ao poetar está acima de normas ou de escolas literárias. Antes de tudo ela aspira a expressar seus estados de espírito, seja em versos decassílabos, seja em versos modernos ausentes de métrica. Fica claro o caráter pessoal da poesia de Cecília Meireles, já que

[...] ela não passou pelo destroçamento às vezes pueril da métrica: ao contrário, manteve a fidelidade a uma poesia mais sensorial, musical e cromática, ligada à tradição poética portuguesa. Não há como encaixá-la, isolá-la dentro de cânones fixos, sejam eles de origem “parnasiana” ou “modernista” ou, na saída mais habitual, “neo-simbolista”. (ESTENSSORO, 2001, p. 61)

O poema se inicia com o advérbio de intensidade “mais”, com os dois primeiros versos escritos na ordem inversa. Trata-se de uma oração subordinada adverbial condicional, uma vez que há dependência sintática entre as duas orações, isto é, a segunda completa ou modifica o sentido da primeira. A ordem comum seria: “Se prestardes ouvido à fala com que nos descreve/, mais louvareis a rosa”.

Os verbos são flexionados na segunda pessoa do plural – vós, quando se referem a esse interlocutor do poema, tratado com parcimônia, como num diálogo. Algumas das formas verbais (“louvareis”; “sabereis”) dirigidas a esse interlocutor estão no futuro do presente, outra (“prestardes”) está no futuro do subjuntivo. Quando se volta para a rosa, o eu-lírico faz uso dos verbos no presente (“descreve”; “atreve”; “pertencem”; “é”). Aparecem ainda as locuções verbais: “atreve-se a fazer”; “é prolongar” e o verbo “brilhar” no infinitivo.

Podemos relacionar a estrutura do poema número 26 com a da balada, comum na Idade Média, que era uma espécie de canção com feições de narrativa, sempre versando

sobre um único episódio, em tom melancólico, fantástico ou sobrenatural. A balada sempre aparece na forma de diálogo.

A estruturação das estrofes do poema número 26 lembra também a canção, forma poética ligada à música, principalmente disseminada por Petrarca (1304-1374) durante o Renascimento. No Romantismo, a canção perdeu a rigidez anterior e ganhou liberdade formal, passando a exprimir o fluxo da mente do poeta, preservando, contudo, a musicalidade. Cecília Meireles, como sabemos, é mestra em produzir canções.

Os versos decassílabos estão distribuídos em estrofes irregulares: a primeira tem 4 versos, a segunda é um sexteto e a terceira estrofe tem 2 versos apenas. As rimas externas são misturadas. Elas se estendem por todo o poema, dando-lhe assim unidade na variedade aparente. Desse modo temos, exemplificando, as rimas finais “prestardes” e “tardes” da primeira estrofe rimando com o verso dois da segunda estrofe, “alardes”. Igualmente as rimas “veludo” e “tudo” da segunda estrofe ligam-se à terceira estrofe na rima de “mudo”. As rimas são todas ricas e construídas no processo de *enjambement*, uma vez que dependem do verso seguinte (no caso, da estrofe seguinte) para completar o seu sentido. Temos assim um ritmo fluido que, amparado nas rimas, percorre todo o poema.

O *leitmotiv* rosa já aparecera nos cinco motivos da rosa encontrados no *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). O tema que ressurge em *Metal Rosicler* é importante por mostrar a coesão de pensamento que Cecília Meireles manteve durante toda a sua trajetória poética, como um agente condutor. A idéia da transitoriedade do ser expressa na simbologia da rosa salienta uma das preocupações dominantes do lirismo ceciliano.

Sobretudo no quarto e quinto motivos da rosa (*Mar Absoluto*) é que percebemos maiores paralelos com o “motivo” da rosa de *Metal Rosicler*. A título ilustrativo, vejamos:

4º. Motivo da Rosa

Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.
[...]

Eu digo aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando em mim.
[...] (MEIRELES, 1987, p. 266)

5º. Motivo da Rosa

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

não do que fomos. Desse acaso
do que foi visto e amado: - o prazo
do Criador na criatura..
[...] (MEIRELES, 1987, p. 278)

A temática se repete em *Metal Rosicler* e ganha um sentido diferenciado nessa obra, uma vez que a poetisa aproveita-se da cifra rosa para falar de sua própria existência, de seu próprio ser, cuja vida parece durar apenas um dia. A natureza nunca lhe é uma exterioridade inerte, e o artista não lhe é indiferente. A rosa possui uma forte carga de emoção e estimula a sensibilidade do poeta, que acaba por relacioná-la com sua própria experiência de vida. É seu próprio existir a fonte de criação de seus poemas: com o devido distanciamento poético, ela seleciona as cifras que a ajudam na transfiguração de si mesma, seus auto-retratos.

Mais louvareis a rosa, se prestardes
ouvido à fala com que nos descreve
a razão de ser bela em manhã breve
para a derrota de todas as tardes.
[...]

No poema-diálogo, o eu lírico fala a um “vós”, a quem aconselha para ficar atento ao que a rosa diz. Na verdade, o poema é uma opinião emitida pelo eu-lírico depois de longa

reflexão sobre a rosa. Ele pode aconselhar o sujeito com quem dialoga porque já observou a trajetória da rosa, já “ouviu” as lições que ela lhe deu com sua existência efêmera de nascimento e morte em todos os dias. O poeta-conselheiro, nesse sentido, é o mesmo que o poeta-visionário (traço notadamente simbolista), já que ele diz os sentimentos que muitos sentem e não sabem como expressá-lo. Vejamos o alerta que nos faz a própria escritora sobre o fazer poético:

O escritor é a pessoa que diz o que muitos sentem e não sabem expressá-lo. Nossa responsabilidade é de dizer essas coisas com clareza. E há, também, essas coisas que nem todas as pessoas sentem, mas que o escritor ensina a sentir. (MEIRELES apud ZAGURY, p. 143)

Nesse mesmo sentido trabalha Heidegger em *Hölderlin y la esencia de la poesia*, quando diz do homem-poeta ser o guardador do ser, aquele que deve trazê-lo à manifestação: “O que dizem os poetas é instauração, não só no sentido de doação livre, mas ao mesmo tempo no sentido de firme fundamentação da existência humana em sua razão de ser.” (1958, P. 107) ¹¹ O poeta habita com os deuses, mantém um diálogo com eles e tem o poder de “nomear” os entes, de dar-lhes algum fundamento. “O poeta está exposto aos relâmpagos de Deus.” (HEIDEGGER, 1958,p. 109) ¹²

O jogo das cifras é o do decifrar e sabemos que para os simbolistas o indivíduo capaz de entender o enigma das “correspondências” é o poeta. Nesse mesmo sentido Rimbaud acrescenta que o poeta chega a ser vidente, tornando-se tal no desregramento de todos os seus

¹¹ *Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser.* (1958, p. 107)

¹² *El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios.* (HEIDEGGER, 1958, p. 109)

sentidos. A linguagem cifrada não é direta, mas não está separada da realidade empírica, por isso num poema tudo pode ser visto como linguagem cifrada, tudo é linguagem da transcendência, mas para que se torne cifra depende de uma existência que a interprete, atualizando-a em sua liberdade, que é o caso do poeta:

Sabemos que os símbolos só são obscuros de um modo relativo, ou seja, conforme a pureza, a boa vontade ou a clarividência nativa das almas. Ora, o que é um poeta (tomo esta palavra na acepção mais ampla) senão um tradutor, um decifrador? (BAUDELAIRE apud CARDOSO, 1994, p. 23).

O poema número 26 trata de um tema universal e atemporal: a conscientização do tempo que corrói a existência impiedosamente. Utilizando-se da lição da rosa, personificada para o eu-lírico, cuja beleza efêmera não fala de si própria, mas canta a quem conseguir ouvir sobre a existência que passa como um sopro rápido, no espaço de um dia. Da rosa sucedem-se os eufemismos (“derrota de todas as tardes” no lugar de morte), metonímias (“manhã e tarde” por tempo; “dons” por beleza; “veludo” por tecido; “jóia” por brilho; “diadema” por coroa).

Os principais elementos apresentados nesse poema são: a contraposição sonho/realidade e a efemeridade do existir. Reitera-se a imagem da resistência à ameaça do tempo que destrói a tudo. A angústia temporal (que supõe a consciência da transitoriedade da existência), é filtrada na contemplação da realidade, depois sensibilizada pelo eu-lírico, como nos diz Damasceno. “A um poeta visual, apuradamente visual, como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física estendem-se seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações.” (DAMASCENO apud MEIRELES, 1987, p. 20).

A rosa, que é um símbolo recorrente em Cecília Meireles desde o início de sua obra poética como vimos, está sempre aliada ao conceito de transitoriedade e efemeridade, como o tratamento já dado pelos escritores do barroco. Para os poetas barrocos a exploração do tema da rosa era reconhecidamente moralizante; buscando através dessa imagem levar os homens a se aperceberem da brevidade da existência e da inutilidade das vaidades. Cecília vai mais além, elevando a rosa à condição de ser a ser louvado, enaltecido de todas as formas; símbolo de morte que passa para a condição de sinal de vida, transcendência.

A rosa mesma não fala de si, não se enaltece em sua beleza, apenas existe e no existir é que diz. Para que se dê valor à sua beleza é preciso, segundo o próprio eu-lírico, prestar “ouvido à fala com que nos descreve”, às lições que nos dá com sua existência breve. Ou seja, ao mesmo tempo em que a rosa não nos fala, ela se nos descreve. É o que Jaspers chamava de “comunicação inefável”, uma vez que a rosa detém como que um sentido existencial escondido, revelado apenas a quem prestar ouvido a esse tipo de fala. A rosa, a flor, simbolizam a vida, a alma, a existência; podem representar ainda a regeneração mística e por ela os alquimistas acreditavam ser possível penetrar nos mais profundos mistérios. Rosa é um enigma, uma cifra:

Os enigmas constituem, por assim dizer, uma linguagem da Transcendência, que de lá nos chega como linguagem de nossa própria criação. Os enigmas são objetivos; neles, o homem percebe alguma coisa que lhe vem ao encontro. Os enigmas são subjetivos: o homem os cria em função de suas concepções, modo de pensar e poder de entendimento. (JASPERS, 2001, p. 113)

No poema fica claro que o eu lírico “usa” a rosa como cifra para falar da existência e possibilidade de transcendência da humanidade. A rosa (vida) é o nascer e renascer de todo dia, o ser deve estar preparado para compreender que a cada tarde do dia que finda é como se a vida fosse vencida numa batalha, derrotada pela morte. A existência é brevíssima, e

metaforicamente é comparada pelo eu-lírico como durando o período de uma manhã e uma tarde apenas. A sua beleza é destruída sempre pela tarde, esse momento que vai do meio do dia até o começo da noite; ou da luz às trevas, da vida à morte.

Toda existência está posta entre dois parênteses: nascimento e morte. E só o homem tem consciência disso. [...] A consciência puramente vital desconhece a morte. É preciso que nos demos conta da morte, para que ela se torne uma realidade para nós. A partir daí, transforma-se a morte em uma situação-limite: aqueles que me são mais caros e eu próprio cessaremos de existir. A resposta a essa situação-limite há de ser encontrada na consciência existencial de mim mesmo. (JASPERS, 2001, p. 127)

A compreensão do enigma da vida passa, para o eu-lírico, pela lição que a rosa lhe dá. E o maior tema não é a sua beleza, mas “a razão de ser bela em manhã breve/ para a derrota de todas as tardes”, ou seja, a tensão entre o fugaz e o eterno. Fica claro que o que separa a vida da morte ou vice-versa é um fio tênue, como se fosse o espaço de poucas horas – da manhã à tarde. Cecília tira da efemeridade da natureza ensinamentos para compreender sua própria existência, sempre cerceada por esse frágil liame que liga a vida à morte. Em outros momentos de *Metal Rosicler* a poeta também diz da vida-flor que vai se desfolhando aos poucos:

Poema número 8:

À beira d'água moro
à beira d'água
d'água que choro.

Em verdes mares olho,
Em verdes mares,
Flor que desfolho.
[...]

Como já mencionamos anteriormente, podemos perceber, que não há melancolia e tristeza finalista nos poemas cecilianos quando se constata a efemeridade do existir. Isso

porque para ela a morte não é fim, mas começo. Para Fernando Cristóvão, o simbolismo de Cecília Meireles é inspirado, principalmente, em Swedemborg, Tasso da Silveira, Grupo *Festa*, Cruz e Souza e Antero de Quental, não apresentando a morbidez e a estranheza decadente. A poetisa, em sua tese *O Espírito Vitorioso* (1929) revela que a efemeridade é passagem para uma realidade superior, e que a vida, se é o “aparecer”, é o “desaparecer” também, que deve ser aceito:

Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade, não é apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias florindo com os sonhos sobre uma noite imperturbável [...] Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam da nossa própria efemeridade é preciso que não nos arrogemos nenhuma atitude irremovível – porque seria recusar-nos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. (MEIRELES apud CRISTÓVÃO, 2002, p. 15)

[...]
 sabereis que ela mesma não se atreve
 a fazer de seus dons grandes alardes,
 pois o vasto esplendor de seu veludo
 e as jóias de seu múltiplo diadema
 não lhe pertencem: a razão suprema
 de assim brilhar formosamente em tudo

é prolongar na vida o sonho mudo
 da roseira – de que é fortuito emblema.

Na segunda estrofe do poema número 26, o eu-lírico, porta-voz da rosa, continua seu discurso de convencimento do seu interlocutor. A rosa parece ser simples aparência: o “veludo” das pétalas e o diadema que a rosa parece possuir também não lhe pertencem; a Beleza de que dispõe é eterna e a rosa apenas exhibe fragmentos dessa beleza. Seus atributos são prolongamentos, continuação simbólica, fruto da roseira. O eu lírico estabelece, no dístico final do poema, que a rosa “é fortuito emblema” da roseira. Assim, a rosa existe como

simbologia de uma realidade superior a ela própria, uma realidade transcendente de que ela, como a flor-emblema dessa realidade, pode apresentar sinais. Dessa forma, a rosa é por demais importante, afinal sem ela, como poderíamos saber da grande Roseira? É o mesmo que dizermos que sem o *dasein* a transcendência é nula, uma vez que é ele que tem uma relação privilegiada com o Ser e pode alcançá-lo.

A existência não é possível senão em face da transcendência. A transcendência não tem sentido senão pela existência. (...) O fato de o homem partilhar, pela sua liberdade existencial, do absoluto, não lhe dá nenhuma autosuficiência. Pelo contrário. A liberdade vive da dependência em relação à transcendência, que é sua origem. (HERSCH, 1982, p. 20)

[...]
é prolongar na vida o sonho mudo
da roseira – de que é fortuito emblema.

O dístico final fecha o poema sugerindo a pista de que a rosa e sua efemeridade são cifras para que o ser possa alcançar sua verdadeira autenticidade, aceitando, impassível, a condição de que passará pelo “fenecer” de sua existência. A rosa tem uma missão: “é prolongar na vida o sonho mudo/ da roseira”. Assim, a rosa não fala de si (que é existência), mas fala da roseira (que é transcendência), e isso é o que a torna um ser louvável. A rosa, que a princípio parecia falar da contraposição vida/morte, mostra-se como um “fortuito emblema” da roseira, do transcendente.

Rosa é um símbolo ao acaso (“fortuito”), existem muitos outros que, também, quando “ouvidos” com atenção, falam da transcendência. As cifras para chegarmos até a transcendência estão na existência, mas é necessário que nos debrucemos sobre elas com disposição para ouvir o que elas nos têm a dizer, encontrando e decifrando os enigmas. Em

outros momentos de *Metal Rosicler* podemos nos deparar com cifras da transcendência. Dos seres da natureza que nascem e morrem, dos seres humanos, de fatos simples e situações inesperadas é que a poetisa retira elementos para sua criação poética. A reflexão que faz em torno da brevidade da vida e do espetáculo que o mundo oferece são motivos especialmente trabalhados por Cecília Meireles para dirigir seu pensamento para o abstrato. É ela mesma quem escreve no poema número 9:

[...]
 “Meu interesse é de desinteresse:
 pois música e instrumento não confundo,
 que afinador apenas sou, do piano,
 a letra da linguagem desse mundo
 que me eleva a conviva sobre-humano.
 Oh! que Física nova nesse plano
 para outro ouvido, sobre outros assuntos...”

Na verdade, pudemos perceber essa “linguagem desse mundo” falando de uma “outra realidade” nos poemas até aqui analisados. A poetisa não é melancólica ou mórbida, de modo algum, uma vez que sempre deixa clara a noção de “algo a mais”. Vejamos como essa idéia é recorrente em *Metal Rosicler*:

Poema número 11:

[...]
 Chuva fina,
 matutina,
 que te foste a outras paragens.
 Invisível peregrina,
 clara operária divina,
 entre límpidas viagens.
 Poema número 13:

[...]
 E mais tarde encontro meus sonhos na vida,
 somente esses sonhos, somente esses sonhos,
 todos realizados.
 Poema número 15:

[...]

Passamos, vivos e mortos,
sozinhos nesses extremos.
Companhias – o que são?

Aguardo apenas a estrela
na ponta do meu cajado:
a pura estrela polar.
[...]

À noção de transcendentalidade une-se a da esperança, a de um “ainda-não” voltado para o futuro. Nesse aspecto é interessante a leitura de Ernst Block, marxista revisorista (1885-1977), na obra *O Princípio Esperança*, em que ele atribui a esta dimensão prioridade absoluta sobre as outras (quais sejam elas vida, pensamento, amor etc). O pensamento é voltado para a o futuro, não como um obstáculo, e ao passado, não como um exílio. O “não-ainda-ser” é o que é passível de ser, e para isso é que o ser se dirige, como se tivesse fome dessa dimensão que lhe falta.

Assim, a esperança é abertura para o incompleto, amplia os horizontes do homem e o leva à sua emancipação. Podemos dizer que é o que os poemas de *Metal Rosicler* deixam transparecer desde o princípio. Como vimos, a noção de transcendência está imbutida na noção de limite, e a idéia de limite inclui a de sonho e realidade. Como numa trama bem organizada, o sentido geral da obra vai-se formando aos poucos: o ser que toma consciência da morte e pela angústia alcança a possibilidade de transcendência.

A esperança está presente nos poemas de *Metal Rosicler*. Conforme já salientado, a morte para a poetisa não existe no sentido finalista, mas é encarada como um “ainda-não” sobre o qual se pode especular e levantar hipóteses. Já no poema número 4, o eu lírico dizia de sua esperança:

Não fiz o que mais queria.
Nem há tempo de cantar.
Basta que fiquem suspiros
na boca do mar.

Basta que lágrimas fiquem
nos olhos do vento
Não fiz o que mais queria
e assim me lamento.

E a minha pena é tão minha,
quem a pode consolar?
Chorava caminhos claros
noutro lugar.

Chorava belos desertos
felizes de pensamento.
Mas a alma é de asas velozes
e o mundo é lento.

Neste poema as duas primeiras estrofes apresentam características interessantes. Nelas o eu-lírico trabalha com as três dimensões temporais ao mesmo tempo. As formas verbais aparecem no pretérito perfeito (“fiz”, “queria”), designando ações já concluídas no passado; no presente (“há”, “basta”, “lamento”); e no presente do subjuntivo (“fiquem”) expressando a ação ou estado denotado pelo verbo como um fato irreal, ou simplesmente possível ou desejado.

Usando de figuras sinestésicas (uma variedade da metáfora) como “boca do mar” e “olhos do vento”, a poetisa atribui qualidades humanas ao vento e ao mar, personificando-os, característica presente também nos escritores simbolistas. Cecília é poeta visual e para falar da esperança utiliza-se de imagens recorrentes em seu fazer poético: vento e mar.

[...]
Não fiz o que mais queria.
Nem há tempo de cantar
[...]

[...]
Não fiz o que mais queria
e assim me lamento.
[...]

São períodos curtos, encerrando cada um uma idéia. Ao referir-se ao passado, o eu-lírico parece conclusivo ao afirmar que não fez o que mais queria. Do mesmo modo ao referir-

se ao presente ele estabelece sem qualquer dúvida que não há mais tempo para cantar, só para se lamentar. O que será que era que o eu-lírico “mais queria”? E porque “não há mais tempo para cantar”? Esse ser-eu-lírico está vivendo o momento da angústia, ele se descobre diante da efemeridade da existência e da própria instabilidade de seu estar-no-mundo. O tempo nunca lhe é suficiente para todas as realizações como ser humano. O ser está preso à finitude do tempo.

O sentimento da angústia individualiza o *dasein* (“E a minha pena é tão minha,/ quem a pode consolar”) e o coloca frente a frente consigo mesmo. Nesse aspecto é interessante percebermos a estrutura formal do poema, a disposição dos versos. A primeira estrofe é espelho da segunda, o mesmo acontecendo com a terceira e quarta estrofes. A repetição de frases inteiras e de estruturas gramaticais semelhantes nos versos propicia a sensação de que se trata de um “lamento”, uma canção de caráter triste, choroso.

A “resposta” sobre o que o eu-lírico “mais queria” vem nas estrofes três e quatro, embora ainda de maneira difusa, já que nesse exame memorialístico que faz de seu existir, apenas sugere pistas de seus pensamentos. Os verbos aparecem no imperfeito do indicativo, expressando ações habituais do eu-lírico no passado: “Chorava caminhos claros/ noutro lugar”; “chorava belos desertos/ felizes de pensamento”. Chorar é, nesse sentido, desejar muito, pedir insistentemente a ponto de prantear. Os dois maiores anseios do eu-lírico (“caminhos claros” e “belos desertos”) não estão onde ele está, mas longe, ou como ele mesmo diz, “noutro lugar”. Nos desejos do eu-lírico as idéias se complementam. Ele quer o claro, o desvelado, o não enigmático. Isso não é possível nessa existência, onde só há situações que limitam o ser e que o angustiam indefinidamente. A *alethéia* está em “outro lugar”. O eu-lírico chora por “belos desertos/ felizes de pensamento”. Deserto pode ser entendido de várias formas: como introspecção, como um lugar de provação, mas também

como local de onde se restabelece e se alimenta o espírito, colocando-se os pensamentos em ordem para o início de uma missão ou simplesmente continuar da caminhada existencial. Assim, o pedido do eu-lírico é por um lugar como esse, onde possa ter pensamentos agradáveis, diferentes dos que tem na sua existência real como “ser-no-mundo”.

É o próprio eu-lírico que conclui com a adversativa: “Mas a alma é de asas velozes/ e o mundo é lento”. O ser-eu-lírico do poema encontra-se dividido entre a realidade e o desconhecido (pós-vida ou pós-morte). Nesse sentido também há continuidade com o poema número um, em que o eu-lírico constatava que seu “caminho” começava na “translúcida muralha” que opunha o “sonho vivido e a vida apenas sonhada”. Fica claro que há um binômio, uma barreira diáfana, entre a realidade e o desejo, entre a alma e o mundo.

Interessante que o eu-lírico aqui universaliza sua assertiva. Ele não diz que a “sua alma” é de asas velozes, mas que “a alma” é assim. Portanto, insere-se no contexto do mundo, que se angustia como ele do e no mesmo sentimento, cada ser na sua individualidade. O homem é um ser-no-mundo e por isso, um ser-para-a-morte. O uso da conjunção adversativa “mas” aqui é para explicar a causa de uma ação ocorrida anteriormente, no caso, toda a frustração do eu-lírico diante do tempo efêmero.

No dístico final, utilizando-se de duas antíteses (“alma”-“mundo”, “velozes”-“lento”), o eu-lírico deixa clara a noção de angústia que vivencia e a disparidade que existe entre o concreto e o abstrato. A alma, entendida aqui como o que anima, a fonte de energia, o pensamento, é veloz, não está presa a nada, é livre. O mesmo não acontece com o mundo ou o ser que está preso a ele, à materialidade. Alçar vôo ancorado no mundo não é tarefa fácil. A transcendência pede desprendimento.

A simbologia da “asa” também é importante para ampliar nossa compreensão. Além de significar leveza, alívio e desmaterialização, pode também indicar a faculdade cognitiva (o ser que compreende é como se tivesse asas). A inteligência é o mais rápido dos pássaros. A asa relaciona-se ao espiritual, ao aéreo, ao vento. É o impulso ao transcendente da realidade humana. Portanto, no poema, enquanto a alma voa, o mundo caminha, enquanto a alma já está em outros mundos, conjecturando, vivendo outras dimensões da existência, escrevendo outras histórias, o mundo está praticamente parado. Fica claro que o eu-lírico dá maior importância ao que é espiritual, principalmente quando adjetiva a alma como veloz e o mundo como sendo lento (“a alma é de asas velozes/ e o mundo é lento”).

O ser-eu-lírico, que já tem consciência de sua morte, mas que anseia por perpetuar-se a ponto de chorar por “caminhos claros noutra lugar”, parece encontrar um meio para ultrapassar a inevitável situação-limite da morte. O salto em direção ao transcendente se faz quando o eu-lírico, na situação extrema de seu existir, acredita que o mar ou o vento são suficientes para garantir a continuidade de sua existência:

[...]
 Basta que fiquem suspiros
 na boca do mar.
 [...]

Basta que lágrimas fiquem
 nos olhos do vento.
 [...]

Dessa forma, a presença do eu-lírico se mostrará em sua ausência. Na tentativa de dominar a morte, o eu-lírico transfere para coisas que julga perenes, ou que dão, ao menos sinais de perpetuidade, a sua continuação. Assim como o mar, o vento será um traço eterno da memória do *dasein*, sempre contínuo em seus movimentos, constantemente renovados, símbolos da eternidade. Ao eu-lírico basta primeiramente que “fiquem suspiros/ na boca do mar”, assim sendo, ele seguirá com seus lamentos e queixumes, falando agora pela “boca do

mar”, aqui símbolo do eterno retorno. O mesmo acontece quando quer que suas lágrimas, sua dor, estejam nos “olhos do vento”.

A sublimação, por sua vez, tem uma ligação íntima com a angústia temporal do homem, se encararmos a transferência do ego para as coisas (“viver nas coisas” seria a característica básica da sublimação), como sintoma da dominação do instinto de morte. (CAVALIERI, 1984, p. 27)

Mas nesse poema o traço principal a ser destacado é o sentimento da esperança, daquele que crê como possível a realização do desejo do ultrapassar-se, transcender. O eu-lírico é movido por essa expectativa, ele não é derrotista, mas vê uma saída para o conflito concreto/abstrato. Em *Metal Rosicler* a busca incessante desse “outro lugar”, diferente do que é o conhecido pelo eu-lírico, aparece em vários poemas:

Poema número 17:

Espera-se o anestesiado
sem saber por onde anda.
Nas asas do éter levado,
mira que oscilante prado?
e de que abstrata varanda?
[...]

Poema número 19:

[...]
Noite e dia sobem
noite e dias descem
asas tênues do éter.
Silenciosas voam,
frias, frias, frias,
entre o vidro e o níquel
entre o céu e a terra,
lírio cristalino
como pólen de menta’,
de menta, de cânfora,
e de outras essências.
[...]

Sobe além das nuvens.
Até que planaltos?

Até que planetas?
 traçando aros leves,
 ondas sucessivas...
 diamante caído
 em lagos de neve,
 áfonos, coalhados
 nos vales da morte,
 longe, longe, longe...

Poema número 30:

[...]
 Para muito longe, muito longe, passa.
 Monte sobre monte,
 vai-se andando sempre, sempre há um ramo verde,
 e depois um largo horizonte.

A esperança se conhece na situação-limite e exige esforço para ser alcançada, além de escolhas por parte do ser. O caminho da autenticidade passa pelo conhecimento de si próprio e pela sensação de fracasso. Quando o *dasein*, nessas situações, opta por passar “além”, a transcendência torna-se uma possibilidade mais real. Quando o homem reflete na situação extrema da morte, percebe que não dispõe de nenhuma certeza ou apoio. A esperança se mostra como um avanço no inefável. A esperança do eu-lírico é que no “depois” haja vida, como verificamos no fragmento do poema número 17: “De um lado a vida te espera:/ do outro não se entende a morte./E em metades de anjo e fera,/ galopa a fluida Quimera: tua – mas alheia – sorte”.

Deste modo se casam harmoniosamente, sentimentos tão subtis como as práticas de escrita simbolista de artifício e a de poemas-símbolos exprimindo um sentimento difuso de inspiração mallarmiana de tensão para o Absoluto – Nada [...] em que o poema aparece como janela para o não-ser, espelho e cristal partido que reflectem apenas a ascese para tocar o infinito.” Não há uma mística propriamente dita, nem cristã nem oriental. Apenas a espiritualização do sentimento do absoluto e da esperança, num certo decadentismo controlado. (CRISTÓVÃO, 2001, p. 14)

O ser é movido pela esperança. A existência é voltada para o “depois” e podemos dizer que a temporalidade autêntica do *dasein* é o futuro. A projeção do ser é a de si mesmo e em função de si mesmo. Explicando melhor: quando o ser decide tacitamente o que pretende alcançar, volta-se para si mesmo no presente e dá os passos necessários para isso. Então o *dasein* torna-se autêntico, no sentido de que antecipa, “adianta” seu futuro, e porque não, sua própria morte. A este respeito, Jaspers diz:

Quando começa a refletir, o homem toma consciência de que não dispõe de certeza, nem de apoio. É preciso que nós, homens, tenhamos coragem, quando nos pomos a refletir sem vendas nos olhos. Devemos avançar no escuro, de olhos abertos, proibindo-nos de renunciar ao pensamento. A coragem engendra a esperança. Sem esperança, não há vida. Enquanto há vida, há sempre um mínimo de esperança, que brota da coragem. A esperança se mostra ilusória quando o existente naufraga. Só amparado na coragem pode o homem caminhar de frente erguida para o seu fim. (JASPERS, 2001, p. 53)

A esperança no ser-existente é sinal de coragem diante das limitações humanas. Mesmo que não compreenda bem essas situações, o eu-lírico se questiona: “Porque esperança ou que cegueira/ damos um passo para a frente?” (poema 36). A morte é um salto no escuro e esperar pela transcendência é como se fosse o salto de um cego no escuro. Entra aqui o conceito de fé. O inefável da morte, contudo, pode ser mais bem esclarecido com as cifras da transcendência. Para o filósofo Jaspers, “através do conhecimento não se consegue dar nenhuma resposta à pergunta sobre o que é o homem. Porém não termina o pensamento onde termina o conhecimento, e, com as cifras temos a possibilidade de nos tornarmos, ao menos mais claramente conscientes do ser do homem do que sem elas.” (JASPERS, 1993, p. 24)¹³

Uma destas cifras é a borboleta, poema número 28, que analisaremos a seguir:

¹³[...] mediante el conocimiento no se consigue dar ninguna respuesta a la pregunta de qué es el hombre. Pero no cesa el pensamiento allí donde cesa el conocimiento, y, con las cifras tenemos la posibilidad de hacernos al menos más claramente conscientes del ser del hombre que sin ellas. (JASPERS, 1993, p. 24)

Sob os verdes trevos que a tarde
rossia com o mais leve aljofre,
tonta, a borboleta procura
uma posição para a morte.

Oh, de que morre? Por que morre?
De nada. Termina. Esvaece.
Retorna a outras mobilidades
recompõe-se em íris celestes.

Nos verdes trevos pausa, cega,
À procura de um brando leito.
Altos homens...Árvores altas...
Igrejas...Nuvens...Pensamento...

Não...Tudo extremamente longe!
O mundo não diz nada à vida
que sozinha oscila nos trevos
embalando a própria agonia.

Que diáfana seda, que sonho,
que aérea túnica tão fina,
que invisível desenho esparso
de outro casulo agora fia?

Secreto momento inviolado
que ao tempo, sem queixa devolve
as asas tênues, tão pesadas
no rarefeito céu da morte!

Sob os verdes trevos que a noite
no chão silenciosos dissipa,
jaz a frágil carta sem dono:
-escrita? lida? – Restituída.

O poema número 28 é um dos poemas longos de Metal Rosicler. São sete estrofes de quatro versos cada uma, todos eles octossílabos. O ritmo harmoniza e cadencia o texto do poema, conferindo-lhe fluidez. Os versos prescindem das rimas, são brancos. Há a presença de rimas toantes nos 2^o. e 4^o. versos de cada estrofe do poema, como em: “aljofre” – “morte”; “leito” – “pensamento”; “fina” – “fia”; “devolve” – “morte”; “dissipa” – “restituída”. Há a repetição da expressão (paralelismo) “verdes trevos” em três estrofes, com algumas mudanças, colocando esses termos em evidência no poema. Os verbos referem-se à terceira pessoa do singular, no presente do indicativo: “rossia”, “procura”, “morre”, “termina”, “esvaece”, “retorna”, “recompõe-se”, “pausa”, “diz”, “oscila”, “fia”, “devolve”, “dissipa”,

“jaz”, “escrita”, “lida”, “restituída”. Portanto, eu-lírico é “ela”, embora para Massaud Moisés, o “ela” passe a ser, na linguagem poética, a própria voz do eu do poeta:

Dependendo do ângulo, a única pessoa do poema é o “ele”, ou seja, um “eu” tornado objeto de um “eu” sujeito: o “eu lírico” funciona como um objeto, e o “eu do poeta”, sujeito. Entendamos que tal relação somente pode estabelecer-se antes da criação do poema; surgido este, o “ele” se converte automaticamente em “eu”, “eu” no/para o poema, mas “ele” para o poeta que o criou. Não podendo comunicar-se como tal, o “eu” sujeito (do poeta), reparte-se num “ele”(ou “eu” objeto, do poema), espécie de *alter ego* capaz de exprimir as intenções do “eu” sujeito. Este, ao se desdobrar, dá origem ao “ele”, ou terceira pessoa, semelhante às situações em que fazemos uso de formas pronominais como “a gente”, *on, one, man*. (2001, p. 140).

Com base nesse ponto de vista encontramos no poema a voz da própria autora, acrescentado pelo fato de que o lepidóptero é o emblema da mulher e que o *leitmotiv* da evanescência do existir é um dos seus prediletos. Ela recorre mais uma vez à memória, utilizando-se do arquétipo da borboleta para trabalhar sua viagem existencial em temas como a morte, o tempo, a angústia, mas, sobretudo, a transcendência.

A linguagem do poema desenvolve-se com antíteses, sendo que este efeito é conseguido indiretamente, no vocabulário usado pela poetisa. Há uma gama de termos e sinais referindo-se a estados de morbidez, de esmorecimento da borboleta diante do destino da morte. São eles: “tarde”, “tonta”, “morte”, sinais de interrogação, “termina”, “esvaece”, “cega”, “brando” “leito”, reticências, “não”, “longe”, “sozinha”, “oscila”, “agonia”, “esparso”, “secreto”, “devolve”, “tênué”, “pesadas”, “noite”, “silenciosos”, “dissipa”, “jaz”, “frágil”, “sem dono”. Porém, contrapostos a esses sentimentos, a poetisa também trabalha com o aspecto positivo da existência, reunindo no mesmo poema palavras que deixam transparecer a possibilidade da continuação do viver, ou mesmo o recomeço da vida: “verdes trevos”, “procura”, “outras mobilidades”, “recompõe-se”, “retorna”, “aljofre”, “pousa”,

“igrejas”, “nuvens”, “pensamento”, “sonho”, “invisível desenho”, “outro casulo agora fia”, “sem queixa”, “asas tênues”, “rarefeito”, “restituída”.

Uma primeira leitura do poema número 28 deixa claro que se trata da morte de uma borboleta. Chama atenção a repetição por três vezes da estrutura “verdes trevos”, a primeira em que é “tarde”, a segunda em que o inseto encontra um lugar para pousar e a terceira em que já é “noite” e a borboleta não está mais sob os trevos. Uma palavra usada por duas vezes também dá os primeiros indícios da semântica do poema: - “procura”; e dois versos: “retorna a outras mobilidades” e “outro casulo agora fia”, sugerem que o poema vai referir-se ao transcendente.

O poema refere-se à borboleta que busca um lugar para morrer. Mas a poetisa, utilizando-se desse símbolo, questiona a aceitação da morte como fim. Morte, para ela, é encarada como esvaecimento, que é diferente de morrer; o ser se dissipa (conforme veremos na última estrofe) e desse modo se possibilita um retorno, já que simplesmente desapareceu. No poema a borboleta se esvai, muda de forma, reconstrói-se em “íris celestes”. E a crisálida é imprescindível para essa metamorfose, uma vez que é emblema da possibilidade de mudança, em torno do que se move o poema todo.

O poema diz do caminho curtíssimo do inseto. Para que isto seja ainda mais contundente, toda a metamorfose se dá no breve período que vai da tarde até a noite. O relato da transformação da existência começa à tarde, enquanto o dia ainda está claro. Porém, a mudança completa só se realiza à noite, no sombrio, na solidão e no silêncio. Morte e vida, tarde e noite, claro e escuro são modos de referir-se aos tênues limites que separam essas realidades. Cecília Meireles traz em outros versos de *Metal Rosicler* essa idéia, como no poema número 19: “pois a morte e vida/ tem o mesmo rosto,/ transparente e vago.”

No poema 28 fica patente que a escolha da borboleta como símbolo da existência é o que engendra a própria ambigüidade da vida/morte. Ao mesmo tempo em que a presença da borboleta pode, simbolicamente, ser a anúncio da morte de uma pessoa próxima, a borboleta que re-nasce da crisálida é o símbolo da re-generação, da re-vida. Assim ficam esses dois pólos da existência, quais sejam viver e re-viver sempre se sucedendo, um após o outro, como no mito do eterno retorno.

Cecília trabalhara diretamente o tema da fugacidade do tempo quando se referiu à rosa no poema 26. O mesmo se dá agora com a borboleta, cuja existência breve é lição para o homem. Assim a poeta se exprimiu em *O que se diz e o que se entende*: “E começam a passar muitas borboletas novas também, com seus vestidinhos de veludo; oh!, tão lindas, tão lindas, para tão pouco tempo...”(MEIRELES, 1980, p. 87) A borboleta passa a maior parte de sua existência sob a forma de larva. Depois se metamorfoseia em crisálida. Quando adulta a borboleta torna-se alada e em muitas espécies condenada a uma vida brevíssima, às vezes nem chegando a se alimentar.

Sob os verdes trevos que a tarde
rossia com o mais leve aljofre,
tonta, a borboleta procura
uma posição para a morte.
[...]

Se os trevos são plantas herbáceas de estatura baixa (de 5 a 40 cm) e a borboleta está embaixo deles, isso traz a imagem de que o lepidóptero já não voa mais, mas procura, como que embriagado, o local em que terá o seu fim, que “sente” cada vez mais perto. Quem olha por sobre os verdes trevos, que, metaforicamente, são verdes porque têm o frescor, o viço, a energia do que é novo ou do que se inicia, não imagina que sob eles há uma outra vida que se despede, solitária. É importante ressaltar que os trevos “estão” verdes, mas não serão verdes para sempre. A coloração verdejante quer, como metáfora, dizer do viço que existe no que

está no começo, há pouco tempo nascido. Sob a aparente vida a morte já existe latente. O mesmo acontece aos que olharem a borboleta; não é fácil aceitar ou entender porque ela tem uma existência tão breve depois do longo período de crisálida.

[...]
 Oh, de que morre? Por que morre?
 De nada. Termina. Esvaece.
 Retorna a outras mobilidades
 recompõe-se em íris celestes.
 [...]

A borboleta procura uma “posição” para morrer. Aparentemente ela “tem consciência” da morte e quer o lugar mais adequado. Para quê escolher um posicionamento mais cômodo para o corpo nessa situação-limite extrema? Ela sabe que a morte não lhe será o fim, ela “crê” na transcendência de seu ser, ela “visualiza” uma espécie de transformação? A essas perguntas somam-se as outras duas encontradas na segunda estrofe do poema número 28 (“Oh! de que morre? Por que morre?”) e feitas pelo poeta-observador do trajeto final da existência da borboleta e que faz conjecturas a esse respeito.

O fato de a borboleta encerrar seu caminho nesse mundo não lhe apresenta nenhum significado e a conclusão a que parece chegar é que a morte é um sem-sentido, já que ela falece “de nada”, simplesmente “termina”, “esvaece”, desaparece. Com isso, a poeta quer significar que não se morre, mas que na morte se abandona uma forma e assume-se outra, o que no fim é re-composição, re-torno “a outras mobilidades”, volta à vida. Deve ficar claro que ao referirmo-nos ao trajeto vida-morte-vida da borboleta estamos tratando do processo da existência do próprio *dasein*, que autêntico anseia pela transcendência.

A borboleta enfrenta a sua situação-limite com tranqüilidade, sem alardes, na solidão. Pela existência aclarada da razão podemos perceber nessa aceitação da morte a linguagem

cifrada da transcendência. A experiência da morte da borboleta pode ensinar ao homem, segundo Jaspers, o que é o naufrágio ou malogro.

É decisiva para o homem a forma em que experimenta o fracasso: permanecendo-lhe oculto, dominando-o no final apenas faticamente; ou o poder vê-lo sem véus e tê-lo presente como limite constante da própria existência, ou acata o lançar mão de soluções e de uma tranquilidade ilusórias, ou então, aceitá-los honradamente em silêncio diante do indecifrável. A forma pela qual que experimenta o fracasso é o que determina em que acabará o homem. (JASPERS, 1953, p. 19-20)¹⁴

Paradoxalmente os versos finais da mesma estrofe deixam claro que o fato de o ser ser-para-a-morte não é o mesmo que dizer que a morte é o fim para o ser. A borboleta, morrendo, “retorna a outras mobilidades/ recompõe-se em íris celestes”. A morte deixa de ter o sentido de completude e passa a abarcar o de iniciação.

Assim, a iniciação e a passagem de um estado a outro se apresentam como liquefação do antigo estado e como novo começo, como morte e novo nascimento que seria impreciso considerar “ressurreição”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 268)

Os momentos transitórios na vida do indivíduo, levando-se em consideração que toda transição é uma renovação e a renovação sempre é concebida e ritualizada na representação da morte e do novo nascimento, relacionam-se por sua vez aos mitos cosmogônicos, de criação do universo. A borboleta não mais voltará de onde partiu, mas será diferente do que é; ela retornará a “outras mobilidades”. Seu movimento não será mais o de borboleta comum, mas ela passará a ter asas celestes. Na nova etapa de sua existência deixará de

¹⁴ *Es decisiva para el hombre la forma en que experimenta el fracaso: el permanecerle oculto, dominándole al cabo sólo fácticamente, o bien el poder verlo sin velos y tenerlo presente como límite constante de la propia existencia, o bien el echar mano a soluciones y una tranquilidad ilusorias, o bien el aceptarlo honradamente en silencio ante lo indecifrável. La forma en que experimenta el fracaso es lo que determina en qué acabará el hombre.* (JASPERS, 1953, p. 19-20)

existir a barreira que separa vida e morte, humano e divino. A nova forma será a de “íris celestes”.

A metamorfose em arco-“íris celestes”, além de sugerir uma imagem plástica maravilhosa, é muito relevante para a compreensão do poema e da obra *Metal Rosicler* como um todo. São duas palavras repletas de simbologia. Vamos ao deciframento: na morfologia zoológica, “íris” é a pigmentação circundante e freqüentemente contrastante dos ocelos, presente nas asas de certas borboletas. Ocelos são espécies de manchas, situadas principalmente nas asas de algumas borboletas, na forma de olho. A imagem do arco-íris, ademais ser símbolo do sentimento ou ligação com Eros, ainda representa a ponte entre o humano e o divino, a união entre céu e terra, o elo de ligação do mundo sensível com o supra-sensível.

Podemos compreender aqui a função do poeta enquanto visionário: lançado nas trevas da solidão ele adquire asas (ocelos) e a função de poder ligar o humano e o divino. “Assim, a essência da poesia está ajustada no esforço convergente e divergente da lei dos sinais dos deuses e a voz do povo. O poeta sempre está entre aqueles, os deuses, e esse, o povo” (HEIDEGGER, 1958, p. 113)¹⁵, conceito romântico e simbolista.

Simbolistas acreditavam no mundo platônico e o desejavam em detrimento do mundo material. A realidade não espelha esse ideário dos simbolistas e por essa razão eles querem transcender o imediato, atingir o indefinível, o abstrato. Se a sociedade busca o material e passageiro, o simbolista busca o eterno e perene. Cecília Meireles, que apresenta traços notadamente simbolistas em sua poesia, valoriza o espiritual, o que a liga ao transcendente e não a faz pessimista.

¹⁵ Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta está entre aquellos, los dioses, y éste, el pueblo. (HEIDEGGER, 1958, p. 113)

Portanto, ao utilizar-se da imagem da borboleta, cuja morte não é real, mas apenas um esvaecimento do ser, o poeta fala a toda existência humana não só da possibilidade da morte (ser-para-a-morte), mas, sobretudo, da possibilidade do transcender. Morte é término de uma etapa apenas. Depois disso vem o re-torno, a re-composição. Morte faz do homem uma ponte com o divino, o aproxima do sagrado, lhe abre os olhos, lhe dá asas novas, lhe permite voar, lhe dá fé.

O “sair de si”, possibilitado pela experiência do malogro e, conseqüentemente da transcendência, leva o ser a colocar-se acima da superficialidade do mundo em que vivemos e atingir um “além” mais próximo da verdade. Quanto mais o homem se torna livre, mais ele tem certeza da transcendência, e quanto mais tem essa segurança, mais ele é “existente” e mais pode aproximar-se de Deus.

A existência, objeto de um dever de escolher, é realmente o objeto de uma aposta. Ao nos fazermos a nós mesmos, nós que não somos determinados senão por nossa escolha, passamos ao ato por um “salto” súbito, provocando uma vertigem pela qual tomamos consciência de que mais do que somos: trata-se de “viver inspirado pelo englobante, [de] se deixar conduzir e satisfazer por ele.” (HUISMAN, 2001, p. 67)

Ao nos reportarmos à existencialidade do ser como uma “aposta”, um “salto” no escuro, um ato de fé, estamos condizentes com o que se diz na terceira estrofe do poema número 28:

[...]
 Nos verdes trevos pousa, cega,
 À procura de um brando leito.
 Altos homens...Árvores altas...
 Igrejas...Nuvens...Pensamento..
 [...]

Nesta estrofe a borboleta parece, finalmente, ter elegido (“pousa”) um lugar para morrer (“brando leito” -eufemismo para morte). Está “cega”. A cegueira não lhe é, apesar da conotação negativa, negativista, uma vez que é cega que ela pousa e encontra a “posição para a

morte”. Estar cego é uma situação limite para a borboleta. Em meio às coisas do mundo está como cega, mas neste estado é que pode “enxergar” a possibilidade de superação dessa situação. Se atentarmos para a simbologia de cegueira, veremos que

ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. O cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o *Vidente*. (CHEVALIER, 1997, p. 217, grifo do autor)

É possível confirmar a convicção do eu-lírico de que, na ausência da visão exterior (cego para o mundo) se aguça a visão interna. Neste sentido ele é clarividente, antecipador do divino, esperança. No poema número 36 da mesma obra, diante da escolha entre incerteza e certeza, o ser-eu-lírico opta pelo “passo para frente”. O apelo da transcendência é mais forte:

Não temos bens, não temos terra
e não vemos nenhum parente.
Os amigos já estão na morte
e o resto é incerto e indiferente.
Entre vozes contraditórias,
chama-se Deus onipotente:
Deus respondia, no passado,
mas não responde, no presente.
Por que esperança ou que cegueira
damos um passo para a frente?
Desarmados de corpo e de alma,
vivendo do que a dor consente,
sonhamos falar – não falamos;
sonhamos sentir – ninguém sente;
sonhamos viver – mas o mundo
desaba inopinadamente.
[...]

Quando o ser existencialmente autêntico, e estamos falando da borboleta-*dasein*, cai em si, chega a tais conclusões. Os sonhos são limitados pelo mundo que termina inesperadamente com a chegada da morte que não escolhe hora nem lugar para acontecer. Ainda que vivendo

em meio à dor, não ouvindo a voz de Deus nesse instante de agonia, permanece no ser uma esperança, mesmo que cega, que o move em direção ao “depois”. Por hora importará saber que o ser é movido pelo futuro.

O sentimento da angústia desses momentos limítrofes parece estar voltado ao impossível, à realidade que é finita e que o ser-borboleta deve aceitar. A morte da borboleta ou a sua vida são demasiado rápidas. O fracasso da existência parece desembocar no nada. A vida do *dasein*, metaforicamente comparada à da borboleta, também é rápida, breve (biblicamente comparada a um sopro – Jó 7,17). O pouco tempo que o homem vive não lhe é suficiente para “enxergar” todos os mistérios do existir. Nesse sentido o eu-lírico percebe que as coisas “mundanas” não lhe dão resposta alguma, embora seja por elas que o próprio *dasein* se torna consciente de si próprio. O “cuidado” nasce da angústia de o ser, lançado no mundo contra a sua vontade, ser encaminhado para a situação da morte.

Enquanto o sentimento angustiante do fim que se aproxima a cada minuto vivido revela a dolorosa facticidade da existência, é pelo existir que o *dasein* é projetado incessantemente para adiante de si mesmo. A borboleta, na experiência de solidão, reflete sobre o estar no mundo: “Altos homens...Árvores altas.../ Igrejas...Nuvens...Pensamento...”. O adjetivo “alto” é usado no sentido de algo que se encontra muito afastado, longe, remoto. Nada disso pode dizer da transcendência: nem o mundo (humanidade), nem a natureza (árvores), nem a religião (igrejas), nem os sonhos e coisas da esfera etérea (nuvens), nem mesmo a razão (pensamento). Ainda que nessa estrofe o ser-borboleta se refira de forma reticente, indicando hesitação em cada novo conceito, na quarta estrofe ele é enfático em afirmar:

[...]
 Não...Tudo extremamente longe!
 O mundo não diz nada à vida
 que sozinha oscila nos trevos

embalando a própria agonia.
[...]

A existência autêntica do *dasein* diz que ele não existe à maneira das coisas, mas é na autenticidade que o mundo pode se revelar. Assim, não é o mundo que diz alguma coisa sobre a existência, mas o *dasein* que pode dar algum sentido às coisas do mundo, caso contrário os entes do mundo continuam encobertos e dissimulados.

A vida oscila (vacila, hesita) nos trevos (situações-limite de sua existência em que deve exercitar sua escolha e liberdade) solitariamente. A experiência da morte é particular, não relacional, como já vimos. Apesar da relação com o outro “eu”, será somente na solidão que o ser pode tornar-se autenticamente existente. “A autenticidade de minha existência é à custa desta solidão, pois sou o único a poder dar um sentido à minha vida, ainda que outrem seja seu suporte indireto.” (HUISMAN, 2001, p. 70)

De acordo com o eu-lírico, a vida embala a sua própria agonia; ou seja, ela dá alento e alimenta a própria morte. É vivendo que se morre, uma vez que essa é uma possibilidade sempre presente:

O ser para a possibilidade enquanto ser-para-a-morte, no entanto, deve se relacionar *com a morte* de tal modo que ela se desentranhe nesse ser e para ele como possibilidade. Aprendemos, terminologicamente, esse ser para a possibilidade como *antecipação da possibilidade*. [...] *Como possibilidade a proximidade mais próxima do ser-para-a-morte se acha, face ao real, ao distante quanto possível*. Quanto mais se compreender e desentranhar essa possibilidade, tanto mais puramente a compreensão penetra na possibilidade como a *possibilidade da impossibilidade da existência*. (HEIDEGGER, 2002, p. 45-46, grifos do autor)

A imagem plástica fornecida por essa asserção do eu-lírico-observador de que “o mundo não diz nada à vida/ que sozinha oscila nos trevos,/ embalando a própria agonia”, já

refere-se às estrofes cinco e seis, sugerindo o casulo preso aos trevos, oscilando, como que embalando a própria dor da morte. É a vida dentro do casulo presa “por um fio”:

[...]

Que diáfana seda, que sonho,
que aérea túnica tão fina,
que invisível desenho esparso
de outro casulo agora fia?

Secreto momento inviolado
que ao tempo, sem queixa devolve
as asas tênues, tão pesadas
no rarefeito céu da morte!

[...]

Nas estrofes cinco e seis a borboleta que procurou um lugar para morrer começa a construir sua outra crisálida, simbólica, porque agora formada de “diáfana seda”, de sonhos. A transformação que o lepidóptero deseja é diferente da que a larva esperava quando almejava tornar-se borboleta. A mudança agora é surreal, diáfana como o casulo que a borboleta constrói para si; o desejo é re-compor-se em “íris celestes”, sagrada. E a nova crisálida é a própria morte, pela qual a borboleta-*dasein* deve passar para que possa transcender.

Assim, como para a lagarta construir o casulo não é o fim, o mesmo acontece para o lepidóptero que constrói o seu novo casulo como quem aceita a morte porque sabe que ele é passagem para o “além” e não é fim, é transformação, começo de uma outra fase. Na verdade, em ambos os casos, seja no casulo real ou no casulo surreal, o fim da existência dá ao inseto a certeza da transcendência e eles só fiam a sua própria sepultura porque sabem que existe um “depois”. Mesmo se isto for uma inverdade (que exista o “além”), a esperança movimenta a ação e não a deixa a borboleta temer:

Todas as concepções acerca do estar morto são desprovidas de base. Do mais-além não há qualquer experiência, nem se recebeu qualquer sinal. Jamais alguém retornou de entre os mortos. Daí decorre a idéia de que estar morto é não ser, de que a morte é o nada. O temor da morte é o temor do nada. Não obstante, parece impossível afastar a idéia de que à morte sucede uma outra

existência. O nada posterior ao fim não é efetivamente um nada. Vida futura me aguarda. O temor da morte é o temor do que após ela ocorre. Tanto um temor como outro desses temores – o temor diante da morte e o temor do que depois suceda - é sem base. O nada só o é em face à realidade que existe no tempo e no espaço. E, além disso, não há uma outra existência concreta frente à qual o temor se justificasse. (JASPERS, 2001, 129)

Quando Cecília fixa o olhar sobre um objeto com reflexão, depura deles o que trazem como lição para a existência. Um casulo deixa de ser somente um objeto que a larva constrói em sua existência natural quando vai ser borboleta, mas torna-se cifra para falar do transcendente. “Decorrido o primeiro momento de contato com as coisas e neutralizada a corrente intensa dos estímulos externos, fixa-se nos objetos o contemplador, considera-os, interpreta-os e deles faz alvo de seu olhar, centro de gravitação da inteligência.” (DAMASCENO apud MEIRELES, 1987, p. 19)

O processo de formação da crisálida é a situação extrema da lagarta. Nessa fase é que acontece o processo de metamorfose do lepidóptero. Vejamos a simbologia do casulo que está no processo de transformação da larva em borboleta, entendendo sempre que no poema número 28 Cecília, ao referir-se à construção da crisálida pela borboleta, está falando da morte, que possibilita essa transmutação. Na verdade o grande casulo da existência vai sendo construído aos poucos e desemboca na morte, que é como que a entrada do *dasein* nesse casulo, mas que também é a abertura para a transcendência. Como a situação-limite dos existencialistas, a morte é o que permite ao ser “ir além”, é só passando pelo estado de casulo que a lagarta pode chegar a ser borboleta, ou que a borboleta já adulta pode chegar a transcender-se em “íris celestes”, como nos sugere o poema número 28.

O observador do caminho da borboleta diz, na quinta estrofe, que a crisálida que ela fia é de “diáfana seda”, um “sonho”, uma “aérea túnica fina”. Lembremo-nos do poema número um, em que o eu-lírico dizia que seu caminho começava na “translúcida muralha”. O casulo de

seda é uma espécie de muralha para a borboleta que se fecha dentro dele. Contudo, é translúcido, diáfano e o “caminho” para tornar-se “borboleta celeste” começará nesta translúcida seda. A simbologia é prodigiosa quando se refere à mudança de um estado a outro. Por isso a vestimenta-casulo é uma “aérea túnica”, delicada, vaporosa, e se dissipará rapidamente dando lugar à nova roupa do ser. Deixar o homem velho e se revestir do homem novo é uma imagem bíblica de renascimento (Efésios 4, 22-24 – “...a remover o vosso modo de vida anterior – o homem velho, que se corrompe ao sabor das concupiscências enganosas - e renovar-vos pela transformação espiritual da vossa mente, e revestir-vos do Homem Novo, criado segundo Deus, na justiça e santidade da verdade.”), mas também está presente nos escritos védicos indianos: “Assim como uma pessoa se veste com roupas novas, dispensando as velhas, de igual modo, a alma aceita novos corpos materiais, dispensando os velhos e inúteis.” (Bhagavad-gita 2,22 apud BHAKTIVEDANTA, 1990, p. 15)

[...]

Secreto momento inviolado
que ao tempo, sem queixa, devolve
as asas tênues, tão pesadas
no rarefeito céu da morte!

[...]

O casulo assemelha-se a um útero, por isso é considerado como uma espécie de câmara secreta das iniciações, é um estado de transição entre duas etapas do devir, o ser que chega a sua idade madura e renasce para a nova fase. Implica renúncia a um passado e aceitação do novo estado. O processo de metamorfose é um “secreto momento inviolado” da borboleta consigo mesma, protegida neste tipo de “envelope” que é o casulo, sua morte. Na estrofe seis a nova borboleta já passa a existir, como uma espécie de devolução do ser ao mundo para o começo de uma nova fase de vida. É o tempo mundano de que falava Heidegger, da preocupação com as coisas do mundo, ao qual a borboleta retorna agora em forma de “íris celestes”. A transcendência não tira o *dasein* do mundo, mas faz com que ele passe a agir sobre o mundo de forma clarificada. A borboleta agora tem “asas tênues”, celestes, mas ainda “tão

pesadas”, já que acabou de renascer. Logo poderá alçar vôo e conhecer lugares onde jamais pensou em ir. Contudo, o retorno da borboleta é ao rarefeito céu da morte. Ou seja, como a existência é efêmera, logo mais a borboleta também terá que enfrentar novamente a situação-limite da morte. Ela é um ser-sempré-para-a-morte.

Cecília Meireles trabalha em outros momentos de *Metal Rosicler* com a temática do casulo, comparando-o a um sarcófago ou sepultura. A imagem da sepultura relaciona-se à da ressurreição, uma vez que os defuntos depositados nas catacumbas eram como numa oferta simbólica à mãe terra na esperança da possibilidade de que pudessem renascer:

Poema 33:

[...]
 Não é triste estar morta
 e ser desconhecida,
 quando o silêncio enorme
 parece o único sonho
 da figura que dorme.

Mas a face escondida
 no sarcófago em cinza,
 sabe que teve um nome.
 Gastou-lhe o tempo as letras
 e o resto Deus consome.
 [...]

Poema número 12:

[...]
 (Noite imóvel, noite escura,
 forrada de sedas suaves,
 pequeno mundo sem chaves,
 quase como a sepultura.)

“Mundo sem chaves”, “sarcófago em cinza”, “quase como a sepultura”, toda essa adjetivação metafórica para o casulo que a borboleta tece para si revela uma única segurança: a possibilidade da transcendência. A metamorfose por que passa a lagarta a transformará por completo: desde a forma à estrutura, interna e externamente. O ser que entra no casulo é muito diferente do que sai dele. Não há o sentimento da derrota, uma vez que a lagarta apenas

“devolve” o que não lhe pertencia, um corpo (“que ao tempo, sem queixa, devolve”). Não se queixa por isso, mas aceita resignada a morte, e nessa, o por-vir. Deixa para o tempo o que lhe pertence.

A decisão de entrega da vida, optar entre o “casulo” ou continuar a vida de simples borboleta, envolve a liberdade individual para decidir o que “acredita” ser o melhor. O mesmo ocorre com o *dasein*, que se descobre como poder-ser. Se, angustiadamente, ele decide que em sua liberdade deve escolher o risco, então caminha e pode vencer a situação-limite que lhe é imposta, qual seja a morte para aonde se projeta. Se, contudo, decide manter-se na inautenticidade, vivendo o tempo finito, acaba fugindo de seu projeto inicial, que é transcender-se.

A transcendência é “secreto momento inviolado”, vivenciado por cada ser em particular, solitariamente. Diferentemente do que encontramos em Heidegger, para quem na morte tomamos consciência de que na existência há o insuperável, recorremos, para tratar da transcendência, a Jaspers, para quem na morte ainda há a capacidade de “ver além”. Nesta situação limítrofe o ser deve renunciar a tudo o que tem de mundanidade, inclusive ao seu próprio corpo, e arriscar-se a uma verdade sem horizonte certo. Esse é, para Jaspers, um ato de coragem, motor principal de superação dos fracassos a que os homens estão constantemente submetidos. “A coragem engendra a esperança. Sem esperança, não há vida. Enquanto há vida, há sempre um mínimo de esperança, que brota da coragem.” (JASPERS, 2001, p. 53)

[...]

Sob os verdes trevos que a noite
no chão silenciosos dissipa,
jaz a frágil carta sem dono:
- escrita? lida? – Restituída.

A última estrofe do poema 28 fecha um ciclo de vida e inicia outro. A borboleta que, potencialmente, era “borboleta celeste” (o ser é sempre sua possibilidade), transformou-se, deixou seu casulo e já não participa mais do poema. O tempo da metamorfose foi da tarde à noite, da luz às trevas. Numa espécie de metempsicose, o novo lepidóptero adquire a forma de borboleta celeste, e isso só se torna possível quando a luminosidade vencer a escuridão. A metamorfose se dá durante a noite e na escuridão do casulo. A “ressurreição” virá com o rompimento dessa prisão e o advento de um novo dia, simbolizando vida nova.

Tudo isso acontece “sob os verdes trevos”. A borboleta já se foi e o que resta é o diáfano casulo caído junto às folhas de trevo que desaparecerá sem alarde, silenciosamente, aos poucos. O invólucro, sinal da transformação, é o que permanece como cifra. Não importa o dono, importa o que essa “frágil carta” deixa ao observador como mensagem: a derrota da morte e a possibilidade da esperança da vida. Aqueles que a virem e “souberem ler” o que ela diz (assim como os que souberem escutar a rosa do poema número 26), tomarão conhecimento de que ali houve uma existência que, depois de experimentar a morte, reviveu. Da mesma forma que o casulo jaz como um sinal da transcendência, em outro poema (número 42) de *Metal Rosicler*, uma sandália é abandonada como símbolo de vida: “No breve tempo do mundo,/ ténue pé de ténue dona/ esta sandália abandona/ como um pequeno sinal.”

A “carta-vida” foi escrita? Com certeza. Foi lida por alguém? Ao menos pelo observador-narrador do poema sim. Ele é o decifrador da existência cifrada da borboleta-borboleta celeste. O que importa é que a vida foi restituída e a transcendência que no início do poema era possibilidade, tornou-se realidade. Em “Reinvenção”, da obra *Vaga Música* escreve a poeta: “A vida só é possível/ reinventada.” (MEIRELES, 1987, p. 195) Como num grande poema-metáfora, concluímos que se não reiniciarmos a vida a cada ciclo de tarde-noite, ela passa a ser morte e como que fechada num casulo acabará por dizimar-se. A lição

maior do poema 28 e que nos levará ao grande passo da transcendência que existe em *Metal Rosicler* é o fato de a borboleta-*dasein* agora ter asas “celestes” e poder levantar vôo bem acima do mundo material. É o mesmo que nos diz o fragmento do poema número 29, onde o ser consciente de sua autenticidade já se sente pronto para o salto da transcendência:

[...]

Alça o teu vôo além da queda,
rompe os elos de espaço e tempo,
galga as obrigações da terra,
atira-te em música, ó seta,
e restitui-te em pensamento!

O eu-lírico que aceita a morte como fazendo parte de seu ser está preparado para transcender, sair de si. Não fica na queda, mas como é autêntico, esforça-se por esclarecer a existência e esforça-se ainda mais para conhecer a origem dela: a transcendência. Ao criar asas, (como a borboleta do poema 28) o eu-lírico sente-se otimista, quer escapar do mundo que parece ser sua prisão. É o que vemos no fragmento do poema 29. Quem tem asas quer alçar vôo, liberar-se das amarras, buscar o espiritual em detrimento do terreno. O fato de ter asas aproxima o ser que a possui do mundo celeste e elas servem como impulso para a transcendência da condição humana. Depois da queda (malogro em Jaspers) não vem o esmorecimento do ser, mas um novo vôo, mais alto e mais seguro. O ser aprende com as quedas que tem.

No fragmento do poema 29 os verbos estão no imperativo afirmativo: “alça”, “rompe”, “galga”, “atira-te”, “restitui-te”, que funcionam como sentenças na forma de ordem ou mandamento, uma exortação veemente que cada espírito racional propõe a si próprio, tendo como objetivo a consecução de um fim prático, proposições essas que depois passam para o âmbito universal, uma vez que o *dasein* se torna cifra (homem como metáfora de “seta”) para a humanidade.

Quer que o ser-alado galgue “as obrigações da terra”, ou que salte sobre os deveres que tem para com o mundo, rompendo com os “elos de espaço e tempo”; quer que o ser se lance em música, este é o seu destino (“seta”), e se restitua em pensamento. Sob o ponto de vista do poeta, transformar as frustrações pessoais em canto é a forma de mitigar o peso da existência e o sofrimento a ela inerente, tornando possível a continuação do caminho. Quer a ascensão, que na iconografia cristã é símbolo do alçar vôo e elevar-se ao céu após a morte. Ascender corresponde à elevação no espaço e quanto mais alto o vôo do ser, maior o grau de vida interior, à medida em que o espírito transcende as condições materiais de existência. Feito isso, o ser-eu-lírico pode atirar-se em música e restituir-se em pensamento.

Mas, conforme a afirmação de Bosi, “toda imagem teve um passado que a constituiu e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. O poeta intui e compreende e constrói a imagem, não por assimilação, mas por similitudes e analogias entre contrários. Talvez, na ‘interação desses contrários’ esteja o fascínio da metáfora que leva o homem a procurar chegar-se a sua enganosa substancialidade.” (1998, p. 39). O passado da imagem apresentada no poema 29 pode ser encontrado no poema 14, no qual o poeta que trocou o coração de asas pelo de pedra, lamenta:

Oh! quanto me pesa
este coração, que é de pedra!
Esse coração que era de asas,
de música e tempo de lágrimas.

Mas agora é sílex e quebra
qualquer dura ponta de seta.

Oh, como não me alegra
ter este coração de pedra!
[...]

No poema anterior (29) o ser é “seta”, pois tem uma direção e a capacidade de ser um sinal para os outros, apontando o rumo que eles podem tomar para ter uma existência

autêntica. Assim, o *dasein* passará a ser cifra, a ser decifrada na existência dos demais. Se acreditarmos que o homem, enquanto objeto, pode dizer algo da transcendência, ele perde a sua consistência, mas se por ele qualquer coisa do absoluto se revelar à existência, então ele adquire a faculdade de alcançar uma realidade incomparável. Pela evanescência do ser ele atualiza o ser verdadeiro para a existência.

Grande parte dos poemas de *Metal Rosicler* oscila entre os dois mundos platônicos, o do sonho e o da realidade, como já pudemos verificar. Mas o ser-eu-lírico já fez a sua escolha e percebeu que a sua temporalidade autêntica é aquela que se volta para o futuro. A projeção do ser é a de si mesmo em função de si mesmo. Como no poema sobre a borboleta que parecia morrer mas revivia em uma nova forma, assim é o *dasein* quando percebe que está vivendo nas situações-limite. No poema número 32 a morte só existe como um “parecer ser”:

Parecia que ia morrendo
sufocada.
Mas logo de seu peito vinha
uma trêmula cascata,
que aumentava, que aumentava
com borboletas de espuma
e fogo e prata.

Parecia que ia morrendo
de loucura.
Mas logo rápida movia
não sei que vaga porta escura
e, mais tênue que o sol e a lua,
passava entre fitas e rosas
sua figura.

Parecia que ia morrendo
em segredo.
Mas uma rumorosa vida
rugia mais que oceano ou vento
nas suas mãos em movimento.
Agarrava o tempo e o destino,
Com um ágil dedo.

Parecia que ia morrendo
e revivia.
E girava saias imensas,
Maiores do que a noite e o dia.
Rouca, delirante, aguerrida,
pisando a morte e os maus agouros,
“olé” – dizia.

Não será necessário nos determos pormenorizadamente no poema número 32 pelo fato de ele retomar elementos que já foram discutidos em poemas anteriores. São quatro estrofes de sete versos assimétricos, onde as rimas consoantes unem-se às soantes e perpassam de uma estrofe à outra, criando um conjunto harmonioso e semântico em todo o poema.

Exemplificando temos as rimas finais dos versos: “sufocada”-“cascata”-“aumentava”-“prata” (1^a. estrofe); “espuma” (1^a. estrofe)-“loucura”-“escura”-“lua”-“figura” (2^a. estrofe); “morrendo” (todas as estrofes)-“segredo”-“vento”-“movimento” –“dedo” (3^a. estrofe); “vinha” (1^a. estrofe)-“movia”-(2^a estrofe)-“vida” (3^a estrofe)-“revivia”-“dia”-“aguerrida”-“dizia” (4^a. estrofe); “rosas” (2^a. estrofe)-“imensas”-“agouros” (4^a. estrofe). Portanto, as rimas se misturam nas quatro estrofes e a tensão que isso proporciona revela um constante ir e voltar, um emaranhado onde o começo remete ao fim e vice-versa, numa situação de conflito em que as situações de angústia e prazer parecem ir se sucedendo até o final do poema.

O paralelismo e o redobro estão em todo o poema e o recurso da repetição vai-lhe conferindo um caráter de litania. Eles aparecem nas expressões anafóricas “parecia que ia morrendo” no início de cada estrofe, na conjunção adversativa “mas” (nos terceiros versos das três primeiras estrofes) e na conjunção “e” (nas quatro estrofes) e os redobros nas formas verbais “que aumentava, que aumentava” (1^a estrofe), ou “revivia” (vida dobrada – última estrofe). A cada novo “refrão” uma idéia nova surge e dá movimento ao poema. As conjunções adversativas “mas” e o “e” da última estrofe, que tem esse mesmo valor, introduzem segmentos que denotam basicamente uma oposição ou restrição ao que já foi dito: “mas logo de seu peito vinha”; “mas logo rápida movia”; “mas uma rumorosa vida”; “e revivia.” Esse “e” adversativo quebra a enumeração, interrompe a seqüência de repetições e conclui a ação. Os demais “e” do poema 32 são conjunções aditivas, as quais, em conexão, vão acrescentando elementos novos com o mesmo valor sintático: “e fogo e prata”, “e, mais

tênue que o sol e a lua/ passava entre fitas e rosas”, “agarrava o tempo e o destino”, “e girava saias imensas,/ maiores do que a noite e o dia”, “pisando a morte e os maus agouros”. A idéia que a sucessão de “e” que aparece no poema com a função de acrescentar novos dados supõe é a de continuidade, de prolongamento, em que sempre se está crescendo mais e mais, num processo que pode ir ao infinito, como quem quer parar uma ação que está para ocorrer.

Esse mesmo pensamento é passível de ser verificado nos verbos, que estão no pretérito imperfeito do indicativo (“parecia”, “ia”, “vinha”, “aumentava”, “movia”, “passava”, “rugia”, “agarrava”, “girava”, “dizia”), os quais, juntamente com os demais que aparecem no gerúndio (“morrendo”, “pisando”) também imprimem ao poema a idéia de durabilidade, de continuidade, de reiteração. As assonâncias nas terminações dos verbos [ia] e [a] somadas à métrica, rimas e constantes repetições de conjunções a anáforas, acabam por conferir ao poema toda a musicalidade que ele contém concorrendo ainda para dizer do processo de repetição que é a luta entre vida e morte, infundável e contínua.

No processo de dissimulação causado pelo “parece-mas-não-é” do poema 32, esse caráter acaba por contaminar o eu-lírico do poema que parece estar oculto no eu-lírico da terceira pessoa (feminina – “sufocada”). Fica clara a presença do poeta no poema, principalmente na estrofe dois: “Parecia que ia morrendo/ de loucura. /Mas logo rápida movia /não sei que vaga porta escura [...]”. O verbo saber está flexionado na primeira pessoa, contrariamente a todos os demais do poema. Assim sendo, a poetisa participa da construção do poema, no qual a morte deixa de ter o caráter finalista para ter o de falso indício.

A luta entre morte e vida vivifica o mito do eterno retorno, segundo o qual as coisas não acontecem uma só vez, mas voltam a apresentar-se muitas vezes sob diferentes formas. No poema a morte aparece sendo extenuada nas três primeiras estrofes de formas diversas: ora é “sufocada”, ora é “de loucura”, e ora é “em segredo”. Como o modo de ser do *dasein* é

ser-para-a-morte, a atitude diante dessa situação é antecipar-se a ela, saber vencê-la dizendo “olé”, como na última estrofe. Se o homem começa a pensar na sua morte lhe advém o sentimento de angústia. Na angústia, caminho da autenticidade, o ser deve escolher entre avançar e lançar-se para o futuro ou deixar-se dominar pelo temor e tornar-se inautêntico. Por isso o *dasein*, ao deparar-se com a angústia e morte, parece estar morrendo “sufocado”, de “loucura”, diante de situações que o individualizam (“em segredo”), mas que pode vencer e superar.

[...]

Parecia que ia morrendo
e revivia.
E girava saias imensas,
maiores do que a noite e o dia.
Rouca, delirante, aguerrida,
pisando a morte e os maus agouros,
“olé” – dizia.

O abate do touro na última estrofe significa “a morte da morte”, se isso é possível, pelo toureiro-poeta, que, girando suas “saias imensas” (capa) consegue vencer o animal (simbolizando a morte). Se na cultura ibérica o touro é símbolo sagrado e mítico representando as forças da natureza numa luta constante com as forças humanas, “a arena de touros é a própria arena da vida; o homem sabe que diante do touro, ou das forças naturais, a vida apresenta uma enorme fragilidade. Nesse momento, ela roça o fio da navalha, a fímbria da morte. Ou se mata ou se morre.” (GIARETTA CHAVES, 2000, p. 110).

A metáfora do ser que revive no abate da morte vence também a temporalidade quando gira suas “saias imensas/ maiores do que a noite e o dia”. O ser mostra-se já preparado para a eternidade. Só teria medo da morte se tivesse certeza de um “nada” que viria após ela. O ser, contudo, como vimos em outros poemas, lança-se no escuro porque tem sede de transcendência e eternidade. O homem é projeto e, mesmo na situação-limite extrema, quer

ver uma saída. É o que aparece explicitado nos versos finais da estrofe 3: “Agarrava o tempo e o destino/ com um ágil dedo”. O ser autêntico domina o tempo e o seu fado, ao qual todas as coisas do mundo parecem estar sujeitas; domina a morte.

Condizente com todos os dois primeiros versos de cada estrofe, em que o eu-lírico evidencia que a vida e a morte não são coisas opostas ao extremo, uma vez que a vida nasce quando a morte parece estar acontecendo, num processo que não parece ter um limite definido, há a dominação da morte por completo na última estrofe. O eu-lírico, vivo, domina a morte (touro) pisando-a, subjugando-a, como numa grande batalha em que podemos até, figurativamente, imaginar a expressão de satisfação do eu-lírico quando diz “olé”.

Fica a questão: o que há depois da morte que o eu-lírico venceu? Uma imagem bastante sugestiva é a da porta, que nesse poema começa a ser trabalhada pelo eu-lírico.

[...]
 Parecia que ia morrendo
 de loucura.
 Mas logo rápida movia
 não sei que vaga porta escura
 e, mais tênue que o sol e a lua,
 passava por entre fitas e rosas
 sua figura.
 [...]

O substantivo “porta”, passagem, relaciona-se de perto com outros *leitmotivs* já trabalhados nas análises de outros poemas. No poema número 1, por exemplo, tínhamos que o caminho do eu lírico começava na “translúcida muralha”. Embora o ser soubesse que atrás dessa muralha havia “algo”, ainda não havia transposto tal limite.

Nas cidades antigas e medievais, porta era uma grande abertura na muralha que protegia a cidade, por onde passavam pessoas, carros de guerra, cavaleiros etc. Temos então que, se no poema 1 o ser-eu-lírico, consciente de si mesmo, admitia que seu caminho

começava na muralha e ele vislumbrava “além”; no poema 32 ele encontra uma porta para atravessar essa muralha-limite.

Na realidade, o fato de passar para o outro lado da porta é o mesmo que adentrar outro mundo, deixar uma realidade conhecida e penetrar em uma outra completamente misteriosa. O misticismo lírico ceciliano se faz mais forte nesses versos de *Metal Rosicler* e repete-se a oposição entre “sonho vivido e vida apenas sonhada” que encontramos no poema número 1.

Cecília levita, como um puro espírito, nos seus transe de inspiração, na linha demarcadora que limita o consciente objetivo e o sensitivo subconsciente lírico, místico e imaterial. É essa instabilidade entre os dois mundos que forma a constância do mistério da sua poesia. (DEL PICCHIA apud MEIRELES, 1987, p. 46)

A metafísica de Cecília Meireles, que busca investigar as realidades que transcendem a experiência sensível, é de natureza mística. Muito embora vários críticos não admitam que o metafisicismo ceciliano seja filosófico, como o de Rilke, de base existencial, eu, pela própria escolha do título dessa monografia, cujo intuito é o de demonstrar que a relação poesia-filosofia em Cecília Meireles é pertinente, devo discordar.

Evidentemente que o suposto existencialismo da autora vem por via indireta - seja pelas influências rilkeanas, de Tagore (e com ele da mística hinduísta), de Verlaine, Paul Valéry, Yeats e outros, inclusive do grupo *Festa* e do Simbolismo de Cruz e Sousa, mas é perceptível. Há nos poemas um trabalho de inteligência, de busca de uma verdade. Diante da evanescência do tempo sua resposta é, além de poética, existencial:

Darcy Damasceno afirma que Cecília fazia o “inventário do mundo e das coisas”, tal era a sua preocupação em relacionar - e relacionar-se com - a realidade física. Constatando a transitoriedade de tudo, a poeta busca a essência das coisas, valorizadas no instante em que as contempla, matizando-

as em imagens, conceitos, em memória e abstrações, impregnando seus versos de indiscutível conteúdo filosófico. (BOBERG, 1989, p. 196)

Mas voltemos ao poema 32, momento em que, diante do malogro da existência, o ser encontra uma “porta-saída” para o desconhecido (lembramos a adjetivação dada pelo eu-lírico à porta: “vaga” e “escura”). O privilégio de encontrar uma abertura na muralha da existência não é dado a todos: Mt 7,14: “Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho que conduz à Vida. E poucos são os que o encontram.”

No poema 37 são os anjos que vêm abrir as portas:

Os anjos vêm abrir os portões da alta noite,
justamente quando o sono é mais profundo
e o silêncio mais amplo.

Rodam as portas e suspiramos subitamente.

Chegam os anjos com suas músicas douradas,
A túnica cheia de aragens celestes
E cantam na sua fluida linguagem ininteligível.

Então as árvores aparecem com flores e frutos,
a lua e o sol entrelaçam seus raios,
o arco-íris solta sua fitas
e todos os animais estão presentes,
misturados às estrelas
com suas cores, expressões e índoles.

E compreendemos que não há mais tempo,
que esta é a última visão,
e que as nossas mãos se levantam para os adeuses,
e os nossos pés se desprendem da terra,
para o vôo anunciado e sonhado
desde o princípio dos nascimentos.

Os anjos nos estendem seus convites divinos.
E sonhamos que já não sonhamos.

Este poema é uma espécie de poesia-prosaica, uma vez que não há preocupação com a métrica nem com a rima, nem com o tamanho dos versos: um dístico, dois tercetos, dois sextetos e duas estrofes de um verso só. São versos livres.

Anjos são os seres intermediários entre Deus e o mundo. A primeira estrofe do poema 37 assemelha-se ao versículo encontrado em At 5,19-20: “O anjo do Senhor, porém, durante a noite, abriu as portas do cárcere, e, depois de havê-los conduzido para fora, disse: ‘Ide e, apresentando-vos no Templo, anunciai ao povo tudo o que se refere àquela Vida!’”. Estas criaturas celestes são, portanto, símbolos das relações do divino com o humano. Na qualidade de mensageiros do Senhor, os anjos sempre são portadores de boas novas. Como em Atos dos Apóstolos, onde os anjos vêm para libertar da prisão, no poema 37 eles vêm para abrir as portas da transcendência ao ser, que toma consciência assim de sua morte. Mas o ser não a quer e, enquanto inautêntico, não a aceita.

Diz-se que a morte certamente vem, mas por ora ainda não. Com esse “mas”, o impessoal retira a certeza da morte. O “por ora ainda não” não é uma mera proposição negativa e sim uma auto-interpretação do impessoal, em que ele testemunha aquilo que, de início, ainda permanece acessível e passível de ocupação para a pre-sença. A cotidianidade força a importunidade da ocupação e se prende a um “pensar na morte” cansado e ineficaz. O impessoal encobre o que há de característico na certeza da morte, ou seja, *o fato de ser possível a cada momento*. Junto da certeza da morte, dá-se a *indeterminação* de seu quando. (HEIDEGGER, 2002, p. 41, grifos do autor)

Os anjos vêm abrir os portões da alta noite,
justamente quando o sono é mais profundo
e o silêncio mais amplo.

Rodam as portas e suspiramos subitamente.
[...]

Assim, mesmo no limiar da morte o ser ainda titubeia e suspira, inspirando profunda e longamente, em decorrência de um estado deprimido da alma, tristeza, saudade, melancolia, desalento etc. Suspira porque estava dormindo, em “sono profundo”, em meio ao silêncio, na “alta noite”. Suspira subitamente. Interessante que o eu-lírico não afirma que a morte (substantivo que em nenhum momento do poema aparece) é súbita, mas sim o suspiro. Dessa

forma, o possível estado de depressão do ser não vem do fato da morte por ela mesma e porque ele já a aceitou, mas sim de que o seu tempo chegou, está expirando: “E compreendemos que não há mais tempo./ que esta é a última visão, e que nossas mãos se levantam para os adeuses [...].” O ser autêntico aceita a morte e, quando toma consciência de sua proximidade, prepara-se para alçar vôo rumo ao transcendente.

A morte aparece “quando o sono é mais profundo/ e o silêncio mais amplo”, quando o ser parece não estar preparado para a passagem. A morte chega sem fazer alarde, mas o homem sabe que ele é um ser-para-o-fim. “Não é aquele silêncio que serve para calar algo que eu sei e que poderia dizer. É pelo contrário, para os que pensam juntamente, perante si mesmos e em face da transcendência, a plenitude do silêncio no limite do dizível.” (JASPERS apud HERSCH, 1982, p. 77)

[...]
 E compreendemos que não há mais tempo,
 que esta é a última visão,
 e que as nossas mãos se levantam para os adeuses,
 e os nossos pés se desprendem da terra,
 para o vôo anunciado e sonhado
 desde o princípio dos nascimentos.
 [...]

Na penúltima estrofe do poema, o eu-lírico (primeira pessoa do plural) tem a consciência de que “não há mais tempo” e que, portanto, a morte se aproxima. Autenticamente ele aceita a situação-limite e diz já estar preparado para alçar vôo e desprender-se da terra, deixando a vida terrena rumo ao transcendente. O “vôo anunciado e sonhado/ desde o princípio dos nascimentos”, uma vez que o homem sabe que ao nascer está dirigido para a morte, permite ao *dasein* a escolha entre o “vôo” existencial de Heidegger, que é o do ser-para-a-morte (morte como completude do ser), ou o vôo de Jaspers, que é o do ser-para-a-transcendência (morte como salto de fé).

Exilado em seu existente, o homem quer ultrapassar-se. Não se satisfaz com ser, numa quietude fechada em si mesma, o perpétuo retorno do existente. Não mais se reconheceria autenticamente como homem, se se contentasse com ser o homem que hoje é. (JASPERS, 2001, p. 50)

O homem, quando nasce, já está atirado nas suas possibilidades, portanto, é um ser sempre à frente de si mesmo, um vir-a-ser. A existência só existe em relação à transcendência e esta só ganha sentido pela existência. Uma das possibilidades certas é a da morte. Quando ela chega, “compreendemos que não há mais tempo,/ que esta é a última visão,/ e que nossas mãos se levantam para os adeuses”. O sinal de adeus expressa despedida, geralmente quando se espera uma separação longa ou definitiva.

[...]

Os anjos nos estendem seus convites divinos.
E sonhamos que já não sonhamos.

Contudo, os anjos vêm chamar os existentes para passarem pela porta da transcendência. Mas o transpô-la não é uma obrigação para o *dasein*. Ele é livre: os anjos apenas “portam” os convites divinos, mas é a própria liberdade que os leva- ou não- até a transcendência. Se o homem escolhe o mundo material, e não exerce sua liberdade, que está vinculada ao absoluto, fica preso ao mundano.

No poema número um de *Metal Rosicler* falava-se da “vida sonhada” em oposição ao “sonho vivido”. A esperança do *dasein* naquele primeiro poema era que o sonho (que percebemos agora se identificar com o alçar vôo rumo ao transcendente), viesse a tornar-se realidade. Já no último verso do poema 37, após os mensageiros de Deus trazerem os convites divinos, abrindo os portões que permitem a transcendência aos homens, o sonho torna-se real: “e sonhamos que já não sonhamos”, diz o eu lírico. A transcendência esta cada vez mais próxima, logo do outro lado da porta, para onde os anjos nos convidam a entrar e conhecer.

Em *Metal Rosicler* há “outra coisa” além da morte e nos poemas mais finais da obra vê-se que o eu-lírico começa a voltar-se para uma transcendência mais espiritualizada, lançando mão da “fé” para dar o salto e aceitar, digamos, a possibilidade à qual estamos todos destinados. A fé do *dasein* não significa, em Jaspers e nem para o eu-lírico, um saber acerca de algo, mas uma espécie de certeza que os guia.

A referência do homem a Deus não é uma propriedade dada pela natureza. Por não existir senão unida à liberdade, só cintila para cada um de nós lá onde cada um dá o salto da afirmação meramente vital de si mesmo até seu verdadeiro eu mesmo, quer dizer, até lá onde, havendo, de fato, se libertado do mundo, resta pela primeira vez totalmente aberto ao mundo, lá onde pode existir independentemente do mundo, porque vive vinculado a Deus. Deus existe para mim na medida em que eu “existo” propriamente. (JASPERS, 1953, p. 54-55)¹⁶

E é tendo consciência das situações-limite e graças a elas que a liberdade do ser pode se manifestar. Portanto, a morte deixa de ser um abismo vazio e é absorvida pela vida de tal modo que se torna apenas ilusória.

Poema número 51:

Trazei-me pinhos e trigos
e as oliveiras de prata,
que os meus olhos não têm nada.
E eram tão ricos!

Dai-me floresta e colina,
oráculo e cítara e harpa.
Tecei-me a coroa sacra
que perdi. Restituí-ma!

Dai-me um barco, dai-me um barco
de colo de cisne,
que pelas águas quero ir-me
do mar largo.

¹⁶ *La referencia del hombre a Dios no es una propiedad dada por la naturaleza. Por no existir sino a una con la libertad, únicamente destella para cada uno de nosotros allí donde cada uno da el salto desde la afirmación meramente vital de sí mismo hasta su verdadero yo mismo, es decir, hasta donde allí donde, habiéndose vuelto propiamente libre del mundo, resulta por primera vez totalmente abierto al mundo, allí donde puede existir independientemente del mundo porque vive vinculado a Dios. Dios existe para mí en la medida en que yo “existo” propiamente.* (JASPERS, 1953, p. 54-55)

A história da minha vida
quem a esconde
em terras de muito longe,
numa pedra escrita?

Pelas névoas da lonjura
vou buscar-me.
Deve estar em qualquer parte
a voz que minha alma escuta.

A voz que lhe está dizendo:
“Vem comigo,
que eu te levo a um paraíso
onde há uma árvore de Vento,

e as estrelas vão passando
nas águas que vão correndo.”

O último poema de *Metal Rosicler* encerra a trajetória iniciada no poema 1 e permite ao ser lançar-se para o início de outro caminho, amparado somente pela esperança. É o momento de ele viver “a vida apenas sonhada” (poema 1). Trata-se de um poema repleto de imagens simbólicas, todas “escolhidas a dedo” pelo eu-lírico. São recursos lingüísticos, imaginosos, poéticos e metafóricos, utilizados com habilidade, de quem, falando na ambigüidade, parece, contudo, não querer deixar dúvidas ao seu leitor.

O poema é formado ao todo por sete estrofes, sendo seis delas quartetos e um dístico. Em todas sente-se a vibração própria da alma da poetisa e a sensibilidade que transparece no seu processo de existir, uma vez que as estrofes são em primeira pessoa. À pergunta que o eu-lírico fazia no poema 36 (“Por que esperança ou que cegueira/ damos um passo para a frente?”) a resposta surge agora nos versos do poema 51: anseio de ascese, mística, transcendentalidade, numa linguagem musical e simbólica, misteriosa, portanto, características próprias do Simbolismo.

O desejo de ascensão e a tendência para o misticismo expressam-se quando o homem quer elevar-se ao “céu” após a morte. São como uma resposta positiva do ser à sua vocação espiritual, um movimento em direção à santidade, um caminho imprescindível em direção a

Deus, à verdade ou à virtude. A sede da eternidade é a fé que o homem tem de que existe algo nele que não é suscetível de destruição; sede que precisa ser saciada.

A maior parte dos versos do poema 51 é de sete sílabas métricas, mas existem também outras de cinco e de três espalhadas pelas estrofes, o que pode revelar que no eu-lírico, se aceitarmos que *Metal Rosicler* trata de uma trajetória existencial e que esse é o momento crucial para o ser, manifesta-se certa tensão e ansiedade. Assim, a quebra no ritmo que esses versos mais curtos acarretam, parece querer demonstrar a pressa que o eu-lírico tem em cumprir a sua determinação, que é a de buscar a transcendência. Vive, desse modo, um sentimento de “angústia positiva”, porque essa é a condição *sine qua non* para se chegar ao Ser. A musicalidade presente na quase simetria da escansão e pelas rimas do poema número 51 revela ainda que Cecília, embora voltada aos padrões simbolistas (uma vez que os heptassílabos eram de uso freqüente nas cantigas medievais), percebe a utilidade dos conceitos inovadores que o Modernismo trouxera e por isso incorpora versos de diferentes tamanhos à sua composição.

As rimas presentes são todas soantes, e aparecem sob a forma interpolada e emparelhada (abba), exceto na última estrofe que é um dístico e que rima entre si (aa). Assim, temos que as rimas interpoladas sempre estão envolvendo as rimas emparelhadas nos versos do poema 51. Um exemplo podemos verificar na primeira estrofe em que “trigos” rima com “ricos” e “prata” rima com “nada”: (“Trazei-me pinhos e trigos/ e as oliveiras de prata,/ que os meus olhos não têm nada./ E eram tão ricos!”). O que vemos é uma antítese em que o “ter” parece estar relacionado ao trigo (dourado) enquanto “prata” refere-se ao “nada” ter ou não existir. Mas ainda podemos concluir, uma vez que as rimas interpoladas (“trigos”-“ricos”) envolvem as rimas emparelhadas (“prata”-“nada”) que a riqueza está não somente no “trigo”, mas envolve a “prata” e o “nada”.

Aparentemente os versos do poema 51 formam-se com idéias contraditórias e desconexas, uma vez que a intenção simbolista, da qual Cecília Meireles é herdeira, é a de sugerir e não a de ser claro, dirigindo-se primeiramente à intuição do leitor, não à sua razão. Contudo, quando nos aprofundamos nos símbolos sugeridos, nas palavras usadas, percebemos que nada está por acaso no poema e que, na aparente “desorganização”, o poeta reflete o seu “estar-no-mundo” e a angústia da morte que o cerca, angústia que o levará à autenticidade. As palavras que rimam não têm nenhum parentesco semântico denotativo, mas sempre se envolvem num jogo metafórico. Este jogo se reflete estruturalmente no “envolvimento” que as rimas interpoladas exercem nas rimas emparelhadas, como que fechando, em cada estrofe, uma idéia completa, embora com relação direta com o todo, como veremos na análise mais detalhada do poema.

Os verbos que estão no imperativo afirmativo são, na sua maioria enclíticos, e sugerem pedidos e súplicas a um “vós”, com quem o eu-lírico dialoga: “trazei-me”, “dai-me”, “tecei-me”, “restituí-ma”. Quando o “vós” fala ao “tu” também usa o imperativo, mas nesse caso usado como conselho, convite: “vem”. O infinitivo e o gerúndio aparecem nas locuções verbais: “vou buscar-me”, “devo estar”, “vão passando”, “vão correndo”; o particípio em “escrita”. Verbos no passado são: “perdi” (pretérito perfeito) e “eram” (pretérito imperfeito). E ainda existem verbos no presente do indicativo: “têm”, “esconde”, “escuta”, “levo”, “há”.

Ficamos cientes de que o eu-lírico, nesse poema final, relembra o passado, quando diz de sua “história de vida”, refere-se ao presente, quando escuta a voz que o chama a prosseguir e reporta-se ao futuro, quando se refere a um “paraíso” que ainda não conhece. Na verdade, ao usar o imperativo afirmativo, o eu-lírico já está se dirigindo ao futuro, uma vez que seus pedidos estão repletos de esperança, que não se realiza no imediato, mas no por-vir, certeza do *dasein*: “A pre-sença é um ente que, sendo, está em jogo seu próprio ser. [...] Em seu ser, a

pre-sença já sempre se conjugou com uma possibilidade de si mesma. [...] A pre-sença já está sempre “além de si mesma”, não como atitude frente aos outros entes que ela mesma *não é*, mas como ser para o poder-ser que ela mesma é.” (HEIDEGGER, 2001, p. 256, grifo do autor)

O poema é um diálogo entre um eu (sujeito-lírico) e um vós (interlocutor), Absoluto e transcendente, embora totalmente personalizado.

Quando o homem se encontra com a transcendência como o eu com o tu, a transcendência adota a cifra da divindade pessoal. A personalidade de um tu não é idêntica à transcendência, mas sim uma cifra pela qual a divindade se aproxima, porém também, por assim dizer, limita-se e se torna compreensível; uma cifra pela qual a divindade se encontra com o homem que se depara com aquele tu, encontra-se com este homem e o interior dele e sempre de uma forma peculiar, adequada a ele. (JASPERS, 1993, p. 76)¹⁷

“Vós” não é uma forma de tratamento comum e reporta a pessoas que devem ser tratadas com cerimônia e formalidade. Ainda que Cecília Meireles não se dirija neste poema a esse “vós” como Deus, mas como uma “voz” que chama o eu-lírico, passaremos a designá-lo como Ser, com letra maiúscula, reportando-se ao Absoluto, ao Transcendente, ao Incondicional (designação de Jaspers) e mesmo a Deus. São inúmeros os poemas de *Metal Rosicler* em que aparece a figura de Deus, geralmente no momento do enfrentamento das situações de limite. O *dasein* não chega até o Ser fugindo do mundo, como vimos, mas vivendo concretamente o presente de cada situação, que é limite, na autenticidade.

Em meio à perda de tudo só isto permanece: Deus existe. [...] Quando o homem renuncia plena e totalmente a si mesmo e às suas próprias metas, pode mostrar-se a si mesmo esta realidade como a única realidade. Porém isso não lhe é mostrado antes, abstratamente, mas só quando ele desaparece

¹⁷ Cuando el hombre se encuentra con la transcendencia como yo con el tu, la transcendencia adopta la cifra de la divinidad personal. La personalidad de un tu no es idéntica a la transcendencia, sino una cifra por la cual la divinidad se acerca, pero también, por así decirlo, se limita y hace comprensible; una cifra por la cual la divinidad se encuentra con el hombre que se encuentra con aquel tú, se encuentra con dicho hombre y el interior de éste y siempre de una forma peculiar, adecuada a él. (JASPERS, 1993, p. 76)

na existência do mundo, onde se mostra pela primeira vez no limite. (JASPERS, 1953, p. 33)¹⁸

Dessa forma, o processo de autoconhecimento e conscientização do eu-lírico (*dasein*), verificado através da análise de alguns poemas de *Metal Rosicler*, revelou-se num crescendo, indo desde a percepção do mundo e do próprio “eu”, à descoberta das situações-limite, à aceitação da morte, à liberdade, e desembocando na transcendência do ser. A maturidade do ser em aceitar até mesmo a situação-limite-cifra mais “incompreensível” (morte) é a sua esperança na própria superação, na busca de uma satisfação conseguida mediante uma entrega amorosa e livre ante a expectativa do possível.

Mas “Deus não é tampouco um objeto da experiência sensível. É invisível, não é possível percebê-lo. Só é possível crer nele.” (JASPERS, 1953, p. 37)¹⁹ Importante que em Jaspers essa fé que o eu-lírico manifesta na divindade é fruto de sua liberdade. Se o homem está consciente de sua liberdade, então também está certo da existência de Deus. “Quando sou realmente eu mesmo, estou certo de que não o sou por obra de mim mesmo. A mais alta liberdade se conhece enquanto liberdade em relação ao mundo, o mais profundo vínculo com a transcendência.” (JASPERS, 1953, p. 37)²⁰

A idéia de Deus não pode ser aprisionada em nenhum objeto do mundo. Por isso, é geralmente comparada ao Vento. “Crer em Deus quer dizer viver de algo que não existe de modo algum no mundo, fora da linguagem ambígua dos fenômenos que chamamos cifras ou

¹⁸ *En medio de la pérdida de todo queda sólo esto: Dios existe. [...] Cuando el hombre renuncia plena y totalmente a sí mismo y a sus propias metas, puede mostrársele esta realidad como la única realidad. Pero no se le muestra antes, no abstractamente, sino sólo sumiéndose en la existencia del mundo, donde se muestra por primera vez en el límite.* (JASPERS, 1953, p. 33)

¹⁹ *Dios no es tampoco ningún objeto de la experiencia sensible. Es invisible, no cabe percibirlo. Solo cabe creer en él.* (JASPERS, 1953, p. 37).

²⁰ *Cuando soy realmente yo mismo, estoy cierto de que no lo soy por obra de mí mismo. La más alta libertad se sabe, en cuanto libertad respecto del mundo, la más profunda vinculación a la transcendencia.* (JASPERS, 1953, p. 37)

símbolos da transcendência.” (JASPERS, 1953, p. 42) ²¹ Se tropeçamos em alguma coisa que nos resiste e da qual nós não somos a origem, essa alguma coisa é chamada por Jaspers de Transcendência (Deus), ou seja, uma realidade que nos ultrapassa, mas que ao mesmo tempo nos impele a uma saída para “fora de nós” para encontrá-la. Assim, a aceitação da morte não é resignação, mas certeza dessa realidade, ainda que seja essa uma “certeza ignorante”.

O poema 51 mostra que o homem está sempre numa busca, que acaba tornando-se ainda mais importante do que o próprio encontrar o objeto. É uma esperança sem garantia, a busca de uma verdade sem horizonte que nos leva a transcender. É ato de coragem que impulsiona os homens além dos fracassos. A coragem engendra a esperança, a esperança engendra a vida.

A certeza que essa coragem dá é a da superficialidade do mundo. O mundo é aparência, não realidade e não essencialidade, e assim a morte não é puro nada, já que é ponte para a realidade verdadeira. Deve-se colocar o mundo entre parênteses para poder ver mais além. Jaspers conclui que a transcendência é a origem, o sentido e o fim do *dasein*. Por isso acha-se ele limitado e impelido a ultrapassar-se a si próprio para a transcendência por excelência: Deus.

A existência do homem supõe a existência de Deus; a razão pela qual combato para sair de mim mesmo é sinal da transcendência de Deus. A aproximação da transcendência se dá pela negativa, experimentando uma presença da qual nada sabemos. Quando aprofundarmos o sentido de nossa própria existência, assim como nossas próprias possibilidades, teremos consciência de sermos nós mesmos, de estarmos em plena liberdade e de sermos um dom da transcendência.

²¹ *Creer en Dios quiere decir vivir de algo que no existe de ningún modo en el mundo, fuera del ambiguo lenguaje de los fenómenos que llamamos cifras o símbolos de la transcendencia.* (JASPERS, 1953, p. 42)

Parafraseando o poema número 51, os pedidos do eu-lírico assemelham-se a uma prece que ele dirige ao Ser que, tendo o poder nas suas mãos, pode devolver-lhe as coisas que tinha e perdeu, quais sejam: “pinhos e trigos e oliveiras de prata” para re-enriquecer os seus olhos; “floresta e colina, oráculo e cítara” para re-tecer sua coroa sacra; e além disso um “barco de colo de cisne” para poder ir-se pelo mar largo. Os versos são interdependentes e se relacionam quanto ao significado e quanto à sintaxe. Isso se verifica pelo uso que Cecília faz das vírgulas, das conjunções e dos pronomes relativos.

Vejamos: o eu-lírico espera que suas súplicas sejam atendidas pelo Ser, a quem se dirige. Para isso, ele enumera todos os seus rogos com o conectivo “e”, como em uma ladainha, expressando vocábulos com o mesmo valor sintático e, nesse caso, semântico. Assim temos: “trazei-me pinhos e trigos/ e as oliveiras de prata”; “dai-me floresta e colina, oráculo e cítara e harpa”. Para dar uma justificativa a tais pedidos, o eu-lírico repete, sobretudo nas três primeiras estrofes, o seguinte esquema: pedidos- “Trazei-me”... ; “dai-me”;...“tecei-me”..., “dai-me”....-e argumentações sempre introduzidas pela conjunção “que”, na forma de paralelismos – “que meus olhos não têm nada”...; “que perdi”...; “que pelas águas quero ir-me”. Aos pedidos do eu-lírico o Absoluto responde afirmativamente usando o mesmo esquema: convite – “vem”...; e argumentação – “que eu te levo a um paraíso”. A condição para chegar ao paraíso, e conseqüentemente re-adquirir todos os bens perdidos, é ouvir o seu chamado e entrar com Ele no paraíso, lançar-se na fé.

As aspirações do eu-lírico não apresentam nada de complicado. Utilizando-se de uma simbologia em que os significados sempre retomam a idéia de retorno, recomeço, fica claro qual o desejo do eu-lírico: re-estabelecimento, re-nascimento, re-vivência, re-existência, elementos que ele já possuiu e que, aparentemente, estão sendo-lhe tirados com a existência

que se esvai. Mas por qual motivo o eu-lírico gostaria de ter tais coisas novamente se a morte está no seu limiar?

Abandonar o tempo, o que é palpável, concreto, para atirar-se no indizível, desconhecido, pode parecer insensato demais ao ser que é inautêntico. E o *dasein*, acostumado ao mundo, acaba utilizando-se da mesma linguagem dos entes para referir-se ao Ser, mas que ainda continua oculto, tanto que na estrofe número 4 ele é designado pelo pronome indefinido “quem”. O pensamento fica diante do malogro, mais um obstáculo no termo de todos os seus caminhos que terá que decifrar.

A morte é, para a existência, a cifra necessária à transcendência. Nela o homem fica fragmentado entre as suas duas naturezas: uma que quer o mundo e outra que quer ultrapassá-lo. Mas o eu-lírico já fez a sua escolha: quer o mistério. Diz Jaspers que

os homens que falaram assim através dos milênios vivem no mundo e sentem que existe algo que se revela a eles. Seu modo de existir no mundo não se esgota com o mundo, com este instante, com eles. Existe algo não descoberto. Até então viviam com espontânea naturalidade. Agora aparecem as perguntas, e com estas perguntas existe, por assim dizer, um despertar. (JASPERS, 1993, p. 19)²²

O *dasein*, que aprendeu com as situações-limite que enfrentou para tornar-se autêntico, depara-se agora com sua “única hora” (poema 5), singular e solitária. Contudo, e justamente porque ele aprendeu a ver-se como ser sempre projetado, e acatou a morte como um momento desse futuro que um dia haveria de chegar, é que pode agora dialogar com o Ser que tem o seu destino nas mãos. “Somente quem está preparado para tudo, quem não exclui nada, nem

²² [...] los hombres que han hablado así a través de los milenios viven en el mundo y sienten que hay algo que se les desvela. Su modo de existir en el mundo no se agota con el mundo, con este instante, con ellos. Existe algo no descubierto. Hasta entonces vivían con espontánea naturalidad. Ahora aparecen las preguntas, y con estas preguntas existe, por así decirlo, un despertar. (JASPERS, 1993, p. 19)

mesmo o mais enigmático, poderá viver sua relação com outrem como algo de vivo e ir até o fundo de sua própria existência.” (RILKE, 1995, p. 67)

No caminho do ser em direção a si mesmo ele tem o desejo de recuperar as coisas que nos instantes finais de sua existência parece estar perdendo. Ele busca a imortalidade e possuir tais coisas de volta pode lhe trazer à vida, vida que não pode mais se identificar com a materialidade do corpo, mas com o ser-si-mesmo.

É a partir do mundo que nos compreendemos como esse existente vivo e corporal sem o qual não somos. Estamos ligados a esse existente, movemo-nos com ele e reconhecemos sua corporalidade como nossa até o ponto da identificação. Mas, se nos entregarmos à idéia de que, no plano da natureza, somos feitos de matéria e de vida, perderemos consciência de nós mesmos. Com efeito, a identificação de cada um de nós com sua corporalidade não basta para fazer com que ele seja ele mesmo. (JASPERS, 2001, p. 46)

O mesmo eu-lírico-ser que aprendeu com a linguagem da rosa (poema 26) e da borboleta (poema 28), que conseguiu ver além das muralhas (poema 1) e romper as paredes dos casulos (poema 28), que estudou a morte (poema 5), que criou asas e galgou as “obrigações da terra” (poema 29), fica agora, no seu momento único de deixar as amarras do mundo, ainda mais confiante. Quer reaver sua vida, abrir-se para o Ser e a sua verdade. A morte não é um caminho para o nada, mas para o próprio ser:

O conhecimento da morte precipita-nos a abismo onde tudo se faz indiferença porque nada adquire ser. A experiência existencial, mostrando que a morte não é autêntica, afasta o desespero em face do nada. Nas depressões da existência, sentimo-nos desencorajados e sentimo-nos estimulados nas fases de ascensão. Avançando num passar de um a outro desses estados de ânimo, chegamos a ser nós mesmos. (JASPERS, 2001, p. 135)

Vejamos de que forma o eu-lírico é insistente na idéia de regeneração no poema 51:

Trazei-me pinhos e trigos
 e as oliveiras de prata,
 que os meus olhos não têm nada.
 E eram tão ricos!
 [...]

O primeiro pedido do eu lírico ao “Vós” é que este lhe traga “pinhos e trigos”. O pinheiro é, no Oriente, símbolo da imortalidade pela sua folhagem resistente e pela sua resina, que saindo de seu tronco e penetrando no chão, depois de mil anos gera uma espécie de cogumelo, o *fu-ling*, que proporciona, ele mesmo quando ingerido, a imortalidade. O fruto do pinheiro é considerado o símbolo do eterno retorno da vegetação, e em geral, da vida, representando a glorificação da força vital e da fecundidade. Já o trigo é sinal do recomeço, da renovação da vida onde se espera uma época de triunfos em que se verão todos os desejos satisfeitos.

Junto com pinhos e trigos, o eu-lírico quer também “oliveiras de prata”. Oliveira é a árvore que representa a paz, a fecundidade, a purificação e a força. Receber ramos de oliveira significa obter as vitórias e todas as recompensas ansiosamente esperadas pelo ser. Mas não se trata de qualquer oliveira, mas “as oliveiras de prata”. O eu-lírico, usando o artigo definido plural “as”, restringe seu pedido a somente aquelas oliveiras, as de prata. A prata é símbolo do feminino, do perenemente mutável, do que nasce e depois renasce, assim como a lua. A fecundidade e a força que a oliveira proporcionará devem ser, assim, femininas, perenemente transformáveis, em metamorfose constante, qualidades próprias do ser enquanto existente e que ele não quer perder com a morte.

Voltar a existir, maravilhar-se com um novo mundo e com tudo o que há nele, essa parece ser a maior recompensa para o eu-lírico. Isso fará com que recupere a riqueza de seus olhos (“que os meus olhos não têm nada./ E eram tão ricos!”). Olhos são símbolo do conhecimento, da luz intelectual, da percepção visual. Enquanto existente, o homem domina o

mundo com seus olhos (seu conhecimento), mas na situação da morte eles de nada servem e mesmo abertos nada enxergam. Por isso, o eu-lírico troca o verbo “ver” pelo “ter” (“olhos não têm nada”). “Ter” dá a idéia de ser o senhor de algo, de dominar, de ter as coisas disponíveis, enquanto “ver” sugere um ato contemplativo, distanciado, um conhecimento como simples estar presente. O conhecimento do eu-lírico sobre as coisas do mundo e o domínio que possuía dos entes sempre-à-mão, de nada adiantam agora.

Contudo, conseguindo com que o Ser lhe traga “pinhos” (imortalidade), “trigos” (renovação da vida) e “oliveiras” (fertilidade, força) “de prata” (feminilidade, mutabilidade) o eu-lírico voltará a ter os olhos ricos, capazes de enxergar. O conhecimento estaciona na obscuridade da morte. Neste caso, os olhos querem ver o Ser, essa será a sua riqueza. Por enquanto, por mais que os olhos queiram enxergar do outro lado da porta, não conseguem ver. Na existência do mundo eles podem ser ricos, mas sobre o “além” são pobres em conhecimento, nada têm.

[...]
 Dai-me floresta e colina,
 oráculo e cítara e harpa.
 Tecei-me a coroa sacra
 que perdi. Restituí-ma!
 [...]

Na segunda estrofe o eu lírico reforça seus pedidos de esperança ao Absoluto. Suas novas solicitações são “floresta e colina”. Se floresta é símbolo do mistério, da escuridão, do caos, incertezas, emoções obscuras e memórias guardadas, a colina, elevada acima das árvores da floresta, oferece uma visão maravilhosa, um panorama do horizonte, uma claridade que permite o recomeço da caminhada, ao andar de novo, quem sabe rumo à eternidade. Estar sobre o monte permite ao ser redesenhar seu trajeto, reiniciar sua busca. A imagem plástica dada pelos versos é significativa: diante da escuridão das situações-limite, o ser consegue

encontrar colinas, clareiras que o ajudam a repensar seu caminho, ver além das trevas. Na estrofe fica claro que o eu-lírico quer, ao mesmo tempo, o mistério (“floresta”) e o desvelamento (“colina”), porque sabe que um elemento levará ao outro.

No verso dois o eu-lírico pede mais três “coisas” ao Ser: “oráculo e cítara e harpa”. O oráculo é uma resposta dada por uma divindade a quem a consultou. O simbolismo acreditava que o poeta fosse esse demiurgo que ouvia o que os deuses diziam e transmitia essas mensagens aos homens. O poeta era aquele que tinha o poder de ouvir oráculos, como se fosse “possuído” ou inspirado por Deus. “O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o *Vates*.” (HUIZINGA, 1999, p. 135). Na segunda estrofe do poema 51 é o eu-lírico que pede um oráculo para si, é ele quem quer uma resposta do Ser.

O próprio poeta está entre aqueles, os deuses, e este, o povo. É um “projetado para fora”, fora naquele *entre*, entre os deuses e os homens. Porém só neste *entre* e pela primeira vez se decide quem é o homem e onde se fundamenta a sua existência. “Poeticamente o homem habita esta terra.” (HEIDEGGER, 1958, p. 113, grifos do autor)²³

Portanto, no oráculo tudo depende do Ser: ele detém em si a Verdade e, caso acredite que o homem é digno de recebê-la, então a transmite. O homem sempre está em busca da Verdade sobre o Ser e sobre si mesmo. Quando ele recebe o oráculo do Ser então se torna “clareira” do ser, lugar onde o Ser se manifesta. O oráculo se desvela com a linguagem, e diz Heidegger que “a linguagem é a casa do ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores

²³ *El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel entre, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este entre y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. “Poéticamente el hombre habita esta tierra”.* (HEIDEGGER, 1958, p. 113)

e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, as tornam linguagem e as conservam linguagem”. (1967, p. 24-25)

“Dai-me[...] oráculo e cítara e harpa”, essa é a vontade do eu-lírico. À resposta divina que o eu-lírico espera ouvir do Ser une-se a dois outros instrumentos que a simbologia também relaciona ao fazer poético e musical: “cítara” - uma forma aperfeiçoada da lira, ligada a Orfeu, que quando a tangia toda a natureza entrava em estado de êxtase; instrumento também usado pelos poetas e coros gregos, que ao som dele recitavam e cantavam suas composições; e “harpa” – objeto ligado à poesia sacra, por alusão a Davi, autor dos *Salmos*. Românticos e simbolistas retomaram essa preocupação pela melopéia e conciliaram poesia e música lírica, assim como Cecília Meireles faz no poema 51.

O que o eu-lírico almeja com a retomada desses três elementos é a restituição da “coroa sacra” que perdera. O poder (“coroa”) não é humano, mas “sacro”. Novamente a referência que fazemos é ao poeta enquanto ser sagrado, enviado e em comunhão com Deus. Esta “coroa sacra” deve ser tecida. Na Antigüidade tinha-se que o destino de cada pessoa era tecido como uma roupa, destino esse que confinava a pessoa estabelecendo limites determinados *a priori*. E qual seria esse destino do ser-eu-lírico que precisa ser re-tecido? A poesia.

Desse modo, a segunda estrofe do poema 51 leva o ser a continuar buscando a regeneração, só que agora quer que isto se dê em sua poesia. Como poeta ele sabe que pode aproximar-se do Ser, mesmo que esse seja inefável. Ele quer voltar à sua essência que é a de ser guarda do Ser, destino esse dado pelo próprio Ser. “Para o homem, a questão é, se ele encontra o que é ‘destinado’ à sua Essência, correspondente ao destino do Ser. Pois é de acordo com esse destino, que, como ec-sistente, ele tem de guardar a Verdade do Ser. O homem é o pastor do Ser.” (HEIDEGGER, 1967, p. 51)

[...]
 Dai-me um barco,dai-me um barco
 de colo de cisne,
 que pelas águas quero ir-me
 do mar largo.
 [...]

Os versos da terceira estrofe do poema 51, embora não pareçam à primeira vista, prosseguem com a mesma temática do verso anterior: a busca pela retomada da poesia. Trazem um último pedido, repetido duas vezes –“dai-me um barco”- o que denota a importância que este tem para o eu-lírico, já que se repete, persistindo. A simbologia do barco é bastante extensa. A mais significativa é a referência mitológica ao *Barco de Caronte* que apresenta uma ligação com a morte do ser e do poeta. Caronte era o barqueiro dos infernos, cuja função era fazer as almas dos mortos atravessarem o Aqueronte, rio que delimitava a região infernal. Para Bachelard, a viagem, a passagem, a travessia, sempre tem a conotação de “aventura” para o desconhecido. “Quando um poeta volta a usar a imagem de Caronte, pensa na morte como em uma viagem, revivendo os mais primitivos funerais.” (BACHELARD, 1997, p. 125) ²⁴ O eu lírico que “quer” ir pelas águas do mar largo deixa clara a sua aceitação da situação-limite da morte, diferente do Complexo de Ofélia em que o eu lírico optaria pelo suicídio como única saída. A morte, para quem a aceita livremente, é uma viagem:

A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco. Morrer é realmente partir e só se parte bem, corajosamente, quando se segue o fio da água, a corrente do grande rio. Todos os rios vão dar no Rio dos Mortos. Somente esta morte é fabulosa, somente esta partida é uma aventura. (BACHELARD, 1997, p. 117) ²⁵

²⁴ *Cuando un poeta vuelve a tomar la imagen de Caronte, piensa en la muerte como en un viaje, reviviendo los más primitivos funerales.* (BACHELARD, 1997, p. 125)

²⁵ *La muerte es un viaje y el viaje es una muerte. Partir es morir un poco. Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar a Río de los Muertos. Solo esta muerte es fabulosa; solo esta partida es una aventura.* (BACHELARD, 1997, p. 117)

A morte, neste sentido, adquire até mesmo uma dimensão de maternidade, isto é, de acolhimento, através da qual o homem pode “nascer” para uma outra vida. Quem pede um barco é porque quer navegar, quem quer navegar é porque tem uma meta a ser alcançada. Nesse sentido é que as águas implicam tanto a morte como a vida, uma vez que se lançar ao mar é deixar-se levar pela aventura que pode ou não ter um resultado satisfatório. A fé e a esperança sempre acreditam que a vida sairá vencedora:

A morte nas águas é para este sonho a mais maternal das mortes. O desejo do homem [...] é que as águas sombrias da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço seja o regaço materno, assim como o mar, que embora submerja ao sol, volta a nascer de suas profundezas. Nunca a vida pôde crer na Morte! (BACHELARD, 1997, p. 114)²⁶

É um momento cósmico, em que “a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo”. (ELIADE, 2002, p. 152). O barco em que o eu-lírico quer realizar essa travessia deve ser de “colo de cisne”. O “colo de cisne” retoma a figura materna como sendo aquela que oferece refúgio, conforto físico e proteção ao ser nessa hora derradeira. O eu lírico quer um barco que como mãe, feminina, o transporte pelas águas rumo ao re-nascimento. O barco-cisne que leva o eu-lírico não tem cor, mas acreditamos que seja branco, já que essa é a cor simbólica do poder, graça e, sobretudo, da epifania da luz. Viajar em barco-cisne é o mesmo que ir ao encontro da luz, essa é a meta do eu-lírico.

Os cisnes ainda têm uma relação direta com Apolo, deus da música, da poesia e da adivinhação. Quando ele nasceu em Delos, cisnes sagrados fizeram por sete vezes a volta na

²⁶ *La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes. El deseo del hombre [...] es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sea el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a nacer de sus profundidades. ¡Nunca la Vida ha podido creer en la Muerte!* (BACHELARD, 1997, p. 114)

ilha. Depois Deus entregou à jovem divindade, juntamente com a lira, um carro puxado por cisnes brancos. Por isso o cisne passou a ser emblema do poeta e da poesia, da inspiração, do pontífice sagrado, do druida vestido de branco, do bardo nórdico etc. Na mitologia os cisnes também são aqueles que inspiram belos cantos de amor e de morte.

Entendido assim o “barco de colo de cisne” torna-se barco de poesia e de música e o poeta que viaja na poesia é aquele que pode encontrar a luz no vasto horizonte do mar. Porém, ter o barco é parte do desejo do eu-lírico. O argumento que justifica esse pedido é: “que pelas águas quero ir-me/ do mar largo”, que aparece nos dois versos restantes. A imagem de deixar-se levar pela água do mar, como temos salientado até aqui, reitera a intenção do eu-lírico de re-nascer. A água é purificadora e o homem, depois de passar por ela, ressurgiu como homem novo.

A água simboliza a soma universal das virtualidades; elas são *fons e origo*, e reservatório de todas as possibilidades da existência; elas precedem toda forma e sustentam toda criação. [...] É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água supõe uma regeneração; de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. (ELÍADE, 2002, p. 151)

O mar também é um dos temas preferidos de Cecília Meireles, tanto que ao assunto dedicou um livro: *Mar Absoluto e outros poemas*, em 1945. Já neste, ela manifestava uma preferência pela “abstração”, o desapego do real e a predominância de motivos musicais e imagéticos. A viagem no “mar absoluto” sempre é a viagem pelo mundo da poesia e da poetisa:

Em *Mar Absoluto e outros poemas*, a voz lírica cecilianiana amadurece a condição de navegante que erra pelo mar absoluto, pelo mar abstrato, pelo mar profundo e largo em direção à sina de estar fadada ao mar e a ele sempre retornar, na qualidade de moradora das areias, a seu ponto de origem para reescrever sentidos da vida e da existência do ser. A imensidão do mar permite-lhe afastar-se do mundo mais próximo – da vida fugaz – e lançar-se em devaneios pelo mundo infinito da linguagem a fim de contemplar algo

mais que os olhos prosaicos do cotidiano não logram alcançar. (ALMEIDA, 2002, p. 55)

Diante da meta de re-nascer do eu-lírico, barco-cisne é o seu meio, mar largo é o seu fim. Viajar no mar largo da poesia, navegação eterna e espaço mítico ansiado pelo eu-lírico desde sempre, é re-nascimento e imortalidade. O percurso pelas águas do “mar largo” será o mesmo que navegar por um horizonte sem margens, eterno, onde memórias e músicas virão à tona e serão o fundamento, a sustentação para o seu barco. Mas mar não é só refúgio, é descanso, mar não é só solidão, é espaço para re-criação de forças. Cecília, falando pelo eu-lírico, é poeta navegante do mar abstrato e já escolheu seu destino: quer atirar-se ao largo e desconhecido mar, e em contato consigo mesma, ser eternamente re-criação:

[...]
 A história da minha vida
 quem a esconde
 em terras de muito longe,
 numa pedra escrita?
 [...]

Nesta estrofe o eu-lírico questiona-se acerca de seu destino, história da sua vida desconhecida dele próprio. Assim como o Transcendente está escondido, do mesmo modo ele não revela os destinos dos homens. Embora a existência não seja possível senão em face da transcendência e esta também não tem qualquer sentido senão pela existência, quem escreve o destino da humanidade é a Transcendência. O *dasein* é livre e por isso participa do Absoluto. Ele (o *dasein*), contudo, não criou a sua própria existência. Ainda mais; o fato de ele estar sempre em constante relacionamento com o Ser transcendente não lhe confere nenhuma autosuficiência, mas contrariamente, aumenta nele a dependência dessa transcendência (também chamada de O Incondicional por Jaspers), que é a sua própria origem.

O incondicional decide sobre aquilo em que repousa ultimamente a vida de um homem, se esta tem peso ou é vazia. O incondicional está oculto, só no caso limite guia com muda decisão pelo caminho da vida, não sendo nunca exatamente perceptível, mesmo quando realmente sustenta em todo o momento a vida da 'existência' e é suscetível de decifrar-se até o infinito. (JASPERS, 1953, p. 48)²⁷

Desse modo, o eu-lírico que já não se percebe dono de sua própria história de vida demonstra, ainda que indiretamente, que tem fé num “quem”, criador dessa existência e sabedor, portanto, do destino do eu-lírico. O sentimento de fé leva o ser ao Ser, como quem diz na situação-limite: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita”. (Lc 22, 42). O Deus da fé é um Deus longínquo, escondido e “idealizar a Deus é iluminação da fé. Porém, a fé consiste em intuir. O homem fica à distância e perguntando. Viver dela não quer dizer apoiar-se em um saber calculável, mas viver de tal modo que ousemos afirmar que Deus existe.” (JASPERS, 1953, p. 42)²⁸ Acreditar em Deus é crer também que ele mantém a história de vida do ser “numa pedra escrita”, como numa espécie de livro da existência, que não se apaga jamais.

Na simbologia, os livros representam o passado e o futuro, sobretudo, o que interessa aos sentimentos e afetividade do ser. A estrofe 4 parece ser uma referência direta ao “livro da vida” ou “livro do destino” de que trata a Bíblia em inúmeras passagens. Livro escrito por Deus, fruto da sua vontade, desde a fundação do mundo e que contém todos os atos humanos, bons e maus, o livro da vida é a história do ser narrada dia a dia e conhecida somente pelo seu criador, que a escreveu e escondeu da criatura: “...Se não, risca-me, peço-te, do livro que escreveste. Iahweh respondeu a Moisés: ‘Riscarei do meu livro todo aquele que pecou contra

²⁷ *Lo incondicional decide de aquello en que descansa ultimamente la vida de un hombre, de si ésta tiene peso o es inane. Lo incondicional está escondido, solo en el caso límite guía con una muda decisión por el camino de la vida, no siendo nunca exactamente demostrable, aun cuando en realidad sustenta en todo momento la vida desde la “existencia” y es susceptible de aclararse hasta lo infinito.* (JASPERS, 1953, p. 48)

²⁸ *[...] idear a Dios es iluminación de la fe. Pero la fe consiste en intuir. Se queda a distancia y preguntando. Vivir de ella no quiere decir apoyarse en un saber calculable, sino vivir de tal suerte que osemos afirmar que Dios existe.* (JASPERS, 1953, p. 42).

mim.””(Ex 32, 32-33). O Absoluto é o que tudo sabe e o que tudo vê, o que cria e o que tira a vida.

Apesar de o eu-lírico estar desde o início do poema dirigindo-se a um Ser, superior, pedindo-lhe uma oportunidade de “renascimento”, na estrofe 4 ele reconhece a inefabilidade desse Ser, chamando-o pelo pronome interrogativo “quem”, semelhante modo como o tratou no poema número 5: “e quem nos traz e leva/ sabe por que é preciso/ do Inferno ao Paraíso/ andar de treva em treva...” Quando o ser precisa referir-se ao Absoluto acaba referindo-se ao inefável com categorias humanas e torna-se falso nessa descrição. Não há na fé a segurança do saber, mas o reconhecimento de que nada se sabe de Deus. Ele é o “quem”, “Aquele que é”, o indemonstrável, indizível, indecifrável.

O *dasein* deve ir descobrindo sua vida na sua existência, vivendo-a. Deus é providente, e, portanto, conduz a história dos seres criados no destino a que foram pré-destinados. Mas o *dasein*, em sua liberdade, forja seu destino quando vai caminhando ao encontro de si próprio, caminho esse que leva também ao Transcendente. Afirmar Deus não é negar a liberdade do *dasein*, porque é sendo livre que ele pode reconhecer-se dependente do Absoluto. Esse é o caminho para que o ser se torne ele mesmo, autêntico. “O ser livre do homem é o que chamamos sua ‘existência’. Deus é certo para mim como uma decisão na qual ‘existio’. Deus não é certo como conteúdo do saber, mas como presença para a ‘existência’.” (JASPERS, 1953, p. 38)²⁹

Essas considerações tecidas sobre o eu-lírico-ser em busca de si mesmo estão bem representadas nos versos da estrofe número cinco do poema 51:

²⁹ *El ser libre del hombre es lo que llamamos su “existencia”. Dios es cierto para mí con la decisión en la cual “existio”. Dios es cierto no como contenido del saber, sino como presencia para la “existencia”.* (JASPERS, 1953, p. 38)

[...]
 Pelas névoas da lonjura
 vou buscar-me.
 Deve estar em qualquer parte
 A voz que minha alma escuta.
 [...]

Na estrofe 5 o eu-lírico continua na busca por si mesmo e, para isso, retoma alguns elementos da estrofe anterior. Naquela a história de sua vida está escondida em “terras de muito longe”, nesta ele quer buscá-la por essas “névoas da lonjura”. O caminho para a autenticidade passa pelo caminho da memória. O homem é um ser histórico e ligado ao tempo. Sua busca tem sentido não como ponto de chegada, mas como partida para a Transcendência que o chama insistentemente. A temporalidade é um devir constante e o homem se entende quanto mais compreende seu próprio tempo. A memória do mundo servirá para amparar o ser na descoberta de sinais que o levem para “além-de-si-mesmo”, condizente com as estrofes anteriores, que sugerem re-vida, re-começo.

O eu-lírico não deixa claro qual a direção dessa busca, portanto, não sabemos se volta-se para o passado ou para o futuro. A busca não tem direção certa e a pretensão de descobrir o que ainda está velado se manifesta apenas como meta. O eu lírico salienta, corroborando essa assertiva: “Deve estar em qualquer parte/ a voz que minha alma escuta”.

A voz do Ser não se dirige ao homem enquanto ente entre os demais do mundo, mas sim como possuidor de razão, de alma, de espírito. A materialidade não interessa no momento de vencer essa situação-limite extrema da morte, portanto, quem escuta a “voz” é o espírito do *dasein*, os ouvidos de sua alma e não os ouvidos de seu corpo.

A alma, que representa o conjunto formado por todas as atividades características da vida (pensamento, afetividade, sensibilidade etc) aparece nestes versos como autônoma em relação à materialidade do corpo. Essa é a mesma concepção que têm os cristãos, que a

consideram a parte imortal do homem, dotada de existência individual permanente, e que, após a morte do corpo, tem como destino a felicidade ou a danação eternas, conforme os atos que praticou durante a existência terrestre.

O que percebemos é que a iniciativa parte do Ser. Ele é quem fala e assim permite ao ser ouvi-lo. É o mesmo que acontece com as cifras que só ganham sentido se refletimos sobre elas como linguagem da transcendência. Caso contrário, são inúteis. Para que o homem se dirija ao Ser ele precisa, primeiramente, deixar-se guiar pelo inefável, ouvir o indizível, permitir-se ser invocado pelo Ser. Não há outro caminho para alcançar tudo o que ele tanto almeja.

A voz da transcendência mostra-se diferente de todas as demais presentes no mundo, por isso, para ouvi-la, só nas situações-limite em que o *dasein* se depara consigo mesmo e exercita a sua liberdade, escolhendo pela autenticidade ou não. “A voz de Deus ecoa no que se abre ao indivíduo humano ao tornar-se certo de si mesmo, quando ele mesmo está aberto para que tudo o que se aproxima dele a partir da tradição e do mundo circundante.” (JASPERS, 1953, p. 57)³⁰

Na verdade, a voz da transcendência é a mesma voz que fala ao *dasein* desde o seu nascimento. Ela é simultaneamente uma voz de morte e transcendência (ambígua por ser cifra) e só agora, com o ser se descobrindo e se reconhecendo como ser-para-o-fim, é que ele se faz abertura para essa Voz. Como ser-para-a-morte e, como ser autêntico, o *dasein* deve adiantá-la, não ficando perdido em meio às “ocupações” mundanas e colocando-se diante da possibilidade de ser ele mesmo:

³⁰ La voz de Dios suena en lo que se le abre al humano individuo en el volverse cierto de sí mismo cuando él mismo está abierto para todo lo que se acerca a él desde la tradición y el mundo circundante. (JASPERS, 1953, p. 57)

De início, cabe caracterizar o ser-para-a-morte como *ser para uma possibilidade* e, na verdade, para uma possibilidade privilegiada da própria pre-sença. Ser para uma possibilidade, ou seja, para algo possível, pode significar: empenhar-se por algo possível, no sentido de ocupar-se de sua realização. (HEIDEGGER, 2002, p. 44, grifos do autor)

O *dasein* vive numa relação mais íntima, quase pessoal, com esse Ser, quando o ouve. O silêncio, o mistério, próprios do Transcendente, caem por terra quando, pela linguagem, Ele se dirige ao *dasein* sem rodeios; Ele é a própria cifra falando. A sua verdade, a sua essência está na sua voz, que agora passa a pertencer ao *dasein*. Estabelece-se verdadeiramente o diálogo entre o sujeito-eu-lírico e o seu interlocutor-Absoluto. Ouvir o ser, personalizado e materializado por causa dessa voz, contudo, não é o mesmo que Ele se revelar por completo. Permanece inacessível enquanto Ser Absoluto que é. Mas já se tornou digno de ser ouvido e o homem que pode ouvi-lo torna-se assim, um lugar privilegiado do Ser, uma “clareira sua”.

Certamente, nesse sentido, podemos compreender a prerrogativa que têm os poetas quando são esses demiurgos, porque têm essa relação direta com o Ser. “Em relação ao transcendente, “País (...) da Beleza Perfeita”, o poeta é considerado o porta-voz desse plano e da poesia, a linguagem da Realidade Suprema, captada pelo poeta e traduzida para a linguagem humana.” (MELLO, 1984, p. 149)

A voz que dialoga com o eu-lírico diz à sua alma:

[...]
 “Vem comigo,
 que eu te levo a um paraíso
 onde há uma árvore de Vento,

 e as estrelas vão passando
 nas águas que vão correndo”.

Quando o interlocutor se reporta ao eu-lírico também usa o verbo no imperativo, só que com o sentido de convite, exortação (“Vem comigo”). Às aspirações do eu-lírico,

manifestadas nos versos anteriores, surtem o “oráculo” pedido na estrofe dois. A re-generação vem quando o *dasein* decidir-se por ir com o Ser para o paraíso. Lançar-se em direção a uma voz, sem certezas, é um ato de fé do ser:

Quem sabe se lance na aventura; pode perder-se nela ao romper com as convenções da sociedade, ou capta seu destino individual com a consciência da sina eterna do tempo, do *fatum* ou da providência. [...] Capta seu destino individual com a libertadora certeza de que o dedo de Deus lhe mostra o caminho, ou em qualquer caso o arrebatada com a certeza da identidade consigo mesmo. (JASPERS, 1993, p. 21)³¹

A imagem do paraíso é sempre um lugar aprazível, prazeroso. Na Bíblia o paraíso é o lugar criado por Deus para colocar a sua criação. Nas mitologias, quase todos os paraísos têm um aspecto de jardim, com fontes naturais e árvores. A tradição cristã diz: “Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio saía de Éden para regar o jardim e de lá se dividia formando quatro braços.” (Gn 2, 8-10)

O convite feito pela “voz” é levar o *dasein* para habitar com ele no paraíso especial, com árvore de Vento, estrelas passando e águas correndo. Morando com o Transcendente, o ser será como que projetado pelo Ser em sua própria Verdade, sua criação, seu mundo. Vivendo sob a luz do Ser ele pode guardar a Verdade do Ser, encontrando seu destino. “O homem é o pastor do Ser.” (HEIDEGGER, 1967, p. 51) Dessa forma, seus desejos de retomar sua poesia também serão satisfeitos porque terá uma relação privilegiada com o Ser.

³¹ *Quizás se lance a la aventura; puede perderse en ella al romper en las convenciones de la sociedad, o capta su destino individual con la conciencia del sino eterno en el tiempo, del fátum o de la providencia. [...] Capta su destino individual con la liberadora certeza de que el dedo de Dios le muestra el camino, o en cualquier caso lo capta con la certeza de la identidad consigo mismo.* (JASPERS, 1993, p. 21)

A árvore, que o Ser-interlocutor faz questão de dizer ao eu-lírico que existe no paraíso, tem sua razão de ser. Trata-se de uma árvore mítica porque relata as manifestações da verdadeira realidade: a sagrada. A simbologia da árvore assemelha-se à encontrada nas narrativas hierocósmicas (Montanha Cósmica, Pilastra do Mundo ou Árvore Cósmica etc) em que ela é tida como um centro que constitui um ponto de intersecção entre céu, terra e inferno, possibilitando tanto a comunicação como a ruptura entre essas regiões. Pelo fato de a árvore mergulhar no solo, suas raízes e seus galhos se elevarem para o céu, ela é universalmente considerada como o símbolo das relações entre céu e terra.

Um dos temas míticos extremamente difundidos é de que céu e terra eram antigamente próximos e os vínculos entre eles eram fáceis e naturais. Devido a um “erro no ritual” os deuses se retiraram para mais alto nos céus e interromperam as comunicações com os homens. Desde então, só curandeiros, xamãs, heróis e soberanos conseguiam restabelecer essa comunicação e de forma passageira. O mito do paraíso perdido é importante no poema 51 porque deixa supor que o eu-lírico, enquanto poeta e habitante desse paraíso e, conforme afirmado acima, como guarda privilegiado do Ser, terá a possibilidade de restabelecer a comunicação entre terra e céu, missão poética almejada pelo ser e permitida pelo Transcendente.

A árvore simboliza o centro, o eixo do mundo, como uma espécie de caminho através do qual passam aqueles que saem do visível rumo ao invisível. Contudo, o Ser deixa claro que no paraíso a árvore que existe é de “Vento”. Como formar a imagem plástica de uma árvore de vento? A impressão é de que a Transcendência (ou Deus) é sinônimo da “árvore de Vento”, impalpável, que apesar de movimentar as coisas é invisível, oculta, uma força que movimenta e não é movimentada. A criação se confunde com o criador. Quem vê o paraíso e as “coisas” que existem nele vê o próprio Deus.

De acordo com a mitologia e pela sua natureza destruidora, o Vento é caminho para a morte, mas como cifra é ambivalente, podendo ser entendido ainda como brisa que embala e refresca. A imagem do vento, presente também no poema de número 4 (“Basta que lágrimas fiquem/ nos olhos do vento”), na sua mobilidade acorda à noção de efemeridade da vida, simbolizando ainda a abstração e o sonho. “Vento” é símbolo da temporalidade na poesia cecilianiana, já que versa sobre uma coisa fugaz, efêmera, que vem e vai com a mesma facilidade.

Mas a árvore do paraíso, formada de Vento (grafado com letra maiúscula para lhe dar maior ênfase, influência simbolista), não pode ser efêmera. Portanto, nesse caso, confirma-se o que foi dito anteriormente: que essa árvore está personificando o “espírito de Deus”, e de que no paraíso a criação se confunde com o criador. A árvore de Vento está no paraíso e o eu-lírico poderá senti-la somente, mas não tocá-la nem vê-la de modo algum, porque é de vento, é como um sopro, Vento impalpável, mas transformador.

[...]
e as estrelas vão passando
nas águas que vão correndo.

O dístico final está ligado, semanticamente, à estrofe anterior, unido pela conjunção aditiva “e”. Portanto, a referência ainda é ao paraíso. Nele “as estrelas vão passando/ nas águas que vão correndo”. No Egito, a alma Ba, a parte imortal que sobrevive depois da morte era representada por uma estrela; enquanto os imperadores romanos acreditavam que ao morrer se transformavam em estrelas. Como a lua, as estrelas são símbolo do renascimento, uma vez que morrem e renascem todos os dias. Desse modo, a simbologia das estrelas liga-se à imortalidade da alma do ser. E “as estrelas vão passando nas águas”...vão se refletindo nas águas. O céu refletindo na terra, a parte imortal refletindo na parte mortal, o abstrato refletindo no concreto. Estrelas que descem à terra, rompimento das cadeias que pudessem

separar os dois mundos, não há mais tensão, não há mais divisão morte/vida. O paraíso é só vida.

Se a estrela, que é a parte imortal que sobrevive à morte, se reflete na água que é símbolo e ponto de partida da vida, temos aqui, terminando o poema 51, a imagem de que a imortalidade reflete-se na vida. Nascer e re-nascer sempre, como um eterno retornar do ser, já que sua vocação é para a imortalidade. A morte deixa de ser um abismo sem volta e os anseios do eu-lírico de re-viver em sua poesia serão todos realizados, desde que ele aceite o convite do Absoluto e entre com Ele no paraíso.

A oposição manifestada pelo eu-lírico no poema número 1 quando dizia que o seu caminho começava na oposição “sonho vivido/ e vida apenas sonhada” desfaz-se nesse último poema, em que o sonho se torna realidade, e esta nada mais é do que o sonho fazendo-se e refazendo-se continuamente, como o vento. Poetar é eterno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia da existência utiliza toda a espécie de conhecimentos específicos; é, porém, um pensamento que os ultrapassa permitindo ao homem acesso à sua própria autenticidade. Tal pensamento não se limita a reconhecer problemas, antes esclarece e obtém, na unidade, o ser daquele que dela informa. Posto em suspenso, por meio de todos os modos de conhecimento do mundo que a ele fixam o ser (como orientação filosófica no mundo), apela para a liberdade (como iluminação da existência ao nível do transcendente) e cria o espaço da sua atividade absoluta pela evocação da transcendência (como metafísica). (JASPERS, 1968, p. 248)

Essa não é uma conclusão, mas apenas considerações, valorações finais acerca do meu contato durante esse tempo com o universo ceciliano presente na obra *Metal Rosicler*. Conclusão não é palavra adequada porque em *Metal Rosicler* o fim evoca sempre o recomeçar e, dessa forma, ele deixa de existir. A trajetória da obra implica a mesma idéia e revela-se como movimento circular, confundindo fim com início e tornando a noção de limite diáfana. Na busca incessante do poeta pelo indizível e transcendente, ele parece querer romper até mesmo o limite do livro. Por isso, quando encerra o número limitado de 51 poemas, acrescenta mais um, na forma de epígrafe-final, uma retomada da epígrafe-inicial, salientando que, além da extensão estruturada do livro, trajeto de sua história, existe ainda alguma coisa a mais a ser escrita, sempre.

A primeira epígrafe, colocada antes do primeiro poema, na forma de citação do livro de Antonil, motiva a obra e a segunda, que aparece na forma de epígrafe-ponte para um recomeço, refere-se diretamente à primeira epígrafe. Entendida de forma metafórica, a epígrafe-final é produto resultante de todo o processo vivido na depuração do *metal*, sugerida no início, e presenciada por nós, leitores, no decorrer dos poemas. Vejamos mais claramente como isso

se dá, contrastando esses dois momentos que emolduram o livro:

Metal roscicler he uma pedra negra, como metal negrilho,
Negra pedra, copiosa mina
 melhor d'arêa, como pó escuro sem resplendor:
do pó que imita a vida e a morte

e se conhece ser roscicler, em que lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca, ou chave, como quem a móe,
 - e o metal roscicler descansa.
Noite densa em que se inclina,
por faca ou chave que abra ou corte,
estremece em tênue lembrança.

e faz hum modo de barro, como ensangüentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor he o roscicler...
Pois um sangue vivo aglutina

...dá um caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as côres.
dados coloridos da sorte,
para uns ocasos de esperança.

Assim, amparados pelo suporte existencialista que procuramos clarificar nessa monografia, temos no metal roscicler uma linguagem cifrada, que a autora da obra nos auxilia a desvendar quando contrapomos as duas epígrafes. A trajetória rumo ao metal roscicler revela dois seres: o primeiro é aquele inautêntico, ainda preso ao mundo material e incapaz de decifrar os seus enigmas. Ele descobre e reconhece o metal roscicler, sabe como agir para purificá-lo, sabe sua coloração, mas para nesses dados. A princípio eles não lhe dizem absolutamente nada. Esse ser está amparado na epígrafe-inicial e em vários momentos do livro, em que aparece contrastando com o ser que sonha, que crê que a realidade é mais do que a simples concretude dos objetos.

Dessa maneira, no momento em que fixa sua atenção nesse “instrumento-à-mão”, o ser passa a perceber, a ouvir a voz do metal que lhe diz alguma coisa, prenúncio de um sinal positivo para ele que se coloque disposto a iniciar um caminho rumo ao desvelamento do metal. As coisas deixam de ser simplesmente coisas e passam a ser possibilidades de

relacionamento com o espiritual e o Transcendente. O ser vai tornando-se autêntico.

A viagem de Cecília, onde ela descreve o seu itinerário rumo ao Ser, ficou evidenciada nas análises dos poemas. Um caminho feito de escolhas, de ambivalências, de angústias, de mortes e de transcendência, de situações-limite, de fé, de liberdade, de metas, de desejos e de transformações. Uma trajetória em que a meta é a descoberta de si mesma. Nas ocasiões de malogro evidencia-se o transformar-se, a transmutação, e no desespero diante do aparente nada da existência, o modo como a escritora tira lições e poesia das pequenas coisas que encontra no caminho: da água, do mar, do vento, da borboleta, da flor. “Quando escreve acerca de um pássaro ou de um inseto, contenta-se em captar o pequeno animal num movimento rápido e instantâneo, ou num breve som com o qual possa simbolizar um fragmento de sua filosofia pessoal [...]”. (SAYERS, 1983, p. 20). As cifras só têm sentido e só são cifras ao *dasein* que se ocupa em querer desvendá-las, caso contrário são apenas objetos em meio aos demais. Nesse caso, Cecília Meireles é mestra em perceber cifras, já que nada passa despercebido diante de seus olhos atentos.

Mas voltemos ainda um pouco às epígrafes. Nelas o metal rosicler purifica-se quando é “lançado água” sobre a pedra. A água, emblema de depuração, de passagem, mas também de regeneração, renascimento, é o símbolo-chave da poética ceciliana, fluida e plástica. Passar pela água é encontrar a chave da cifra e abrir a porta que leva para o desconhecido, é encontrar o caminho para o rosicler, recuperar o paraíso perdido. Sem a água, que “se lhe dá com huma faca, ou chave, como quem a móe” não se consegue o metal. Da mistura que se forma, quanto mais avermelhada, melhor é o rosicler.

Água tem papel fundamental em Cecília Meireles e está presente em toda sua obra e, porque não, em toda a sua vida, como simbologia ambivalente. Ora é a lágrima que cai, copiosa, ora é a chuva que alegra, ora é o espelho que dá reflexo às estrelas, ora é o que

alimenta o sonho quando o ser quer ir pelo mar largo. Além disso, a água é que purifica, que sacia, que produz sonhos e devaneios, que pode destruir mas, principalmente, que pode fazer renascer. A água lava o metal e traz aos olhos a sua melhor cor, que é a escarlate, cor ensangüentada, cor da vida, cor do rosicler.

O processo de depuração do metal rosicler também se dá na vida de Cecília Meireles. Metal em formação, ela realiza escolhas, elege o que é coerente com sua visão de mundo que também vai-se formando. A aproximação com a morte e com a transitoriedade em sua vida pessoal a leva para o Simbolismo, para a cultura indianista, para Rilke e Lorca, para Tagore e Lord Byron e ainda a aproxima do grupo espiritualista da Revista *Festa*. Esses escritores têm traços em comum que Cecília vai depurando e que aparecem em sua poesia. Isto porque não há texto sem que haja um entrelaçar de originalidade e historicidade. “A filosofia existencial ensina que na obra de arte a existência genuína é possível não como evolução, mas apenas como repetição: os grandes espíritos, as grandes obras, se estendem a mão acima dos tempos e, no fundo, dizem todos a mesma coisa.” (D’ONOFRIO, 1977, p. 20)

Do Simbolismo, não tão preocupado com a métrica e cesuras, com as regras de composição presas ao formalismo parnasiano, Cecília descobre o lado subjetivo da poesia, o poder da palavra tornada nobre e sugestiva de que falava Mallarmé, a preocupação com a musicalidade, com a harmonia dos sons. Sabia que sua arte seria difícil, mística e mesmo hermética e *non-sense* para muitos críticos, mas segue em frente e acredita no seu ideal. A respeito de sua poesia temos o depoimento de Agripino Grecco que, em *Evolução da Poesia Brasileira*, afirma:

Mas a sra. Cecília Meireles é pouco original, por isso que imitadora dos que imitam Leopardi e Antero. Cópia de cópia, e já enfraquecida, como as reproduções de água-forte do número dez em diante. Para empregar a linguagem de seu livro ‘Nunca mais...’, a “chuva chove” constantemente em seus versos. Dá a impressão de estar metida num hipogeu, longe do azul e da

beleza das coisas. Suas traduções são pouco plásticas. Faltam-lhe essas palavras cantantes que parecem conduzir-nos por um caminho florido; faltam-lhe certa fluidez, certa inconsistência, certa flexibilidade, que dão à estrofe o encanto supremo. Ignora a sedução do sorriso. É uma artista que parece ter abdicado de toda alegria, de toda esperança de felicidade. (1932, p.183)

Acorda com ele o crítico Álvaro Lins ao escrever:

A temática da Sra. Cecília Meireles não é original, nem lhe dá a poetisa tratamentos originais. Apresenta-se, às vezes, convencional, com o aproveitamento de certos temas tornados lugares-comuns. O que a todos transfigura, o que lhes dá, outras vezes, um ar de novidade, é a forma, a calma e firme segurança da construção poética. (1963, p. 57).

Mas o simbolismo de Cecília Meireles não é apenas o que faz uso da palavra como meio de evocar por evocar, ou que se utiliza da música simplesmente para ser musical. Nela o som aparece aliado ao sentido. É poeta artesã que trabalha com a inspiração. A poesia, que pode ser somente “decorativa”, tem em Cecília a capacidade de ultrapassar o adorno e chegar ao pessoal e deste, ao universal, já que fala dos valores humanos e isso é um os traços que fazem a sua grandeza de escritora. É um ser-no-mundo e que transfere para o universo do verso suas inquietações diante da vida. “A sua inquietação é apenas um dos momentos de sensibilidade dessa insuportável vagueza, dessa inexplicável insolução do ser e da vida, apenas terrestremente concebidos.” (ANDRADE, 1955, p. 73)

A literatura do início do século estava em mudança. As idéias parnasianas, objetivas, davam lugar à expressão do sujeito e esse espírito contamina Cecília Meireles. Contrária ao antiespiritualismo e naturalismo do século 19, dominado pelo positivismo de Augusto Comte, a vocação “nefelibata” de Cecília, já conhecedora do Simbolismo, a aproxima do grupo de escritores católicos de *Festa*, “rival” ideológica da Revista *Klaxon* paulista. Aliada à reivindicação de colocar o “mundo interior” do ser no centro da expressão poética, esse grupo foi uma das facetas do movimento Modernista Brasileiro em sua primeira fase.

Na Revista é que a escritora tem contato com Rilke e com Tagore, dois de seus autores prediletos. Ela já tinha certa predileção pelo pensamento hinduísta. Descobrir Rabindranath Tagore foi-lhe um casamento poético maravilhoso. Chegou mesmo a traduzir algumas de suas obras e a receber o título *honoris causa* da Universidade de Nova Délhi em 1953, tamanha era sua admiração pela Índia. De Tagore ela diz: “Tagore guardava em sua palavra e em sua figura uma expressão de eternidade que o tornava como irreal, sem princípio nem fim, como uma bela aparição, um fantasma esplêndido[...].” (Homenagem a Rabindranath Tagore, 1961). Tagore, como os hinduístas, trazia em sua poesia a consciência da transitoriedade de todo ser vivo e o conseqüente desapego de tudo o que seja considerado mera circunstância. Cecília Meireles dedicou a Tagore o poema “Cançãozinha para Tagore” em *Poema escritos na Índia*, traduziu o livro – *Puravi* e uma peça de teatro, *O carteiro do rei*, do poeta hindu. Cecília chegou mesmo a descartar textos em que sentia estar plagiando Tagore, porque se sentia por demais influenciada por ele. Mesmo em suas idéias sobre educação, na chamada “Escola Nova”, é nítida a influência do poeta indiano.

Rilke, outra influência em Cecília, salienta o poeta visionário, o intermediador de mistérios entre o mundo dos sonhos e o da realidade objetiva. Em *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke alude à temporalidade, à solidão e ao silêncio, à vida e à morte, à efemeridade da existência e à aceitação desta com tudo o que traz em si de bom e de ruim: “Temos que aceitar a nossa existência em toda a plenitude possível, tudo, inclusive o inaudito, deve ficar dentro dela. No fundo, só essa coragem nos é exigida: a de sermos corajosos em face do estranho, do maravilhoso, do inexplicável.” (1995, p. 66)

O espiritualismo da Revista *Festa* era uma outra face do Modernismo paulista, digamos assim; sustentado na ânsia pelo subjetivo e pelo mistério, pelo sonho e pela fé, levaram Cecília a encontrar-se nas idéias da Revista carioca. Universalidade, metafísica,

tradição, temporalidade, expressão das emoções, eram elementos primados por *Festa* e que acuraram ainda mais a sensibilidade cecilianiana e alargaram seus horizontes. A busca do mundo ideal, desejo simbolista, casava-se com os meios espirituais de *Festa* e desses outros autores que Cecília passou a cultivar. Seu interesse era harmonizar o subjetivo ao objetivo, o ideal com o real, e nesse processo construir um universo poético seu, surpreendente e intenso.

Por isso, traços simbolistas e espirituais coadunam-se tão bem em Cecília Meireles, porque se unem à própria existência da escritora. A sua fala é verdadeira porque não é a da simples observadora que descreve coisas, mas é de quem tem consciência que comunica o que tem mais íntimo, sugerindo sem designar, comunicando simplesmente por amor. “Cecília Meireles nem imita, nem representa, nem expressa ou discute coisas que já existem: ela inventa coisas novas.” (PORTELLA, 1959, p. 84) Por isso o trabalho com a palavra é tão importante em Cecília, assim como todo tipo de apoio poético e fonético dos versos que constrói (aliterações, assonâncias, redobros, sinestésias, metaforizações etc). Ela quer passar sensações, sugerir, evocar sentimentos, penetrar no âmago do leitor de uma forma que a simples palavra não consegue, ultrapassando os limites da razão e chegando ao coração.

Nesse sentido é absolutamente simbolista, Cecília Meireles. Mas ela não é só isso; seu trabalho de poeta artesã usa todos os meios para atingir o leitor, e por isso trabalha ora com os versos tradicionais da língua portuguesa, alguns dos quais medievais e populares, ora com os versos de veia mais modernista, sempre livre e original, o que indica que “também a técnica poética de Cecília Meireles parece elaborada em função do contexto metafísico que informa toda a sua obra” (PORTELLA, 1959, p. 85) e que se move acima dos limites da confissão existencial. Não é uma poeta fechada em seu micro-cosmo, mas percebe o que se passa à sua volta, lutando pela educação de seu país (era defensora da “Escola Nova” no período Vargas), mostrando um apreço especial pelo folclore brasileiro, ou escrevendo sobre a nossa história na

forma de elegia, como em o *Romanceiro da Inconfidência* (1953).

Os temas e assuntos são inúmeros, mas, sem falar nas artes, na literatura, nas viagens e nos costumes de diversos povos, na educação, na música ou em divagações filosóficas (a humanidade discutindo “foi a pedra que bateu no sapato ou o sapato que bateu na pedra), vale destacar a sua inspiração em lidar com o cotidiano e, dele, extrair as coisas pitorescas e demonstrar os desvelos da imaginação. (MEIRELES, 1998, contracapa)

Não se trata de fazer poesia social, mas de poder criar poesia atenta ao mundo sem ser enfadonha e descritiva. A busca pelo misticismo, pela solidão, pelo mistério do indizível que só pode ser dito pela sugestão, a musicalidade de cada elemento que participa dos seus versos, tudo isso conduz a imaginação do leitor ao universo metafórico, simbólico. Essa é a “filosofia” ceciliana, que é, no fundo, a busca de sua própria vida. Nesse sentido é que trouxemos a filosofia da Existência para um diálogo com a poetisa. Amparada na vida, e não somente em abstrações filosóficas infindas, trabalhando com conceitos de temporalidade da existência, angústia e busca de realização de possibilidades, a poetisa evidencia o valor irreduzível da vida individual.

É Jaspers, existencialista cristão, quem diz que a filosofia é aquela que permite a iluminação da existência, iluminação e não conhecimento. Torna claro aquilo que o ser quer, que entende e no que verdadeiramente ele crê. A filosofia permite aclarar a busca pela verdade, que está além da ciência e além da razão pura e simples, pois leva à consciência de si mesmo e à comunicação com as outras existências. Assim é a “filosofia” ceciliana, que tem sua origem na admiração, na dúvida, na experiência das situações-limite e, sobretudo, no desejo de comunicar essas experiências vividas na solidão a quem entra em seu mundo.

Na realidade, ao afirmar a subjetividade e ao conceder à existência um significado que não se encontra nesse mundo, mas no por-vir, o Existencialismo aproxima-se do Simbolismo, Filosofia se aproxima de Literatura. Ambos querem o que transcende a realidade mundana.

Heidegger admirava poesia, tanto que a ela dedicou *Hölderlin e a essência da poesia* (1937) e *Pelos caminhos da Linguagem* (1959). Ele entende que o Ser é que se abre para a compreensão da própria existência humana e não o contrário. O *dasein*, dono de uma linguagem especial, a poética, pode “habitar” no próprio Ser pela poesia. A palavra poética é capaz de fazer essa ligação entre Ser e ser e é também receptáculo da verdade a que tende o homem que quer viver sua totalidade existencial. Palavra que não diz, mas evoca, palavra que é o próprio Ser, do qual o poeta se torna oráculo.

Já Karl Jaspers ressalta a sede de transcendência do homem, constantemente cerceado por situações que o limitam em sua liberdade. O meio de aproximar-se do Transcendente (Deus) se dá pela linguagem indireta, cifrada, simbólica e ambígua. Cecília Meireles sempre mostrou possuir uma espiritualidade aguçada, e isso revelou-se desde sua adolescência que “deu-lhe também a paixão pelo Oriente – não do Oriente turístico – mas dos estudos orientais, história, línguas, filosofia, e esses estudos continuaram sempre.” (MEIRELES, 1987, p. 62)

Na escola secundária, pus-me a investigar os problemas do espírito pelo caminho da ciência. Era um pouco positivista. Isso não deu resultado direto, - mas valeu-me como contrapeso aos impulsos demasiado líricos. Por essa época encontrei-me com Buda. Ele resumia os dois extremos das minhas tentativas: era o santo, mas era o filósofo. Jesus foi apenas o poeta. (Quando digo “apenas” não o quero diminuir, mas definir). Ora, eu precisava chegar à contemplação do mundo não apenas pelo coração, que sempre tive demais, mas pela lógica, que utilizo para o corrigir. E assim ameí o Buda. Longo amor. Ainda hoje, quando alguma coisa me parece insuportável, é a ele que recorro. Jesus promete, o Buda abole.” (MEIRELES apud BOBERG, p. 180-181)

Assim, unir filosofia e literatura, filosofia e religião, filosofia e vida é possível em Cecília Meireles, já que ela é existencialista na prática sem o ser na teoria. Como os existencialistas, Heidegger ou Jaspers e como a filosofia oriental e cristã, ela quer alcançar o Transcendente, vencendo as situações de limite do homem, entre elas, a morte. Esse é o

destino do ser humano, cuja existência só tem sentido pleno se está direcionada ao Transcendente.

[...] em nossa existência empírica vivemos em um mundo no qual acontecem essas coisas, nos interpelam, continuam sendo equívocas e, enquanto vivemos, nos inquietam com a pergunta do que isso significa, do que isso significa para nós. Nesta inquietude está então a pergunta por Deus, pela transcendência, pelo algo mediante o qual nós somos, o qual interrogamos e ao qual quiséramos ouvir dizer quem é, o que é e porque nos fala em cifras. (JASPERS, 1993, p. 48-49)³²

Cecília Meireles, com todos esses elementos fervilhando em seu momento histórico (Simbolismo, Modernismo, Guerras Mundiais, conflitos internos, mortes em sua vida pessoal, avanços tecnológicos, científicos, ideologias), depurou os traços que a particularizaram tanto e que já conhecemos. A morte, traço comum a todos eles, nunca foi, poeticamente, para a autora, motivo para morbidez ou desalento, mas sempre foi encarado como elemento de transformação, de possibilidade de elevação do ser a um “outro”, e melhor, ao nível espiritual, à realização do “mundo dos sonhos” simbolista. Cecília não traz a morbidez decadentista, nem vê a morte como totalidade do ser como em Heidegger. Nesse sentido, a poetisa acompanha Jaspers.

Vida de Cecília, metal que vai sendo lavado aos poucos, revelando sua cor corada; vida de Cecília, “negra pedra, copiosa mina”, que quanto mais “ensangüentada”, mais vivo, mais autêntico torna o rosicler final. É bom que entendamos que o metal rosicler é um dos elementos químicos que compõem a prata, que será o resultado final de seu processo de depuração. Portanto, da pedra negra e arenosa, depois de transformada, surgirá o metal precioso. Esse processo, como o da alquimia, é o fazer poético de Cecília, onde a faca e a água operam como elementos que separam o rosicler de outras realidades, que descobrem o

³² [...] en nuestra existencia empírica vivimos en un mundo en el que ocurren todas esas cosas, nos interpelan, siguen siendo equívocas y, mientras vivamos, nos inquietan con la pregunta de lo que ello significa, de lo que ello significa para nosotros. En esta inquietud está entonces la pregunta por Dios, por la transcendencia, por el algo mediante lo cual nosotros somos, lo cual interrogamos y a lo cual quiséramos oír decir que es, lo que es y por qué nos habla en cifras. (JASPERS, 1993, p. 48-49)

metal. É a busca da identidade feminina ceciliana, uma vez que prata e água são símbolos da maternidade e da mulher. É a busca da identidade poética, sempre em mutação, trabalho sobre a pedra.

Por isso, transformação é uma das palavras fundamentais em *Metal Rosicler*. O ser é de- vir e, portanto, não são iguais os seres do poema número um e o do poema número 51. Da mesma forma não se trata do mesmo metal rosicler quando a ele relacionamos os elementos encontrados nas duas epígrafes. A transformação passa pela água que vai sendo lançada aos poucos e permite que o rosicler vá surgindo devagarinho. Transformação é a vocação humana e disciplina rigorosa que se impõe ao poeta, alicerçada, contudo, na liberdade de expressão, que dissolve essa quase contradição quando o processo de transformação é observado à luz de depurações de palavras e de conceitos. Por isso, os momentos tornam-se fluidos, as angústias menos palpáveis. A valorização do instante em que a mudança acontece traz o Absoluto para perto, humaniza-o, permite-lhe ser tocado.

Metal Rosicler revela que a preocupação da poetisa está na transitoriedade. O próprio elemento que dá nome à obra, o metal rosicler, não é o produto final, mas é o que está em trânsito, prenúncio de algo melhor e mais valioso que ainda está por vir, a prata. Mesmo assim, o metal rosicler não deixa de ter sua importância e esta aumenta quando percebemos que sem ele a prata não existiria. Todo esse raciocínio para dizer, contrapondo com as idéias existencialistas e simbolistas, que a realidade desse mundo é apenas ponte, passagem, para um outro mundo que ainda não sabemos verdadeiramente o que será. A vida mundana, transitória e efêmera é, contudo, a que permite ao *dasein* chegar ao Transcendente, sua meta final. A direção da vida não se justifica com a morte, mas com a continuidade da própria vida.

Por isso, esperança é outra palavra fundamental na obra, porque permite passar além da evanescência da existência, da transitoriedade das pessoas e coisas, dos sofrimentos e

angústias e se guiar rumo ao Transcendente, ao Absoluto, ou ainda, repetindo Tasso da Silveira em seu *Canto Puro*: “[...] das sombras do não-ser ao milagre do ser.” Eternidade e efemeridade se confundem e se mesclam, ser se mistura a Ser, história se mistura a poesia. Eternidade está no próprio ciclo da vida; o ainda-não está relacionado com o sempre presente. A esperança é tão importante que é a última palavra de *Metal Rosicler*.

Em seu primeiro livro de prosa, *O Espírito Vitorioso* (1929), ela já dizia:

Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade, não é apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias florindo como os sonhos sobre uma noite imperturbável (...). Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam da nossa própria efemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível – porque seria recusar-nos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. (MEIRELES apud CRISTÓVÃO, 2001, p. 15)

E a correnteza natural é ir da pedra negra até o *metal rosicler* e deste à prata. Quem chega a ser rosicler é porque já foi purificado pela água e a limpeza transforma a coloração do elemento que deixa de ser negro para ser “ensangüentado”. Essa é a cor do verdadeiro metal-ser-rosicler, cor de Cecília. A sua existência é marcada pela cor vermelha, apaixonante. Mas a cor vermelha do metal, que é a poetisa, refere-se, paradoxalmente, ao sangue, à morte, fato contínuo nas obras e na vida de Cecília, que acabou por aprender a conviver com essa possibilidade sempre presente: “A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento da minha personalidade.” (MEIRELES, 1987, p. 58)

Contudo, ao falar da morte, a escritora ressalta o prazer de viver, sem dor nem tristeza, mas poetisa como uma profissão de fé onde a canção se torna material para a metáfora de um trabalho que ela desenvolve sobre o fluxo temporal. Os re-nascimentos que ela propõe sempre revelam um novo começo para o ser. “A vida só é possível,/ reinventada”. (MEIRELES, 1987, p.195) Por isso ela mostra-se como uma apaixonada pela vida e lança ao leitor enigmas todo o tempo; ela ama tanto a sua existência que a quer continuada num outro plano, místico,

espiritualizado, Absoluto.

Essa é a sua viagem poética e esse é o seu itinerário. Cecília, porque experimentou no mundo e no “transmundo” todos os sentimentos da experiência em si mesma, fala com propriedade; a sua matéria é sua vida e sua palavra, concretizadas em sua poesia, poesia que é diálogo da vida, sua vida com o mundo, seja ele no aqui ou no vir-a-ser.

O metal rosicler tem cor de crepúsculo. A cor negra da noite que começa sucede o crepúsculo, a madrugada que finda antecede o nascer do sol. Ambigüidade do lusco-fusco que sempre é prenúncio de algo, passagem que inicia alguma coisa, ciclos de luz e treva que se repetem. O momento do crepúsculo é o da luz manifestando-se em matizes diferentes, tornando tudo como que “ensangüentado”, mudando a paisagem, como que se preparando ou despedindo-se de algo. Crepúsculo da vida que se vai, prenúncio da vida que se anuncia, o crepúsculo é sempre transição, como a existência que sempre está contrapondo tempo e eternidade, morte e vida, angústia e transcendência, ser e não-ser, mudar ou permanecer.

Por mais tarde que seja,
estou vendo a alvorada,
em cravos restituída
e em safiras molhada.

Tão certa é a minha vida
que em cego mar escuro
encontro o que procuro
e não me atrevo a nada.

De esplendores ferida,
fecho os olhos. Que ausente
quero ser. Tão distante

que eu mesma não me veja,
-à morte indiferente,
pra qualquer instante. (MEIRELES, 1987, p. 344)

Poesia vinculada ao tempo, poesia que é busca de uma linguagem que comunique a preocupação com o ser e seu direcionar-se ao Absoluto, essa parece ser a linha mestra do poeta ceciliano. “A linguagem é a casa do ser”, assegura Heidegger (1967, p. 24) A

linguagem poética, privilegiada neste sentido, é a que Cecília Meireles quer para clarificar o ser que conhece. Para tanto, faz uso de sua experiência pessoal transformando-a em experiência humana e vice-versa. É o reconhecimento da miserabilidade humana, que vista com os olhos do espírito e sublimada pelo sofrimento existencial, adquire significado novo, vindo a ser caminho para a liberdade. Por isso, experiência poética e mística mesclam-se em Cecília, sendo que na experiência mística a palavra poética re-nasce e é ampliada, e vice-versa. É assim que percebemos que suas averiguações minuciosas da realidade passam por elementos simples da mesma. Diante deles a reação é sempre de aprendiz, como navegante que se lança no grande mar do Absoluto aprendendo com as ambigüidades e contradições de sua própria existência. Desse modo suas palavras exteriorizam sua vida interior, e mostram-se como sendo a resultante do seu diálogo com o mundo “e a [sua] poesia já é o grito (com toda a sua força), mas transfigurado.” (MEIRELES, 1987, p. 68)

O ponto de chegada e de recomeço (que são sempre pontos de início) é sempre o mesmo: a vida “pisando a morte e os maus agouros” e vencendo o que, aparentemente, não é possível vencer. O percurso rumo à morte mostra como chegada o horizonte colorido do rosicler, “acaso de esperança”:

[...]
 O horizonte azul e verde
 vai sendo roxo e amaranto
 e as nuvens todas se acabam,
 e uma estrela vai chegando,
 - para levar o menino
 - que vai levando o rebanho. (MEIRELES, 1987, p.700)

O poeta, metal rosicler, cumpre sua missão de ser ponte, de ser o que pode unir Ser e ser, até que esse se perca na intensidade da luz do lusco-fusco; poeta estrela e dissipador de nuvens durante a noite. Essa transição, essa passagem que acontece todos os dias, do nascer e morrer é o eterno re-petir (re-pedir) do poeta, sempre com o coração puro de criança, que desconhece a morte e que a aceita com a tranqüilidade de uma viagem.

Certamente que a captação das imagens temporais nesta tese deixou de lado muitos matizes da imaginação ceciliana, pelo fato de que toda seleção implica em inevitáveis escolhas. Por outro lado, delimitando os temas, procuramos compreender o entrelaçamento simbólico que angústia e transcendência realizam nesse complexo de símbolos que é a obra *Metal Rosicler*.

Vale dizer que, na leitura atenta, na procura de perceber nas entrelinhas e nos pequenos detalhes o que se oculta em *Metal Rosicler*, é que compreendemos que a poesia ceciliana é uma grande manifestação sobre a realidade da vida, inquieta e contundente. A perplexidade diante das certezas do mundo, entre as quais a morte, torna-se para ela material de poesia que revela outras realidades, para as quais ela é porta-voz.

À medida que o tempo passa, cada vez mais a poesia de Cecília Meireles se impõe como uma das melhores inquirições sobre as realidades da vida, exprimindo a perplexidade perante as certezas fáceis e não conquistadas, e que a morte é apenas a última etapa de um processo de transformação que irá revelar outras realidades superiores – uma alquimia espiritual que mais do que encontrar valores materiais, purifica e aperfeiçoa o próprio alquimista. (CRISTÓVÃO, 2001, p. 17)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cecília Meireles:

ALMEIDA, Laura B. F. **Pelo Mar Absoluto, navegam os versos de Cecília Meireles.** Revista de Letras: Unesp, 2001/2002, (v. 41/42), p. 53-71.

AMÂNCIO, Moacir. Cecília Meireles: um claro enigma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24jun. 2001, Cultura, Caderno2, p. D1 e D5.

AMARAL, Amadeu. Cecília Meireles. In: **O elogio da Mediocridade.** São Paulo: HUICITEC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 157-164.

_____. Um Recurso Expressionista no Estilo de Cecília Meireles. In: **Anuário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UEG**, 1962.

_____. A poesia de Cecília Meireles. In: **Três Poetas de Festa – Tasso, Murilo e Cecília.** Rio de Janeiro: Padrão Livraria, 1980, p. 33-45.

ANDRADE, Mário de. Cecília e a Poesia. In: **O Empalhador de Passarinho.** São Paulo: Livraria Martins Editora SA, 1955, p. 71-75.

Anuário da Literatura Brasileira, 1961, ano 2, número 2, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Livro s/a.

ARAÚJO, Maria Elena Santos. **A Imagem na Poesia de Cecília Meireles.** Porto Alegre: PUC RGS, 1981. (Dissertação de Mestrado).

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles.** Rio e Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970. (Documentos Brasileiros 149).

_____. Prefácio. In: **Poesia completa - Cecília Meireles.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (v. 3).

_____. Prosa de poeta. In: **Cult- Revista Brasileira de Literatura**, SP: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out 2001, p. 56-58.

AYALA, Walmir. Introdução. In: **Cecília Meireles- Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar Ou In.: Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 8/julho 1962.

BANDEIRA, Manuel. Rebanho de Cantigas. In: **Andorinha, Andorinha.** Rio de Janeiro:

José Olympio Editora, 1966.

BANDEIRA, Manuel. Cecília Meireles. In: **Suplemento Literário do Diário de Notícias**, RJ, 15/11/1964.

BOBERG, Hiudéa Tempesta Rodrigues. **O canto e a lida- Percurso esotérico e místico da poesia de Fernando Pessoa e Cecília Meireles**. Assis: Unesp/FCL, 1989. (Dissertação de Mestrado).

BONAPACE, Adolphina Portella. **O Romanceiro da Inconfidência – meditação sobre o destino do homem**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

BUENO, Luis. Cecília Meireles: O impasse da eternidade. In: **Folha de São Paulo**, 4 de Nov. de 2001, p. 12-13, caderno Mais!.

CARDOSO, Lucio; MENDES, Murilo. **Três poetas apaixonados por Fernando Pessoa/ Textos de Cecília Meireles**. Recife: Massangana, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia Intemporal. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10Jan1959.

_____. **Pequena Bibliografia da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

_____. Poesia Intemporal. In: **Ensaio Reunidos . 1942-1978, de ‘A cinza do Purgatório’ até ‘Livros de Mesa’**. RJ: UniverCidade/TopBooks, 1999. (v. 1).

CAVALCANTE, Djalma. Passagem para a Índia. In: **Cult - Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out 2001, p. 52-55.

CAVALIERI, Ruth Villela. **Cecília Meireles - O ser e o tempo na imagem refletida**. Rio de Janeiro: Edições Achimé, 1984.

CHAMIE, Mário. *Metal Rosicler*. In: **A noite**, Rio de Janeiro, 29.4.1961.

COELHO, Nelly Novaes. O eterno Instante na Poesia de Cecília Meireles. In: **Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 35-55.

_____. Tempo, Solidão e Morte. In: **Tempo, solidão e Morte**. São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1964.

_____. Cecília Meireles: vida e obra. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. BH/MG. FALE/UFMG: nos. 28/29, jan/dez 2001 FALE/UFMG, (v. 21), p.11-17.

COUTO, José Geraldo. A poeta vai à guerra. In: **Folha de São Paulo**, dom, 4 de Agosto de 1996, caderno Mais! 4.

CHAVES, Maria Deosdédite Giaretta. **Do fundo da memória extrai-se o metal rosicler – Um estudo da poesia de Cecília Meireles**. Universidade de São Paulo (USP), 2000,

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. (Dissertação de Mestrado).

CHINALLI, Miriam. Cecília Meireles: a mulher ao espelho. In: **D.O. LEITURA**. São Paulo: Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado, no.9, Set2002, p. 41.

CRETTON, Maria da Graça Azis. O jogo do inquieto entre o efêmero e o eterno; uma leitura de Cecília Meireles. In: **Perspectivas: ensaios de teoria e crítica**. Rio de Janeiro: UFRJ/Letras, 1984, p. 115-130. (v. 1).

CRISTÓVÃO, Fernando. A alquimia poética de *Metal Rosicler*. In: **Seminário Internacional Cecília Meireles: 100 Anos**, São Paulo: USP, 23-25Out2001.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: **Cecília Meireles. Obra Poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1987, p. 13-55.

_____. Cecília: Um cinquentenário. In: **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 23/3/1969.

_____. **Cecília Meireles: O mundo contemplado**, Orfeu, Rio de Janeiro, 1967.

_____. Poesia e Prosa de Cecília Meireles. In: **Cecília Meireles em Prosa e Verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 192-202.

_____. Cotidiano, Nostalgia e Transcendência. In: MEIRELES, Cecília. **O que se diz e o que se entende**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DANTAS, José Maria de Sousa. **A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles**, Rio de Janeiro: Eu e Você, 1984.

ESTENSSORO, Hugo. A lira do Modernismo. In: **Revista Bravo!** São Paulo: Editora D'Avila Ltda, Nov2001, ano 5, p. 60-67.

GÓES, Fernando. Cecília Meireles. In: **Panorama da Poesia Brasileira – Simbolismo**. RJ: Editora Civilização Brasileira S.A, 1959, p..3-20. (v.5).

_____. **Panorama da Poesia Brasileira, O Pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960, 13-39; p. 126-130.

GOUVÊA, Leila V.B. A Capitania poética de Cecília Meireles. In: **Cult- Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out2001, p. 42-47.

_____. **Cecília em Portugal. Ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa**. São Paulo: Editora. Iuminuras, 2001.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer e BARBOSA, Rita de Cássia. **Cecília Meireles, Literatura Comentada**. São Paulo: Abril educação, 1982.

GOTLIB, Nádía Batella. Portugal em Cecília. In: **Cult- Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out 2001, p.62-63.

GRIECO, Agripino. **Evolução da Poesia Brasileira**, Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1932, p. 201-203.

LAMEGO, Valéria. Crônicas de uma vida. In: **Cult- Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out 2001, p. 48-51.

_____. A musa contra o ditador. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 AGO1996, Caderno Mais!, 5.

_____. A poesia Engajada. In: **Bravo!** SP: Editora D'Ávila Ltda, Nov2001, ano 5, p. 66-7.

LINS, Álvaro. Consciência artística e beleza formal em Cecília Meireles. In: **Os mortos de sobrecasaca- Obras, Autores e problemas da Literatura Brasileira, Ensaios e Estudos (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1963, p.55-7.

LÔBO, Danilo. **Cecília Meireles: O espelho e o retrato**. Brasília: UNB, 2001.

MARCHEZAN, Luis G. A poesia Vital de Cecília Meireles. In: **Revista Litterae**. Araraquara: UNESP, ano 1, n. 1, set1996.

MEIRELES, Cecília . **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Rio de Janeiro,1987.

_____. **Escolha o seu sonho: crônicas**. Rio de Janeiro: Record, 1964.

_____. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (v. 1).

_____. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. (v. 3).

_____. **Ilusões do Mundo: crônicas**.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **O que se diz e o que se entende: crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Cecília e Mário**. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Cânticos**. São Paulo: Editora Moderna, 1982. (Veredas).

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **A poesia de Cecília Meireles: o encontro com a vida**. Porto Alegre: PUCRS, 1984.

MENEZES, Fagundes. Silêncio e Solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa. In: **Manchete**, Rio de Janeiro, 3Out1953.

MERQUIOR, José Guilherme. Metal Rosicler. In: **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 10 de Setembro de 1960.

MINDLIN, José. A distância transponível. In: **Bravo!** São Paulo: Editora D'Avila Ltda, Nov2001, ano 5, p. 64.

MORAES, Vinícius de. Suave Amiga. In: **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 619-620.

MOURÃO-FERREIRA, David. **Cecília Meireles, temas e motivos – Hospital das Letras**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1981.

MURICY, Andrade. Cecília Meireles. In: **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. (v. 3).

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo Crítico da Bibliografia sobre Cecília Meireles**. Campinas: Dissertação Mestrado IEL/UNICAMP, 1988.

QUINTANA, M. Cecília In: **A vaca e o hipógrafo**. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 53.

SAYERS, Raymond, **Onze estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Pró-Memória/Instituto Nacional do Livro, 1983.

SILVA, Sergio Amaral. Poesia e história. In: **Cult- Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, ano 5, Out 2001, p. 59-61.

SILVA BRITO, Mário da. Cecília Meireles in **Panorama da Poesia Brasileira**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. (v. 6).

SILVEIRA, Homero. **Panorama da Poesia Brasileira**. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura/Conselho Estadual de Cultura/Gráfica Cinelândia Ltda, 1971.

SOUZA NEVES, Margarida de, LÔBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio (orgs.). **Cecília Meireles: a poética da educação**. Rio de Janeiro: Editora PUC –Rio/ Loyola, 2001.

VITUREIRA, Cipriano S. **La poesia de Cecília Meireles: estúdio y antologia**. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1965.

ZAGURY, Eliane. Estudo Crítico. In: **Cecília Meireles: Notícia Bibliográfica, Estudo Crítico, Antologia, Discografia, Partituras**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 20-97.

Simbolismo/Modernismo

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 7-36.

BRASIL, Assis. **História Crítica da Literatura Brasileira – O modernismo**, Rio de Janeiro: Pallas S/A Editora e Distribuidora, 1976.

BRADBURY, Malcon e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa: Contribuição para o Estudo do Modernismo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1971.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 1991.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, Brasília: INL, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental – Autores e obras fundamentais**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

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

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Portugal: Lello & Irmão-Editores, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira – O simbolismo (1893-1902)**. São Paulo: Editora Cultrix, 1967. (v. 4).

MORETTO, Fulvia M.L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Editora da USP: Perspectiva, 1989. (Textos 9).

VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-76.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Contos, tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 111-132.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. **Do Barroco ao Modernismo, Estudos de poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora SA/ Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 1979.

Crítica e Teoria da Poesia:

BACHELARD, G. Instante Poético e Instante Metafísico. In: **O direito de Sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 183-189.

_____. **El agua y los sueños**. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Breviarios 279.

BORDINI, Maria da Gloria. **Fenomenologia e Teoria Literária – Husserl x Ingarden**. São Paulo: EDUSP, 1990.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. A interpretação da Obra literária. In: **Céu, Inferno**. São Paulo: Crítica, 1988, p. 274-287.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **Mitos, Sonhos e Religião**. São Paulo: Ediouro, 2001.

COHEN, J. **A estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CROCE, Benedetto. **A Poesia**. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

CULLER, J. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999, p. 59-83.

CUNHA, Helena Parente. **Introdução à Leitura hermenêutica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. (50).

_____. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 93-130.

DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p.116-138.

DUCLÓS, Nei. A ética da solidão – Prefácio. In: RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2001, p. 9-13

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1991. (Série Fundamentos).

ELLIOT, T.S. A música da poesia. In: **A essência da Poesia**. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova s/a, 1972, p. 73-118.

_____. O que é poesia menor. In: **De Poesia e Poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 56-75.

FRIEDRICH, Hugo. **La estructura de la la lirica moderna**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOLDSTEIN, Norma S.. **Análise do Poema**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

HEGEL, G. W. F. **A Poesia Lírica**. In: Estética. Lisboa, Guimarães Editores, 1964, p. 287-369.

HEGEL, G. W. F. **A Poesia Lírica**. In: Estética. Lisboa, Guimarães Editores, 1964, p.287-369.

HUIZINGA, J. Homo Ludens- **O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JAKOBSON, Roman. Lingüística. Poética. Cinema. In: **Roman Jakobson no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. O que é poesia. In: TOLEDO, Dionísio (org), **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Globo, p.167-180.

_____. Lingüística e Poética. In: **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-162.

LASCH, C. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a Pensar**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. (v. 2)

LEFEBVE, M.J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Lisboa: Livraria Almedina, (ano?)

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Porto: Editorial Inoova, Porto, Portugal, 1974.

MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária-poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

OLIVEIRA, Cândido de. **Súmulas de Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Gráfica Biblos Ltda, [197-?].

PAZ, Octavio. El ritmo. La imagen; Verso y Prosa. In: **El Arco y la Lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 49-113.

_____. A dialética da solidão. In: **O labirinto da solidão e Post Scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 172-191.

_____. A consagração do Instante. In: **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 51-62.

_____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da Obra Literária**. São Paulo: Forense, 1969.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo:

Iluminuras, 1990.

SOARES, Angélica Maria Santos. **A celebração da poesia – Ensaios de Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra Pró-Memória/ Instituto Nacional do Livro, 1983.

SILVEIRA, Tasso da. **Definição do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1931, 59. (?)

SUSANNE, K. Langer. **Filosofia em Nova chave**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. (Debates 33).

VÁLERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, 169-218.

Filosofia:

BLOCH, Ernest. **El principio Esperanza**. Madrid: Aguilar, 1977, (v. 1). (Biblioteca Filosófica).

_____ **El principio Esperanza**. Madrid: Aguilar, 1980 (vol 2) (Biblioteca Filosófica).

GOULIANE, C.I. **A problemática do homem-Ensaio de Antropologia filosófica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 141-216.

GEYMONAT, Ludovico. **Historia de la filosofía y de la ciencia – el pensamiento contemporáneo**. Barcelona: Editorial Critica, 1985. (v.3).

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. (v. 1).

_____. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. (v. 2).

_____. Sobre a essência da verdade. In: **Conferências e Escritos Filosóficos**. SP: Editor Victor Civita/Abril Cultural, 1984, p. 117-135. (Os Pensadores).

_____. **Arte y Poesía**. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____. **Sôbre o Humanismo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967.

HERSCH, Jeanne. **Karl Jaspers**. Brasília: Editora. Universidade de Brasília, 1982. Itinerários.

HUISMAN, Denis. **História do Existencialismo**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001. (Filosofia e Política).

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JASPERS, Karl, **La filosofía desde el punto de vista de la existencia**. México-Buenos aires, Breviários Del fondo de Cultura Económica, 1953. (v. 77).

_____. **A situação espiritual do nosso tempo**. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

_____. **Razão e anti-razão em nosso tempo**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1958. (Textos de Filosofia Contemporânea 1).

_____. **Introdução ao pensamento filosófico**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

_____. **Cifras de La Transcendencia**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

JOLIVET, Regis. **Las doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.P. Sartre**. España: Editorial Gredos, 1950.

MONDIN, Battista. **Curso de Filosofia – Os filósofos do Ocidente**. São Paulo: Edições Paulinas, 1987. (v. 3).

MORIN, Edger. **O homem e a Morte**. Portugal: Biblioteca Universitária Europa-América, 1970.

NUNES, Benedito. **Passagem para o Poético- filosofia e pensamento em Heidegger**. São Paulo: Editora Ática, 1992. (Ensaio 122).

_____. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. **História da Filosofia – Do Romantismo até nossos dias**. São Paulo: Edições Paulinas, 1991. (v. 3).

RÉE, Jonathan. **Heidegger – História e Verdade em Ser e Tempo**. São Paulo: Editora Unesp, 2000. (Grandes Filósofos).

SARTRE, J.P. **O existencialismo é um humanismo**. SP: Abril Cultural, 1994 (Os pensadores).

VATINO, Gianni. **O fim da modernidade – Niilismo e hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. Portugal: Editorial Presença, 1987.

Outros:

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOFF, Leonardo. A morte, o lugar verdadeiro do nascimento do homem. In: **Vida para além da morte**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 34-45.

BHAKTIVEDANTA, Swami. **A Caminho de Krishna**. Pindamonhangaba, SP: Fundação Bhaktivedanta, 1990.

CHAVE BÍBLICA. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1970.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. SP: Martins Fontes, 2002.

FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto. **Língua e Literatura**, São Paulo, Ática, 1988, (v.1 e v. 2).

HÖLDERLIN, Friedrich. **Canto do destino e outros cantos**. São Paulo, Iluminuras, 1994.

_____ **Poemas**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

HOUAISS- Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, Versão Reduzida, produzido e distribuído pela Editora Objetiva, parte integrante da Revista do Cd-Rom no. 82, Editora Europa, Março de 2002, 1 CD-ROM.

Homenagem Rabindranath Tagore. Rio de Janeiro, 7 de maio de 1961. Embaixada da Índia. (folheto)

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Poemas/ As elegias de Duino e Sonetos a Orfeu**. Portugal: Editorial O Oiro do dia, 1983, p. 181-227.