

**ESTUDOS
LITERÁRIOS**

Dois centenários

Guacira Marcondes Machado Leite
Fabiane Renata Borsato
(Org.)



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

E-ISBN: 978-65-5954-260-4

DOIS CENTENÁRIOS

Guacira Marcondes Machado Leite
Fabiane Renata Borsato
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 23 – 2022

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Pasqual Barretti

Vice-Reitora: Maysa Furlan

Diretor: Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor: Rafael Alves Orsi

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenador: Antônio Donizeti Pires

Vice-Coordenador: Paulo Cesar Andrade da Silva

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 23

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Paulo Cesar Andrade da Silva

Luiz Gonzaga Marchezan

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Andressa Cristina de Oliveira

Karin Volobuef

Fernando Brandao dos Santos

Elizabeth Sanches Rocha

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskevictz

DOIS CENTENÁRIOS

Organizado por:

Guacira Marcondes Machado Leite

Fabiane Renata Borsato

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2022 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275

E-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Obra disponível em formato eletrônico
(consultar endereço acima).

Dois centenários / Organização: Guacira Marcondes Machado Leite e
Fabiane Renata Borsato. –
São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2022.
D658 178 p. ; 14x21 cm. – (Estudos Literários, 23)

ISBN 978-65-5954-260-4

I. Poesia portuguesa. 2. Literatura -- Estudo e ensino.
3. Literatura brasileira. I. Leite, Guacira Marcondes Machado.
II. Borsato, Fabiane Renata. III. Série.

CDD 808.07

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Apresentação Guacira Marcondes Machado | 7 |
| A dupla vertente de <i>espectros</i> : da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime <i>Márcia Eliza Pires e Sheila Dália</i> | 19 |
| Poemas italianos: publicação póstuma de Cecília Meireles <i>Delvanir Lopes</i> | 43 |
| Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais <i>Ana Maria Lisboa de Mello</i> | 75 |
| Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço e no tempo – uma análise do percurso e do caminho comuns <i>Adrienne Kátia Savazoni Morelato</i> | 101 |
| Imagens do mundo e o mundo como imagem: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen <i>Suzel Domini e Márcio Scheel</i> | 133 |
| Sobre os autores e organizadores | 171 |

APRESENTAÇÃO

Guacira Marcondes MACHADO

Este livro originou-se na intenção de celebrar dois centenários: o do aparecimento de *Espectros*, primeira obra publicada de Cecília Meireles, e o do nascimento da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, ambos ocorridos em 2019.

Espectros, composta por 17 sonetos, por escolha da autora, como se sabe, nunca foi reeditada durante sua vida. Somente em 2001, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Cecília Meireles, houve edição de sua obra completa organizada por Antonio Carlos Secchin, o qual justifica a inclusão da coletânea e de outras produções renegadas pela autora:

Esta é a primeira publicação que deseja apresentar toda a obra da poeta em sua sequência (tanto quanto possível) cronológica, a fim de que o leitor possa acompanhar o desdobramento do projeto criador de Cecília. De início, um obstáculo se antepunha: como tratar dos livros iniciais, ausentes da compilação feita em vida pela autora. Manter a inclusão? Agrupá-los em “apêndice”? Não, optamos por inseri-los junto às demais publicações, baseados no fato de que em algum momento, correspondem à “verdade poética de Cecília, e não havia por que sonegar essa etapa ao conhecimento público” (SECCHIN, 2001, p. XVIII).

A partir do reaparecimento de *Espectros*, surgiram outros estudos que incluíram a análise da obra, buscando conhecê-la para melhor entender sua rejeição por Cecília. Em seu livro *Pensamento e*

“*lirismo puro*” na poesia de *Cecília Meireles*, publicado em 2008, Leila V.B. Gouvêa faz uma leitura significativa da obra inicial em seu primeiro capítulo denominado “Sobre a obra imatura”, no qual assinala acertadamente que esta “[...] pode ser um primeiro passo [...] para se tentar uma compreensão mais abrangente do conjunto de sua poesia.” (GOUVÊA, 2008, p.25-26). Leila Gouvêa recorre, de maneira oportuna, à epígrafe colocada no livro, tirada do parnasiano francês François Coppée. Para ela, pode-se perceber em sua recusa uma “[...] diretriz que nortearia toda a obra cecilianiana, especialmente a da maturidade [...]: a busca de um ideal artístico, da ‘perfeição’, como fruto de permanente insatisfação com o já realizado.” (GOUVÊA, 2008, p.26).

Nelly Novaes Coelho (2001), retomando os críticos em geral, diz que

Cecília reflete em seus primeiros exercícios poéticos a confluência de duas diretrizes dominantes na época: a parnasiana esteticista (ideal da “Arte pela arte”) em busca da forma eternizadora da vida efêmera; e a simbolista espiritualista (de raízes decadentistas), que tenta resgatar o mistério, o além – aparências do real, que a Ciência negava. (COELHO, 2001, p.14).

Seria, então, dessa forma que se deveria ver nos 17 sonetos de *Espectros* “[...] a Poesia e a História, como os gestos humanos que podem deter o tempo e eternizar o efêmero [...]” (COELHO, 2001, p.15).

De maneira recorrente, os críticos referem-se a essa obra inicial de Cecília mencionando sua estética parnasiana, seu “parnasianismo místico”; ao fazer a leitura de sonetos com influência principalmente simbolista, sem dúvida por causa de leituras que Cecília fez, Leila Gouvêa fala da ressonância simbolista evidente que, segundo ela, “[...] parece vinculada não apenas ao decadentismo brasileiro e português, conforme se tem analisado, como também ao simbolismo de expressão francesa.” (GOUVÊA, 2008, p.34). Assim se explicariam os ecos de António Nobre, Antero de Quental, Cruz e Sousa detectados pela crítica na totalidade de sua obra. Mas, continua ela, “há referências explícitas (e [...] implícitas) a Verlaine” (GOUVÊA,

2008, p.34) e indícios da poesia de Rimbaud, de Maeterlinck, poetas cuja obra principal se insere dentro do movimento simbolista em momentos diferentes.

Gostaríamos de lembrar, que na França, onde surgiram em seqüência – o Parnaso em 1866, o Decadentismo em 1871 e o Simbolismo em 1886 –, sabemos que esses movimentos tiveram poetas que passaram de um a outro, pois suas estéticas não eram inteiramente excludentes. Inicialmente, todos eles têm relações com a obra de Charles Baudelaire, na qual tem início o interesse acentuado pela forma do poema e, sobretudo, pelas mudanças na linguagem poética, que deve se preparar para os novos destinos que a poesia moderna assumirá. É de Baudelaire e de Théophile Gautier, poeta da Arte pela Arte, que os parnasianos vão herdar o culto da Beleza pura, o gosto pelo passado, pelas raças antigas, pela erudição. Por seu lado, entre os poetas que, alguns anos depois, após a queda do III Império em 1871, foram denominados decadentes, manteve-se o mesmo julgamento de que o artista se enriquece de tudo o que herdou do passado. Favorável à arte, esse artista decadente vê-se como marginal, conserva o culto às formas clássicas, o emprego de termos raros, embora introduza também, com alguns poetas como Jules Laforgue, o desregramento da linguagem, a mistura de gêneros, o pessimismo e a ironia. Também houve adesão desses poetas à nova estética simbolista que predominou no final do século e, mesmo, como um neo-simbolismo, caso de Guillaume Apollinaire, por exemplo, nos anos 90 e no início do século XX na Europa e nas Américas. Os simbolistas, como os parnasianos, caracterizam-se pela recusa de referências ao presente e, bem próximos de Baudelaire pelo uso de símbolos, desenvolvem ainda novas técnicas da linguagem poética, no sentido de torná-la obscura e sugestiva, com a busca de sensações, sinestésias. Como os decadentes, os simbolistas preferem o artificial ao natural e, idealistas, procuram encontrar os símbolos e alegorias de verdades espirituais invisíveis além das aparências.

A leitura dos poemas de *Espectros* faz lembrar, sem dúvida, elementos desses três movimentos que chegaram quase que simultaneamente ao Brasil. Daí, acreditamos, a dificuldade que alguns encontram, ainda hoje, ao tentar caracterizar essa poesia inicial de

Cecília. No entanto, ao se insistir na face lírica e mística presente na maioria dos sonetos, é muito mais no simbolismo que se deve pensar, com seus traços idealistas, que são revelados pela recorrência a símbolos e alegorias evocados, inclusive, pelo uso de um vocabulário erudito que não foi prerrogativa apenas do parnasianismo. Igualmente, já se percebe em *Espectros* o uso das palavras que procuram muito mais sugerir sensações, sentimentos do que expressar a realidade apreendida pelos sentidos. Daí a presença constante do passado pelas personagens históricas, lendárias, bíblicas evocadas, que trazem consigo essa aura de mistérios e de imaginário que torna os poemas bastante modernos.

Pela presença de traços desses movimentos na poesia de Cecília Meireles é que se pode falar da proximidade de sua poesia com a modernidade poética, que se mantém ao longo da primeira metade do século XX e à qual muitos poetas se mantiveram presos. Se ela guarda certa distância dos modernistas de 1922, em parte é porque não se aproximou tanto, ou aproximou-se muito pouco, dos movimentos de vanguarda que estão nas raízes do modernismo, e que se apegaram principalmente ao transitório e ao contingente do tempo presente e urbano. Sua poesia, parafraseando Alfredo Bosi (1990, p.140), perseguirá assim “[...] o que a sociedade industrial exclui: o canto e o sonho, o sublime e o mágico [...]” que, diríamos nós, não a deixam distanciar-se do movimento simbolista que está presente ainda na obra de tantos autores do século XX.

Sophia de Mello Breyner Andresen coloca-se entre os maiores escritores portugueses do século XX. Ela nasceu no Porto em 02 de novembro de 1919 e faleceu em Lisboa em 04 de julho de 2004, tendo sido a primeira mulher a receber o prêmio Camões, o mais importante da literatura de língua portuguesa, em 1999. Em sua obra encontra-se uma prática poética que afirma um ideal de modernidade por valorizar a busca do mistério poético, e só então recorrer ao trabalho de depuração formal. A extensa fortuna crítica de que desfruta faz dela um dos autores contemporâneos mais estudados e conhecidos da língua portuguesa. Essa crítica reafirma incansavelmente que sua linguagem poética traz traços da cultura clássica grega, e que nela predomina o apelo à visão clarificadora, à riqueza de símbolos, alegorias, sinestésias e ritmo. Ainda, que o valor

da palavra está em mostrar a relação da linguagem com as coisas, e a luminosidade de um mundo onde intelecto e ritmo se harmonizam na forma melódica, buscando a perfeição. Sophia foi fundamentalmente poeta, pois a poesia aparece em toda sua produção, inclusive na ficção e demais escritos.

O Centro Nacional de Cultura em Portugal publicou manifesto on-line sobre o Centenário da poeta. A Comissão das Comemorações do Centenário propôs um vasto programa para o ano de 2019, ambicioso e atualizado, que pudesse refletir todas as faces do rosto ao mesmo tempo uno e multiplicado de Sophia, em cuja obra, como foi dito, a poesia ocupou o centro, à volta do qual quase tudo girou.

Atendendo a esse apelo da Comissão, produzimos uma breve homenagem, na qual lembramos a obra de Sophia, juntamente com aquela que também prestamos à brasileira Cecília Meireles pelo livro com o qual deu início a sua produção poética.

A partir de 1962, Sophia de Mello Breyner escreveu uma série de cinco textos, que ela denominou *Arte Poética* (I a V), nos quais abordou suas reflexões de poeta que quer prolongar o dizer do poema, desvelando o pensamento ali contido. Na *Obra Poética* publicada em 2015, os cinco textos reunidos ganham autonomia, e um pensamento de extremo rigor e clareza revela-se neles como síntese e matriz da autora sobre sua poética. Acreditamos que é por meio da leitura desses textos que podemos percorrer aqui, de forma “exemplar”, os fundamentos dessa poética para apresentar e retomar a obra de Sophia.

Na *Arte Poética I*, encontramos seu pensamento sobre a natureza e a criação da poesia, emitido pelo eu lírico, em forma poética. Aí, por referência aos objetos feitos de barro, mais especialmente a ânfora, Sophia deixa entrever que as formas poéticas, de mão em mão, vão retomando a tradição que, depois da Grécia, não se deixa corromper: é sempre por meio da palavra que a poesia ainda busca restabelecer a unidade do mundo, a sua verdade, que hoje aparece apenas nos fragmentos, nos restos espectrais do passado. Cabe ao poeta restabelecer a aliança ameaçada, religar as coisas de um reino, diz ela, “[...] que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade.” (ANDRESEN, 2015, p.890).

Em sua lírica, a poeta busca estabelecer a relação com o real pelo uso das palavras, respondendo, portanto, à herança grega, e pela obra realizada quer ligar-se sobretudo, aos homens, assumindo a responsabilidade de influir no destino coletivo. A relação da palavra – signo – de Sophia com o mundo é de transparência, clareza, luminosidade mediterrânea. É pelo olhar que a poeta apreende as coisas, o mundo, à luz do sol, na sombra, na penumbra, um mundo que se tornou um “habitat”, que se oferece ao olhar, onde coisas diferentes não têm nada em comum nem com ela nem com o sol, porque é um “mundo onde a aliança foi quebrada”. No presente, talvez, coloca ela, uma arte de ascese ensinou a olhar melhor as coisas, a “limpar o olhar” para construir um reino, o qual, “[...] agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece.” (ANDRESEN, 2015, p.893). Esta é a tarefa do poeta.

Na *Arte Poética II*, ela retoma essa necessidade que é do poeta de arrancar a poesia, como túnica inconsútil, de sua própria vida, de uma vida que não se deixa quebrar, corroer, atenta como uma antena eternamente ligada às profundezas de seu ser. Para Sophia, o poeta participa obstinadamente do real, do concreto, por meio de sua voz e das imagens que as palavras criam: “[...] é esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética.” (ANDRESEN, 2011). Nesse sentido, o poeta deve ser o artesão de uma linguagem – é sua especialidade – para alcançar que ela nomeie sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas, como já dissera em *Arte Poética I*. E, fundamental na arte da poeta portuguesa, as palavras não são escolhidas pela sua beleza, mas “[...] pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança [...]” (ANDRESEN, 2011), repete novamente. E conclui, sempre, que “[...] é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o ‘obstinado rigor do poema’ [...]” (ANDRESEN, 2011), cujo equilíbrio deverá evidenciar “o equilíbrio dos momentos” vividos, o caminho que o poeta percorre.

Na *Arte Poética III*, Sophia de Mello Breyner discorre novamente sobre o real, cuja presença o eu poético deve descobrir, com a objetividade no olhar. Nele está o encontro das coisas em sua inteireza: “[...] a obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida [...]” (ANDRESEN, 2015, p.893). Mais

uma vez, confessa que a poesia é para ela uma perseguição do real, e o poema, o círculo onde fica preso o real. Partindo do ar, do mar, da luz, enfim, essa poesia de Sophia é busca atenta de uma “relação justa” com as coisas do universo e com o homem – o outro. Observação fundamental, porém, o eu lírico que vê o esplendor do mundo e sua alegria, vê, também, o seu sofrimento, e se revolta com paixão. A unidade da consciência é evidenciada pelo fato de sermos feitos de louvor e protesto. E o poema carrega em sua estrutura, intrinsecamente, um desejo consciente de rigor e de verdade que rejeita a “herança do pecado organizado”, e que influenciará os homens, mesmo se o artista tiver se refugiado à margem da sociedade, isolando-se dela para criar. Porque somos todos “por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser” (ANDRESEN, 2015, p.894).

Retomando o conceito de “antena”, na *Arte Poética IV*, Sophia inscreve-se na tradição clássica também por aceitar que o poema aparece feito, é um ditado que ela escuta e nota. “É difícil descrever o fazer de um poema” (ANDRESEN, 2015, p. 895), porque nem tudo nele é apreendido pelo eu poético atento. É preciso que haja, no processo de criação do poema, um equilíbrio especial da atenção”, uma “tensão especial da concentração”, que deixe o poeta ouvir “o poema todo”; mas isso não acontece, pois é só um fragmento que ele ouve porque sua atenção se quebra, se atenua e ele não deve intervir durante o processo. Sophia coloca questões essenciais do fazer poético: “[...] como, e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito [...]” (ANDRESEN, 2011), para retomar Fernando Pessoa? Na sua impossibilidade de distinguir, Sophia apenas sabe que “[...] o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver [...]” que a “[...] torna sensível – como a película de um filme (ou antena, lembramos,) – ao ser e ao aparecer das coisas.” (ANDRESEN, 2011). Esta é sua maneira de escrever. E a composição do poema faz-se, às vezes, ela confessa, por uma arrumação, ordenação que a poeta dá a uma sucessão incoerente de versos e imagens, numa espécie de montagem, em que ela não muda os versos que já estão ditos até o fim. Ou, por vezes, surge nela apenas um desejo de escrever, diante da página em branco, um jogo com o desconhecido, a possibilidade. Ou, ainda, surge um tema e dele

nascem vários poemas soltos que ela organiza em um longo poema. Também, o poema pode nascer de um texto em prosa. Parece que, nela, “[...] o poema falou quando [ela se calou] e se escreveu quando [parou] de escrever [...]” (ANDRESEN, 2011).

Sophia fala ainda desse processo de criação, do nascimento do poema, em sua *Arte Poética V*. Lembra que, ainda criança, aprendeu a recitar poemas antes de os ler, tendo a sorte, assim, segundo ela, de começar pela tradição oral. E acreditava que os poemas eram “[...] a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio [...]” (ANDRESEN, 2015, p.898), e que, no silêncio de certos lugares mágicos, poderia ouvir um desses poemas “que o próprio ar continua”. A poesia nascendo do silêncio, do vazio, despersonalizada, que a poeta reconhece não ser sua.

O olhar poético recai sobre as coisas para, através da linguagem, nomear a paisagem, espaço de predileção de Sophia – jardim, mar, casa, quarto, dia, noite, luz, claridade. O tema do olhar está em todas as suas *Artes Poéticas* e revela que é pela percepção, pelas sensações (visão, audição, olfato, tato) que passa o programa de criação poética, que é caminho para se ligar às coisas, para se conhecer, para tecer seu reino. Um reino constituído por palavras que se apoderam do mundo e o dão a conhecer pela voz, pelo canto da poeta que é mágico, produz encantamento.

Este livro sobre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen contou com alguns colaboradores que escreveram sobre a obra das duas poetisas. Em “A dupla vertente de *Espectros*: da perspectiva romântico-decadente à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime”, as autoras Márcia Eliza Pires e Sheila Dálvio buscam demonstrar que a primeira obra de Cecília se insere em vertente da poesia moderna. Elas examinam nela o tratamento particular que a poeta confere às formas do sublime, de modo a se entender o processo de formação da sensibilidade moderna em sua poesia. Ela aproxima-se da tradição do sublime romântico na maneira particular com que se configuram suas imagens femininas: na forma de aparições, *femmes fatales* e bruxas, evocando orientação estética calcada na fatalidade, que vincula a figura da mulher à tragédia, à desgraça, ao obscurantismo e ao mal, dando vazão, inclusive, a tensões de fundo erótico. As figuras são opostas a idealizações nas

quais seus atributos atendem à expectativa de harmonia e delicadeza: o aspecto aterrador como elemento que motiva o sublime é um traço revolucionário em *Espectros*, no que se refere à subversão da idealização do feminino associado à fragilidade e ao etéreo. No capítulo há ainda o desejo de mostrar o pendor de Cecília Meireles pelo campo do inconsciente, da morte, da transcendência e parece vincular sua obra à orientação romântica que se mantém viva em plena modernidade.

Em outro capítulo, “*Poemas italianos*: publicação póstuma de Cecília Meireles”, Delvanir Lopes conta que ela visitou doze cidades italianas entre 10 de março e 10 de maio de 1953, e nesse tempo escreveu muitos poemas, dos melhores de sua produção, e artigos (crônicas) para o jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Ao viajar, Cecília Meireles queria encontrar o que conheceu através dos livros, como se, num confronto com a história e o lugar, ela fosse capaz de unir realidade e pensamento. Nos locais que visita ela revela quais são suas leituras; em alguns casos, ela transcreve trechos de outros escritores, que são olhares que dialogam com suas sensações. A informação sobre fatos e objetos não é o que prende sua atenção, uma vez que se volta para a dimensão poética que a toca em detalhes, aos quais um turista não se prenderia. Os poemas mostram-se mais ricos e cheios de significado quando iluminados pelos artigos e por cartas da autora. Ficamos, às vezes, diz Lopes, com a impressão de que as anotações mais rápidas e imediatas são as dos poemas, como se fossem o primeiro apontamento do que chamou a atenção da escritora e que, anos depois, seriam retomados em pensamentos mais elaborados em artigos. Daí, talvez, acrescenta ele, o caráter de prosa que encontramos em alguns textos poéticos e que, não raro, retorna quase o mesmo nos escritos prosaicos. Demorou quinze anos até que Edoardo Bizzarri pudesse realizar, em edição bilíngue, a publicação dos poemas em 1968. E apesar dos 50 anos passados desse lançamento, são raros os estudos sobre eles.

No capítulo seguinte, Ana Maria Lisboa de Mello apresenta “Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais”. A correspondência com o escritor açoriano ofereceu outro texto que traz manifestações autobiográficas da poeta brasileira, já

que existe entre os correspondentes frequência e sinceridade, o que aproxima a correspondência de um diário íntimo compartilhado. Muitos fragmentos de sua biografia aparecem nessas e outras cartas a amigos ligados à literatura e às artes, em crônicas do cotidiano, nas crônicas de viagem e na obra poética. Observa a autora do capítulo que, na medida em que não foram pensadas para publicação, as cartas são fonte que permite o conhecimento dos valores, sensibilidades, projetos criativos e trajetória pessoal dos missivistas. Sobretudo as cartas enviadas a Côrtes-Rodrigues (1891-1971), com quem ela se correspondeu regularmente durante dezoito anos e que criaram espaço de intimidade tal que lhes permitiu escrever sobre seus projetos editoriais, suas pesquisas, recordações familiares, assuntos que não estariam no plano editorial da autora. As cartas dos dois autores foram publicadas em 1998 pelo Instituto Cultural de Ponta-Delgada, e a edição organizada por Celestino Sachet, com notas explicativas e esclarecedoras: foram 246 cartas escritas por Cecília, que trazem muitas informações sobre sua biografia e seu processo criativo. Ana Maria Lisboa de Mello conclui que essas cartas de Cecília parecem ser, ao mesmo tempo, uma ponte para o outro e um exercício de autoconhecimento.

Em “Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen”, Adrienne Savazoni Morelato observa que quando Sophia nascia em corpo físico, Cecília experimentava outro nascimento: o de poeta. Em 1919, ela publicava o primeiro livro, *Espectros*, quando tinha apenas 19 anos e o mesmo foi considerado mais tarde por ela como uma obra imatura e não digna de constar em suas obras completas. Porém, lembra Morelato que o livro vem sendo revisitado pela crítica em busca dos elementos primordiais da poesia cecilianiana como a musicalidade, a efemeridade da vida e o rigor formal. Quanto à poeta portuguesa, ela nunca negou a presença que a poesia da brasileira teve em sua obra. As duas, de um lado e de outro do Atlântico, serão colocadas por Luciana Stegagno Picchio junto com Rosalía de Castro e Florbela Espanca como “as vozes mais puras da poesia de expressão portuguesa de todos os tempos”. A procura por uma poesia pura que traz em si a justiça, o divino e o ser, onde as palavras se revelam para fora das águas e do pranto, é a tônica essencial do equilíbrio entre as duas, diz ainda Morelato.

O ritmo e o canto de anunciação restabelecem a origem das coisas e fazem compreender a ligação do ser com o mundo. *Romanceiro da Inconfidência* e *Contos exemplares* são cantos contra a opressão em todas as suas manifestações: social, histórica, de pensamento, mas principalmente, cantos contra a opressão da linguagem, que é uma premissa da literatura moderna; a ruptura com as formas tradicionais que engessam a criatividade e a liberdade no discurso. As duas poetisas nutrem a mesma consternação: elas partilham símbolos comuns, porém existem diferenças no trato dos mesmos. Enquanto Sophia busca com esses símbolos o retorno ao Paraíso perdido, Cecília parece anunciar de alguma forma o Apocalipse.

Finalmente, “Imagens do mundo e o mundo como imagem: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, por Suzel Domini e Márcio Scheel, aborda aspectos da obra da poeta portuguesa em toda sua extensão. Esses autores reafirmam a originalidade e a importância de sua obra, dada a profunda influência que ela exerceu e continua exercendo sobre a nova poesia portuguesa. Percebe-se que parte de seu esforço criador, experiência estética têm o que chamamos de luta pela conquista poética do real. As coisas só ganham significado quando as nomeamos, pois é pela linguagem que podemos nos situar em relação à realidade que nos cerca e nos reconhecermos nela. A poesia de Sophia remete-se ao gesto da pura nomeação, ela recria imageticamente as coisas do mesmo modo que os navegantes nomeiam as novas coisas que vão descobrindo. Primeiro o poeta percebe o mundo em função de suas vivências nesse mundo, depois o concebe a partir da linguagem e das possibilidades de significação, mas, sobretudo, de materialização imagética do real que a linguagem oferece. Sophia coloca-se entre aqueles poetas modernos que Antoine Compagnon chama, apropriadamente, de “antimodernos”, aqueles que arquitetam uma poesia que pode ser lida como reordenamento do mundo, ação consciente e comprometida. Para falar como Mallarmé, Sophia é poeta “que substitui a designação corrente das coisas, que as dá como ‘bem conhecidas’, por um gênero de expressão que nos descreve a estrutura essencial da coisa e nos força assim a entrar nela”.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, S. M. B. **Obra Poética**. Lisboa: Caminho, 2015.
- ANDRESEN, S. M. B. Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo: momentos e documentos. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2011. Disponível em: purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-iii.html. Acesso em: 10 fev. 2019.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- COELHO, N. N. Cecília Meireles: vida e obra. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 21, n. 28-29, p.11-17, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/7870/6830>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- GOUVÊA, V. B. L. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: EdUSP, 2008.
- SECCHIN, A. C. Apresentação. *In*: MEIRELES, C. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v.1. p. VII-XIX.

**A DUPLA VERTENTE DE
ESPECTROS: DA PERSPECTIVA
ROMÂNTICA E DECADENTISTA À
APREENSÃO DA SIMPLICIDADE
COMO VIA PARA A BELEZA
E PARA O SUBLIME**

**Márcia Eliza PIRES
Sheila DÁLIO**

**A primeira vertente: o vínculo com a tradição romântica,
simbolista e decadentista**

Em 7 de novembro de 1901, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, nascia Cecília Benevides de Carvalho Meirelles, filha de um funcionário de banco e de uma professora primária. Estreando no mundo da poesia aos nove anos – idade com que fez seu primeiro poema –, iniciou de fato sua atividade poética em 1919, com *Espectros*, obra com forte apelo parnasiano, simbolista e decadentista. Essa produção, por seu turno, ao não desprezar a tradição da poesia romântica e revistar motivos dela oriundos, parece sintonizar-se à vertente da poesia moderna. Daí, os vínculos de sua poética com a tradição romântica, haurida a partir dos influxos do simbolismo. O tratamento particular que Cecília Meireles confere às formas do sublime parece ser uma via segura para se entender o processo de formação da sensibilidade moderna em sua lírica.

Constatamos nesse título o tratamento da linguagem poética em seus contornos místicos (em que a ela são atribuídos foros de enigma, cifra e manifestação do mistério). Ainda discorrendo sobre a esfera mística, enigmática, tributária da manifestação do poético pela via do oculto inefável, citamos, por exemplo, a proximidade da poesia de *Espectros* da tradição do sublime romântico na maneira particular com que se configuram suas imagens femininas. As mulheres assumem as formas de aparições, *femmes fatales* e bruxas, evocando uma orientação estética tradicional que vincula a figura da mulher à tragédia, à fatalidade, ao obscurantismo e ao mal, fator que dá vazão a tensões de fundo, inclusive, erótico (PRAZ, 1994). Vale dizer que em *Espectros*, mulheres como Judite, Herodíada, Cleópatra, Joana D'arc e Maria Antonieta, são sublimadas pela maneira como são contrapostas às convenções de afabilidade e harmonia que, grosso modo, correspondem ao conceito de belo (HUGO, 2002). Na obra, a beleza dessas mulheres é ensombrecida pela paixão, pela tragédia e pela violência, elevando a natureza humana ao sentimento de sublime.

Diante disso, as representações femininas em *Espectros* parecem recuperar um sistema de imagens que perpassa a sensibilidade romântica e decadentista, operando uma associação entre a mulher e os aspectos transcendentais, macabros e sinistros da existência, dando origem a figuras distintas, desde as mulheres sobrenaturais de baladas como “*La belle sans merci*”, de John Keats¹, até a *femme fatale*, de Charles Baudelaire² – cujos contornos dialogam com todo apelo ao soturno, ao obscuro, ao terrificante que o conceito de sublime a partir do tratado de Edmund Burke (1993) parece assumir. Tais apelos são valorizados inicialmente na literatura gótica para desenvolver-se ao longo de todo o romantismo, deixando marcas sobre as estéticas a ele tributárias, como o simbolismo/decadentismo. A esse sistema de representação de mulheres, podemos convencionar a designação do *sublime feminino*, visto sugerir alguns pontos de contato entre feminilidade e convenções sublimes que, comumente, revestem a representação da mulher de imagens oriundas da natureza hostil, misteriosa e exótica, das instâncias do mal, da morte e da fatalidade.

¹ Confira Keats (2007).

² Confira Baudelaire (2005).

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

Embora essas representações femininas que matizam a beleza com os contornos do mistério, da ameaça, da transgressão (e em seu contexto original guardem um lastro de misoginia), indicadores de antigos interditos míticos relacionados ao lugar marginal reservado à mulher em sociedades patriarcais (DELUMEAU, 1989), Cecília Meireles, em *Spectros*, delas se apropria de modo a colocarem relevo à potência e ao mistério da feminilidade. Nessa postura, há uma inclinação para explorar o protagonismo de figuras que ocupam o imaginário sobre a mulher. Na tradição romântica – a Salomé que se oferece à contemplação nas telas de Gustave Moreau, por exemplo, ganha voz. Contudo, a representação desses motivos ainda não oferece um contraponto tão agudo diante da tradição – pois as mulheres românticas e fatais de *Spectros* assumem contornos próprios, mas ainda não distantes completamente da sua representação junto ao romantismo, em que são vistas como objetos de admiração, perplexidade, manifestações da atração ambígua operada pelo destino, pela morte e pelo mal. Vale ressaltar que, no entanto, em sua obra madura, haverá algumas figuras femininas compostas a partir das reminiscências de musas românticas, donzelas mortas, aparições, *femmes fatales*, que ressignificarão o modo como tais imagens são tradicionalmente plasmadas. Assim, Cecília Meireles explora o reverso dessas imagens que se convertem em objetos de obsessões e fantasias românticas, convertendo-as em protagonistas.

Essa particularidade parece, de algum modo, relacionar-se com a própria maneira como a sensibilidade pós-romântica se vincula aos postulados do sublime, a saber, de modo inevitavelmente problemático; duas condições que envolvem a presença do sublime em épocas posteriores ao romantismo indiciam o que se diz. Por um lado, a esfera do sublime evoca forças transcendentais e uma concepção aurática da arte, aparentemente estranha ao modelo de sociedade delineada após a revolução industrial, em que o materialismo e o discurso científico triunfam sobre crenças místico-religiosas e a arte converte-se em mercadoria, como demonstra Walter Benjamin (1989). Nesse contexto, pois, a recuperação de uma arte de delineações místicas e sublimes poderia ser tomada como esforço reativo ao declínio da aura e, com efeito, Benjamin encontra nos fenômenos por ele designados como “teologias da arte”, representados por *l'art*

pour l'art de Théophile Gautier e pela “poesia pura”, de Mallarmé, tentativas de recuperação da aura “na época de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1989). Por outro lado, o apelo sublime junto ao discurso da grandeza e sua revisitação frequente pela arte romântica, decantaram facilmente seus modos de expressão em convenções que, contrapostas à falta de sensibilidade da sociedade moderna ao mito e à crença no sobrenatural e sobre-humano, fizeram com que a linguagem do sublime soasse pouco autêntica, meramente retórica e ornamental. Provavelmente, intuindo a crise do sublime diante da proposta e de uma poesia autenticamente moderna e, ao mesmo tempo, movida pela necessidade de reencantar o mundo, abrindo-a à dimensão do mistério por meio da palavra poética, Cecília Meireles, ao invés de abandonar os influxos simbolistas que tão contundentemente repercutem em *Espectros*, resolve explorá-los sob outro tom em sua obra madura.

Ainda que seja uma composição modesta, contando com apenas 17 sonetos, pouco distantes da tradição simbolista, *Espectros* demonstra possuir identidade própria atestada pela unidade temática denotada por figuras femininas históricas e míticas, como Herodíada, Judite, Dalila, Joana D’arc, Maria Antonieta, Cleópatra que surgem envoltas sempre por uma atmosfera de fatalidade, sobrenaturalidade e exotismo. Tais figuras míticas e históricas são trazidas aos poemas por meio de elementos vinculados à linguagem do sublime, evocando um repertório estético que remete ao simbolismo/decadentismo e, por consequência, à tradição romântica. Cecília Meireles, talvez, por ser testemunha das contradições observadas na sociedade brasileira do início do século XX, diante das quais a ideia do “novo” surge como ilusão, tenha optado por nos lembrar com seus sonetos iniciais que em lugar da promessa do novo, a existência humana, individual e histórica, esteja mais sujeita à consciência de sua transitoriedade.

A poeta inicia seu livro inaugural com o soneto que dá título à obra, “Espectros”. Nele há um prelúdio do que seriam muitas de suas escolhas temáticas: representações femininas em que o terror e a fatalidade se imprimem em formas sublimes. Em geral, as mulheres da obra são marcadas por dignidade, mistério de uma beleza mágica e fatal.

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

Nas noites tempestuosas, sobretudo
Quando lá fora o vendaval estronda
E do pélagos iroso à voz hedionda
Os céus respondem e estremece tudo,

Do alfarrábio, que esta alma ávida sonda,
Erguendo o olhar, exausto a tanto estudo,
Vejo ante mim, pelo aposento mudo,
Passarem lentos, em morosa ronda,

Da lâmpada à inconstante claridade
(Que ao vento ora esmorece ora se aviva,
Em largas sombras e esplendor de sóis),

Silenciosos fantasmas de outra idade,
À sugestão da noite rediviva
– Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.

Defronte da janela em que trabalho,
Nas horas quietas, em que tudo dorme,
Sobranceira e viril, como um carvalho,
Alevanta-se espessa árvore enorme.

O zéfiro um momento encrespa um galho
À barba: e, ou seja que a transforme
O vento ou meu olhar, a árvore enorme,
Erguida ante a janela em que trabalho,

Toma a feição de uma cabeça rude,
Sonolenta e selvática oscilando
Numa estranha, fantástica atitude.

E, posta a contemplá-la, esta alma cuida
Ver sob o azul do céu diáfano e brando,
A fronte erguer, leonina, o último druida.
(MEIRELES, 2001, p.15-16).

O eu lírico, neste poema, apresenta os contrastes entre o tempo presente e um tempo remoto, em que o mito, a história e a fantasia onírica se fundem. De antemão, somos inseridos num contexto de penumbra e escuridão: “Nas noites tempestuosas, sobretudo/ Quando lá fora o vendaval estronda/E do pélogo iroso à voz hedionda/Os céus respondem e estremece tudo [...]”. É como se o eu lírico de Cecília Meireles transferisse ao discurso poético tons pictóricos, evocados a partir de pinturas de *Los sueños*, de Francisco de Quevedo (1699)³, ou de “*O sonho da razão produz monstros*” (1799), de Goya (1746-1828)⁴. Talvez a exaustão gerada pelo artifício dos estudos crie miragens fantasmagóricas que povoam o ambiente, remetendo às gravuras de Goya, e se confundem com a realidade noturna: são “Silenciosos fantasmas de outra idade,/À sugestão da noite rediviva/ [...] – Deuses, demônios, monstros, reis e heróis.”. Entretanto, no soneto “Espectros”, o eu lírico não está debruçado em sua mesa, ao contrário, ele aguarda esses monstros; aqui, a voz poética cecilianiana faz um convite à outra realidade que ultrapassa a razão; convida às incertezas do inconsciente – evocando tais visões.

Essa ambientação tomada de imagens fantasmagóricas – que ressumbram como influência estética do romantismo e do simbolismo, dialoga com a necessidade de contemplação do “eu” diante de suas próprias angústias e que se reconhece solitário, porém acompanhado por povos originários de um tempo mítico, suscitados pelas impressões emanadas por uma “espessa árvore enorme.” A propósitos do processo imagético de “Espectros” que parece converter em imagens incertas a experiência da solidão e da vigília invadida pelo inconsciente, pode-se remeter a afirmação de Octavio Paz (2012, p.73) de que “[a] imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade.”

A realidade construída pelo poema nasce da representação de uma árvore; não é de estranhar tal escolha, uma vez que simbolicamente a árvore povoa nosso imaginário, desde tempos primitivos, como geradora de vida. A “Árvore da vida” também representa

³ Confira Quevedo (1938).

⁴ “O sonho da razão produz monstros” (1799), do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), faz parte das 80 gravuras intituladas *Los caprichos*. Confira Goya (1799).

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

elo entre céu, terra e submundo. E, também, dentro da concepção cristã judaica, a simbologia relacionada à árvore conjuga outras significações, como por exemplo, é ela que oferece ao homem o fruto do conhecimento do bem e do mal. Diante da árvore que parece produzir os espectros da fantasia, o eu lírico assume um estado de esvaziamento do “eu” e passa apenas a contemplá-la:

E, posta a contemplá-la, esta alma cuida
Ver sob o azul do céu diáfano e brando,
A fronte erguer, leonina, o último druida.
(MEIRELES, 2001, p.15-16).

O que nos resta dessa noite é plasmado na expectativa da chegada do “último druida”. O que havia começado com tons melancólicos e sombrios, no último verso sofre inversão do ambiente, no qual o eu lírico se eleva a dimensões sublimes. Nesse sentido, o druida que Cecília espera pode ser tratado como alegoria do poeta tido como um “messias pagão”, ou mesmo uma encarnação do reencantamento do mundo. O sacerdote pagão, aqui, concentra irrupção de um outro mundo incerto, cosmo transcendental em que o sonho, a partir da renúncia da razão, permite a conexão com os mitos perdidos. O processo de evocação do mito pela imaginação, operado pelo poema “Espectros”, permite que tais mitos sejam atualizados em nossa mente, como alegorias da própria condição humana, o que parece ilustrar a afirmação de Octavio Paz, segundo a qual: “O mundo dos heróis e dos deuses não é diferente daquele dos homens: é um cosmos, um todo vivo [...]” (PAZ, 2012, p.206). Diante disso, por recuperar temas que fluem para uma poesia livre de objetivações estanques, Cecília Meireles em *Espectros* (1919) inicia um projeto estético autêntico. Atento a esse aspecto, Sanches Neto (2001) faz a seguinte observação.

Não se trata, portanto, de uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia nele de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo ponderar um desejo de

unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização. [...] (SANCHES NETO, 2001, p.XXIV).

Esse cosmo espectral oferecido a nós por Cecília Meireles, em meados da década de 1920, momento pleno da era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1989), e que também se torna sinônimo das influências simbolistas pela crítica, pode ser compreendido, antes de tudo, como um passo esquivo no que tange aos ditames da *belle époque*. Embora *Espectros* (1919) se apresente formalmente vinculado à tradição parnasiana, que nas duas primeiras décadas ainda cativa o público leitor brasileiro, o conteúdo de seus poemas, as imagens que os constituem estão vinculados ao ideário romântico-decadente e, embora possam parecer denotar escapismo da realidade para o mundo da imaginação, indicam antes surgir como esforço de reencontrar o tempo presente.

As imagens dessas mulheres históricas mostram a preocupação de Cecília Meireles em evocar em seus poemas o retorno de um passado que não pode ser dissociado do nosso imaginário; entretanto, tornam-se polêmicas, no sentido de serem repelidos pelas vanguardas que os repudiavam sob a alegação de copistas de autores simbolistas. Passemos à leitura de “Sortilégio”, poema que se encontra no final do livro:

Profunda, a noite dorme. E no antro, que avermelha
A fogueira infernal, incendiado o semblante,
Chispas no olhar oblíquo, ígneos tons na guedelha,
A velha bruxa horrenda, a persignar-se, diante

Do vasto fogaréu, resmungando se ajoelha.
E, enquanto goela aberta, o sapo à crepitante
Lenha segue em voejar de rútila centelha,
Crava o olhar a coruja, afiado e penetrante,

Num livro de sinais cabalísticos, mago,
Entre ervas secas, sobre a trípode. E a ondulante
Fumaça, que escurece o fundo antro plutônio,

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

Assume, a enovelar-se, o contorno amplo e vago
De uma égua de sabá, orgiaca e ofegante...
Em cujos flancos finca esporas o demônio...
(MEIRELES, 2001, p.26).

Etimologicamente o vocábulo *sortilegium* é composto por duas palavras de origem latina, sendo: *sortis* (“sorte”) e *legere* (“ler”), já carregando consigo o complexo semântico das artes mágicas e o que as circunda, como a “leitura da sorte”, a interpretação dos augúrios, signos que passam desconhecidos para os não iniciados nos mistérios. A escolha do soneto como forma não é gratuita, é bom lembrarmos que Baudelaire, um dos grandes precursores do simbolismo e da poesia moderna, escolhe justamente o soneto, forma clássica *par excellence*, pervertendo-a desde dentro, transfigurando os caminhos habituais dos temas heroicos, morais e éticos, trazendo à tona cadáveres putrefatos, prostitutas, vinho e horror.

Para tal subversão temática, é oportuno o uso expressivo do componente “dissonante” passível de ser observado na própria mulher. É a mulher quem detém, sobretudo, as chaves dos mistérios, seja do culto de Isis, das Bacantes até os ritos celtas em sincretismo com a tradição greco-romana ou, posteriormente, cristã. Em “Sortilégio”, embora a forma do poema seja clássica, como podemos notar, estruturado num soneto de versos rimados e de métrica dodecassílaba, seu conteúdo parece ligar-se mais à imaginação romântica que clássica. Valendo-se de densa atmosfera decadentista, Cecília constrói a arquitetura do poema criando, primeiramente, uma rede semântica e simbólica a partir de palavras que pertencem ao obscuro do “sortilégio” – como a “noite”, “infernál”, “bruxa”, “cabalístico”, “sabá”, “demônio”, “plutônio” – ao mistério que ronda a *noite que dorme*, aprofundando ainda mais a noite ao colocá-la no sono, entregando-a aos auspícios do inconsciente, da camada mais profunda de nossas vontades, pérfidas, estranhas como essa *velha bruxa horrenda, a persignar-se*, obsoleta como o próprio soneto, arcaica, mas ainda assim com um potencial de provocar-nos, chocar-nos, (co) mover-nos, em nossa própria religiosidade (a bruxa que faz o sinal da cruz).

A escolha lexical passa por palavras desgastadas como “ígneo”, “rútila” entre outras, que acirram ainda mais a imagem de um rito

iniciático, hermético no sentido do ocultismo (Hermes Trimegisto). É acompanhando os movimentos desses “sinais cabalísticos” que poderemos observar essa dança do sabá – nítida referência à “Noite de Valpúrgis” no *Fausto* de Goethe⁵ – horrorizados, porém fascinados com as forças ocultas, com tudo aquilo que para os olhos racionais, científicos, não passam de mera superstição. Recorrer ao arcaico das referências, ao oculto, não é uma simples volta ou nostalgia de outora reivindicada por Cecília Meireles: há nesse poema uma ode àquilo que escapa à ideologia do progresso, mote da modernidade. Esse orgíaco demoníaco tão conhecido de Oscar Wilde e dos simbolistas: a devassidão da inutilidade que se defronta com a utilidade burguesa, com as máquinas e técnicas com fins determinados. Enevoado, as imagens criadas por Cecília faz do poema um chão ritualístico, parcialmente visto pela fumaça das ervas secas, do fumo que incendeia o olfato, que lentamente inebria a mente, faz dançar os sentidos no sublime terrífico do oculto em que sucumbimos sob o cravado, inquietante, perturbador olhar da coruja.

O pendor da poesia de Cecília Meireles para os campos do inconsciente, da morte, da transcendência parece vincular sua obra a essa orientação que remete aos românticos e que ainda se mantém viva em pleno modernismo. No entanto, o novo tempo indica exigir novos temas e novas formas de expressão. A descoberta do inconsciente, por exemplo, demonstra que o mistério do mundo não habita uma esfera transcendente, mas está no cerne de nossa identidade. De certo modo, pode-se dizer que “o pensamento de vanguarda” do início do século XX (psicanálise, estéticas de vanguarda) demonstrou que a razão e a experiência comum não estão tão distantes, como se poderia supor, do cotidiano; essa percepção parece ter reflexos sobre a evolução da poesia de Cecília Meireles.

A segunda vertente: a dimensão da simplicidade

Discorrer sobre *Espectros* é tarefa árdua, posto que se trata de uma obra aparentemente imatura, muito afeita às expressões poéticas tradicionais associadas ao culto da forma. Entretanto, trata-se

⁵ Confira Goethe (2020).

A dupla vertente de *espectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

também de uma obra complexa, posto que nela já encontramos uma espécie de estado germinativo da grande poesia madura que demonstrará sua magnitude nas produções futuras tais como *Viagem* – obra lançada vinte anos depois e “[...] implícita linha divisória entre a obra de juventude e a de maturidade [...]” (GOUVÊA, 2008, p.26). Como um prelúdio, *Espectros* concentra de forma latente a conhecida grandeza de *Vaga música* (1942) –, *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949). Isto é, a rica esfera semântica desse conjunto de produções instauradoras da maturidade poética de Cecília Meireles já vinha sendo desenvolvida na obra inaugural. Desse modo, as tensas correspondências entre as esferas do efêmero e da perenidade, entre a simplicidade da existência e suas imbricações complexas e a predominância da ascese poética encontram-se aqui renunciadas.

Quanto à seleção das obras que comporiam sua antologia poética e nela a não inclusão de *Espectros*, sabemos que o crivo crítico de Cecília Meireles fazia com que a escritora revisasse seus poemas, inclusive, aqueles já publicados:

A mesma preocupação em relação ao que incluir ou não como obra definitiva – o que está longe de significar que tudo o que foi incluído poderia passar por seu posterior crivo crítico – ela terá revelado quanto à obra inédita, de publicação póstuma, que não pôde revisar devido ao agravamento de sua doença nos primeiros anos da década de 1960, tarefa que teria sugerido fosse delegada a escritores e críticos amigos, como Carlos Drummond de Andrade e Darcy Damasceno. (GOUVÊA, 2008, p.26).

Apesar de a tradição das produções da juventude postular o conceito de exercitação poética, não podemos definitivamente afirmar que o crivo crítico de Cecília Meireles não a teria motivado a revisar o conjunto de seu projeto literário, e assim incluir sua primeira obra – fonte propulsora –, às produções posteriores. Mas, nossas afirmações não passam de suposições. O que é premente em seu legado é a constante busca pelo aperfeiçoamento, a procura pelo aprimoramento tanto no que concerne à estética da forma quanto no aprofundamento do inusitado semântico. Lembremos que sua

literatura – e aqui mencionamos tanto as crônicas como os poemas – é uma expressão pensante, ou seja, o belo da forma associa-se aos temas de ordem proeminentemente existencial.

Por colaborar com a revista *Festa*, Cecília Meireles mantém proximidade com o grupo intelectual liderado por Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho e Brasília Itiberê. Identifica-se com esses intelectuais no que diz respeito à ideia de renovação das letras, sem esquecer os valores literários antecedentes. Tal valorização evidencia-se em *Espectros*, posto que no título se estabelece o elo entre a musicalidade dos sonetos e o exercício da contemplação questionadora frente à natureza da existência. Referente a essa ligação com o grupo de *Festa*, observa Margarida Maia Gouveia (2002, p.101):

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

Como observamos, em relação a muitos valores que fundamentam o fazer poético, Cecília Meireles diverge dos demais integrantes de *Festa*, especialmente quanto à investigação da natureza humana em sua integridade, incluindo assim o cantar inspirado em seu caráter fragmentário e contraditório. Vemos, portanto, sua postura afeita ao “enigma romântico ou às cores tumultuosas” (LÖWY SAYRE, 1995, p.10). Aliás, autora de uma poética tão múltipla quanto complexa, à guisa dos românticos, seu projeto é constituído pela variedade e alternância de orientações estéticas e ideológicas diversas. Desde as gregas expressões elegíacas, passando por composições inspiradas nas cantigas trovadorescas, pelos sonetos, pelo romanceiro e, finalmente, pela estética inovadora do verso livre. O legado artístico/literário de Cecília Meireles caracteriza-se pela experimentação expansiva das mais diversas expressões. Destaquemos aqui sua busca incessante pelo aprimoramento em todas essas formas.

Já na obra inaugural, a postura contemplativa e inquiridora do sujeito poético ceciliano marca-se pela investigação de todos os aspectos, inclusive a maneira variável e diversa pela qual o homem

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

se relaciona com o sagrado. Modernamente, a partir do enfoque ao desimportante, o eu ceciliano busca revelar a latência do vasto e da amplidão concentrada nessas existências aparentemente comuns: “pulverização da realidade” (CALVINO, 2003, p.21). A pequenez e suas sugestões singulares são capazes de impulsionar o contato com o infinito e com a noção de divindade subliminar em todas as naturezas. Em tais presenças é possível constar o caráter inapreensível daquilo que insuficientemente compreendemos, dada a nossa natureza humana insipiente, “[...] movemo-nos em meio a relações, o absoluto não é de nossa alçada [...]” (BERGSON, 2015, p.6). Somente é de nossa alçada a insaciável busca pelo contato com o absoluto, somente nominável na esfera da poesia.

A contemplação poética sobre o simples possibilita o enlevo e o alcance do estado de êxtase. Austera postura é uma das principais afrontas contra o “miasma mórbido” (BAUDELAIRE, 1988) provocado pelo denso vazio do viver do homem da modernidade. Constantemente extasiado: “Passante quase enamorado,/ nem livre nem prisioneiro/ constantemente arrebatado,” (MEIRELES, 2001, p.455) diante de toda sorte de presença, o eu ceciliano prolonga sua condição de inebriamento. Ele é o decifrador das evocações, aquele que examina as constantes correspondências entre o dado aparente e a forma essencial e superior de toda natureza.

Sabemos que a solidão é outro aspecto de grande valor para o olhar contemplativo, bem como para a realização poética. Solitário, o eu lírico de *Spectros* – em grande parte das vezes – encontra-se envolvido pelo silêncio, quando não absorvido pela sonoridade do aspecto natural. Se o silêncio é um dado externo, as inquietações interiores são para ele intensamente audíveis, levando seus próprios questionamentos ao diálogo entre si mesmos.

O enfoque da voz lírica ceciliana em elementos da dimensão da simplicidade estabelece um elo com a esfera do que é considerado desimportante, instaurando de maneira inusitada a sublimidade poética. Se o estado extático “extrai o eterno do transitório” como assevera Baudelaire (1988, p.24), nessa obra, o sujeito poético de Cecília Meireles recolhe do simples a possibilidade de diálogo com o infinito. Para o eu lírico de *Spectros*, a sublimidade da poesia também pode estar na essencialidade do simples.

Na esfera comum está o “Brâmane”

Na intenção de inferir como as presenças banais promovem o contato com a beleza e com o sublime, realizamos a leitura de “Brâmane”.

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

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

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

Não ousa à barba estremecer um fio
Do esquelético hindu, rígido e frio,
Que contempla, extasiado o firmamento.
(MEIRELES, 2001, p.16).

No decurso da expressão literária de Cecília Meireles, tanto seu eu lírico quanto o narrador caracterizam-se por acurada postura observadora. Por vezes, mesmo assemelhados ao próprio *flâneur* baudelairiano, eles aproveitam de um deslocamento fortuito por ruas, vielas e praças para o desenvolvimento da inspiração a partir da contemplação de figuras que se lhe apresentam de maneira bastante natural e desprentensiva. Em *Crônicas de viagem*, por exemplo, no texto “Ritmo de um congresso”, observamos o foco de atenção incidir sobre a figura de um copeiro muçulmano:

Pois como ia dizendo, eu não sabia que título dar a este jovem,
que não é um criado, que não é um porteiro, que é uma espécie

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

de poeta e de anjo da guarda, [...] que não se importa nada com papéis rasgados nem ralos entupidos, mas se interessa muito por flores, pássaros, panos bordados, versículos do Alcorão [...] No fundo do meu coração, porém, ele é como um irmão, um irmão muçulmano, sob o céu hindu – o que me parece um sentimento verdadeiramente cristão. E essa é outra coisa que me encanta. (MEIRELES, 1998, p.187).

Sob o olhar da cronista, o jovem criado sem grandes ou importantes ocupações é descrito por atributos vinculados à potencialidade poética, tais como a indefinição e as associações a símbolos variados. Esses traços conferem ao personagem um aspecto singularmente poético, radicado na multiplicidade das formas híbridas: como o “tipo composto primordial” (HUIZINGA, 1996, p.133). Do ponto de partida do micro, substanciado na simplicidade, “um criado, que não é um porteiro”, atingimos as inúmeras possibilidades do irrestrito, ou seja, o universo macro – “que é uma espécie de poeta e de anjo da guarda” (MEIRELES, 1998, p.187). De sua parte, pela via poética instaurada tanto pela simplicidade quanto pelo tom indefinível, a cronista coloca-se em correspondência com o personagem alvo de sua contemplação: “ele é como um irmão, um irmão muçulmano” (MEIRELES, 1998, p.187). Salientamos ainda que a valorização de figuras consideradas menores perdura em poemas da maturidade poética de Cecília Meireles. Lembremos o texto “Estirpe” da obra *Viagem*: “Os mendigos maiores vivem fora da vida: fizeram-se excluídos.” “Ah! os mendigos maiores são um povo que se vai convertendo em pedra./Esse povo que é o meu.” (MEIRELES, 2001, p.218). Observamos aqui a paradoxal combinação entre os termos “mendigos” e “maiores” – efeito que promove já um estranhamento semântico. Como o estado da mendicância pode vir qualificado de forma engrandecedora? A resposta consiste na apreensão de que “os mendigos maiores” não compactuam nem acatam a ordem pré-estabelecida, isto é, a praxe dominante, pois representam “a condição do poeta expulso da república” (BOSI, 1977, p.150). Adotando uma postura de resistência, de porta-voz da poesia, sua rebeldia e insubmissão estão em consonância com o ponto de vista libertário do sujeito poético de Cecília Meireles.

A despeito de o título “Brâmane” remeter a uma figura humana, o texto é iniciado com a descrição do cenário. Como se o espaço fosse um preparo para discorrer sobre a relação entre o sujeito poético e o impassível hindu. Inferimos que tal elo se dá indiretamente, ou seja, a partir das conclusões poéticas resultantes do olhar criterioso e imaginativo do eu lírico, isto é, a partir de suas impressões. Observar a meditação do brâmane é, inclusive, um ato simples. O eu lírico não se apega a esferas excelsas, nem discorre sobre estrelas longínquas. O longínquo cede lugar a um evento aparentemente comum. Entretanto, indícios de que por detrás dessa simplicidade há “outra substância” – retomando as palavras da própria escritora – já são sugeridos logo na primeira estrofe. Um desses indícios é a menção ao sagrado rio Ganges – elemento natural personificado. O dizer do Ganges se aproxima do inaudível, pois a ele estão associadas expressões como “Silêncio”, “Nem um pio” indicando que a ausência do som sugere a sutileza de uma cena, no mínimo intrigante.

O contraste entre ausência e plenitude é aspecto basilar para a estrutura semântica do texto. De sua parte, a ausência ou enfraquecimento do som sugere o propósito da própria prática meditativa: o esvaziamento da mente como exercício para a paz de espírito. Por outro lado, a ideia do pleno instaura-se tanto com a imagética do natural – “Plena mata” –, como pela própria presença do brâmane. A revelação poética da cena somente é possível à condição da postura silente do sujeito poético, postura essa correspondente à figura de sua observação.

Concomitantemente, a simplicidade do brâmane evoca a opulência, a abundância, visto que os atributos imagéticos a ele relacionados fazem referências à grandeza do natural: “Esparsa barba ao peito, na silente/Mata, o Brâmane sonha”. Assemelhado à impassibilidade da natureza, o hindu incita à resistência, ao desprendimento. De sua parte, estabelece estreita intimidade com o sublime de Schiller pelo fato de sua postura magnífica “levar nossa natureza física a perceber seus próprios limites” diante da grandiosidade.

Bem afeita aos valores hindus, a grandeza espiritual contrasta com a feição exígua da figura observada. Como se a mensagem poética do brâmane indicasse que para o alcance do sagrado, bem

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

como para a dimensão da poesia faz-se necessária pouquíssima coisa, a bem dizer, quase nada: “Nu, braços no ar, de joelhos, fartamente,”; “Do esquelético hindu, rígido e frio,/Que contempla, extasiado o firmamento”. Vejamos que a simples ação de observar o brâmane concentra em si a potência transfiguradora do dado comum. O eu lírico seleciona como fonte motivadora para a expressão poética algo desprezível, valendo-se de sua capacidade imaginativa para conferir poeticidade àquilo que vê. Ao contrário das reflexões de Rilke (2009, p. 27) – “Se a própria existência quotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas.” –, o eu lírico ceciliano apreende da realidade o conteúdo simbólico para que seu olhar criativo promova a dimensão do inesperado. O esquelético hindu, para o sujeito poético de Cecília Meireles, está em correspondência com a possibilidade da instauração do poético.

No cenário familiar, a “Evocação” a significações maiores

A estética da simplicidade é desenvolvida sob outra perspectiva em *Espectros*. Por meio desse, daquele e de outro elemento o poético se faz experimentar no domínio do que é considerado banal.

Noite fresca e serena. Aberta a gelosia
Do florido balcão, numa penumbra leve,
Dorme a câmara avoenga. O vulto a um canto amplia
O velho cravo do mundo. O luar põe tons de neve

No embutido do assoalho, em que a sombra descreve,
Larga e aconchegadora, a poltrona macia,
Onde sonha, esquecida, uma guitarra breve
O seu sonho eternal de amor e melodia.

Há um perfume no ambiente – um perfume de outrora,
Muito vago, a lembrar todo um passado morto...
... E é quando no silêncio um largo acorde chora,

e sente-se fremir, numa estranha dorlência,
sob o esplêndido céu, calmo, profundo, absorto,
a alma de Querubim, na ansiosa adolescência...
(MEIRELES, 2001, p. 26).

Tal qual “Brâmane”, a semântica poética de “Evocação” fundamenta-se numa simples descrição. Trata-se da observação, num primeiro momento, de forma impessoal, do cenário no qual o eu lírico está inserido. Fazendo jus ao título, tal cenário evoca formas e significações várias, imprecisas, rarefeitas, uma vez que a disposição dos objetos se dá de maneira a sugerir inferências poéticas – a prosopopeia é o recurso para a descrição dos móveis. Vejamos o privilégio de termos como: “profundo”, “absorto”, “penumbra”, “vulto”, “larga”, isto é, da valorização do campo lexical associado ao abstrato. O verso introdutório, “Noite fresca e serena”, confere a ideia da completa abertura do espaço. Como se o sujeito poético, sob um céu amplo e noturno, se aventurasse pelo espaço do misterioso e do desconhecido. Entretanto, a partir dos versos subsequentes, somos levados a constatar que o eu ceciliano se encontra protegido pelo ambiente doméstico – “Aberta a gelosia”, “Do florido balcão”. Assim, instaura-se uma tensa relação entre amplidão da espacialidade subjetiva e a demarcação da realidade exterior. O universo subjetivo compreende o circunstancial, posto que é fundamentado na imaginação – o “Movimento sem fim de superação, ela está sempre além do que indica, devaneio que não cansa.” (BLANCHOT, 2011, p.147). Assim, o ambiente externo está ligado ao sujeito pela via da familiaridade, porém, sustentado pelos “[...] influxos etéreos que conectam macrocosmo e microcosmo [...]” (CALVINO, 2003, p.31). Do comum balcão de uma casa, o sujeito ceciliano tem também acesso ao cenário do vasto.

O banal cenário doméstico é transfigurado pela ação da memória, ganhando contornos sinestésicos e singulares: “Há um perfume no ambiente – um perfume de outrora,/Muito vago, a lembrar todo um passado morto...” A simples ação do registro olfativo culmina na promoção de um espaço temporal em que há a desconstrução dos limites do cronológico, tornando ambivalente a expressão “passado morto”, já que o memória olfativa revive sinestesticamente

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

os elementos do passado. Destacamos ainda o emprego erudito das palavras, tal como “câmara avoenga” como referência ao quarto da avó – traço da herança simbolista-parnasiana. Portanto, os objetos constituintes do cenário familiar são filtrados pela apreensão poética do entorno, o que confere sua correspondência a elementos de ordem excepcional, de um significado maior. O instrumento musical – um dado localizado – transforma-se no “velho cravo do mundo”, por exemplo

Os instrumentos musicais pertencem à esfera do doméstico, mas, ao serem apreendidos pelo olhar contemplativo do eu lírico, tornam-se referências a uma esfera superior, incognoscível: “Para a tradição pitagórica, a alma e o corpo do homem estão sujeitos às mesmas leis que regulam os fenômenos musicais, e estas mesmas proporções encontram-se na harmonia do cosmo.” (ECO, 2010, p. 82). O olhar poético cumpre o papel de decifrar a presença simbólica dos elementos da exterioridade.

A esfera doméstica, sendo também uma representação do cenário comum transmuta-se pelo uso da palavra poética. Como consequência, o espaço doméstico torna-se um banal grandioso e sua peculiaridade corresponde à promoção do inusitado que desvenda a simbologia de todo e qualquer elemento do dado imediato. Eis aqui a absoluta supremacia imaginativa, culminando na recriação poética do real.

Considerações finais

Intentamos com este texto demonstrar que em *Spectros* – primeira produção poética de Cecília Meireles – a promoção da beleza e do sublime dá-se por duas vias: primeiramente, por meio da expressividade tributária da estética simbolista e decadentista, mas, em segunda instância, pela instauração do belo e da sublimidade partindo da valoração do simples – aspecto propulsor à esfera da grandeza.

Quanto a seu aspecto vinculado ao simbolismo e ao decadentismo, percebemos que as reflexões sobre a beleza e o sublime fundamentam-se na valoração de figuras fantasmagóricas – elementos vinculados à poética daquilo que escapa à ideologia do progres-

so, aliás, mote da modernidade. Esse tema é abordado no poema homônimo.

As figuras femininas de *Espectros* são afeitas à tradição romântica no que concerne à sua representação enquanto *femmes fatales*, bruxas, isto é, referências relacionadas à aura da tragédia, do obscurantismo, da orientação estética calcada na fatalidade. É o caso das representações da mulher no poema “Sortilégio”. Nesse texto, as figuras femininas são sublimadas justamente pelo fato de se encontrarem opostas a idealizações em que seus atributos atendam a expectativas de harmonia, delicadeza e amabilidade. Seu vínculo com a natureza ambígua, e por que não dizer malévola, confere à mulher a beleza da negatividade e do ruinoso, evocando o efeito de assombro desencadeado pelo sublime terrífico do oculto. Com efeito, o aspecto aterrador da mulher como elemento motivador para o alcance da sublimidade é um traço revolucionário no que se refere à subversão da idealização do feminino associado à fragilidade e ao etéreo. A figura feminina decadentista em *Espectros*, tributária da ambiguidade e do hostil, simboliza o enfrentamento a toda sorte de arrefecimento da potência incoercível, poética e transfiguradora da mulher.

A leitura dos poemas “Brâmane” e “Evocação” motivou nossas reflexões, no que tange à compreensão dessa obra inicial, sob outra perspectiva: a evidência da simplicidade como nova fonte reveladora para o belo e o sublime. O eu lírico de Cecília Meireles, nesses poemas, ocupa o papel de observador, para finalmente decifrar os elementos, sob o enfoque de seu olhar contemplativo, enquanto correspondências para significações superiores. A natureza elevada desses objetos de observação implica na revelação de seu estado poético.

Nos dois textos, como já mencionado, o sujeito poético ceciliano apresenta como componente de seu lirismo a contenção do arrebatamento emocional. Antes do trágico arroubo sentimental dos românticos, mostra-se desprendido, dotado de uma personalidade poética analítica e investigativa. Afeito a uma espécie de ascese estética, comporta-se tal qual um poeta filósofo, valendo-se da reflexão sobre os acontecimentos aparentemente banais e desimportantes para a promoção da esfera do sublime. De acordo com sua perspectiva, a descrição de uma figura oriental em postura meditativa, dada a sua propriedade sugestiva, promove e instaura o âmbito da sublimidade,

A dupla vertente de *spectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

posto que a grandeza do silêncio e a impassibilidade da figura hindu erigem o encantamento pela via do insondável.

No segundo texto – “Evocação” – novamente o cenário da simplicidade é traço fundamental para a revelação do belo e igualmente do sublime. Aqui, a ação memorialística, bem como a propriedade sugestiva dos objetos do espaço doméstico encontram-se em correspondência com a aura noturna, por sua vez, repleta de referências ao domínio do desconhecido. Do misterioso, evocam-se as possibilidades de arrebatamento frente às forças sobre-humanas acarretadas com o incomensurável espaço-tempo noturno.

Sendo assim, nosso trabalho teve por intenção mostrar duas vertentes possíveis para um olhar renovado sobre a obra imatura de Cecília Meireles: são certas as ressonâncias com a tradição romântica, simbolista e decadentista pelo viés do exercício poético da jovem escritora. É certo também que as sementes de *Spectros* frutificaram na alta produção madura da poetisa. Contudo, nessa obra inicial, junto da tradição, dialoga a iniciante e não menos audaciosa proposta de extrair do desimportante a instauração do grandioso. A obra inaugural de Cecília Meireles já apresenta um princípio de inovação ao promover a busca pela beleza e pela sublimidade a partir do insuspeito de representações simples e banais, presenças simbólicas em que menos se pudesse supor o âmbito do grandioso. Eis em *Spectros* o prenúncio da ilimitada dimensão de sua poesia.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Gallimard, 2005. (Collection Poésie, 85).

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. (Coleção Folha Grandes nomes do pensamento).

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente 1300-1800**. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, H. **Historia da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Ilustrações de Eugène Delacroix. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2020.

GOUVÊA, L.V.B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, M. M. **Uma poética do eterno instante**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2002.

GOYA, F. **El sueño de la razon produce monstruos**. 1799. Gravura, água-tinta, ponto seco e buril. 21,5 cm × 15 cm.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Celia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KEATS, J. **Selected Poems**. London: Penguin Classics, 2007.

LÖWY SAYRE, M. R. **Revolta e melancolia: O romantismo na contramão da modernidade**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, C. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

A dupla vertente de *espectros*: da perspectiva romântica e decadentista à apreensão da simplicidade como via para a beleza e para o sublime

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

QUEVEDO, F. de. Los sueños. *In*: QUEVEDO, F. de. **Los sueños**. Zaragoza: Editorial Ebro, 1938. p.27-129.

RILKE. R. M. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2009.

SANCHES NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. *In*: SECCHIN, A. C. (org.). **Cecília Meireles**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v.1. p.XXI-LIX.

POEMAS ITALIANOS: PUBLICAÇÃO PÓSTUMA DE CECÍLIA MEIRELES

Delvanir LOPES

Isto é Itália, qualquer que seja a cidade a que se chegue: um prazer de viver com delícia todas as coisas, desde o torrão de amêndoas até as praças cheias de fontes, de estátuas; desde os bolos perfumados até as altíssimas torres, que viram tantos acontecimentos em séculos de História. Tudo aqui se entrelaça, religiosidade e paganismo [...]

“Da ruiva Siena” (MEIRELES, 1956d, p. 1).

Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) chegou a Roma em 10 de março de 1953, segundo carta enviada na mesma data ao amigo e escritor Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), açoriano, depois de um congresso na Índia. O seu marido, Heitor Grillo (1902-1971), chegou cerca de 10 dias depois. Conforme outra carta, endereçada ao mesmo amigo, sabemos que o casal ficou em terras italianas até o dia 10 de maio, portanto, por dois meses.

Foram 12 lugares visitados nesse curto espaço de tempo. Na região do Lazio, central, Roma; na região da Toscana, ao norte, Cecília Meireles esteve nas províncias de Pistoia, Firenze, Pisa e Siena (inclusive na comuna de San Gimignano); na região da província de Vêneto, a escritora foi a Veneza e, por fim, ainda no norte, na Lombardia, visitou Milão. Ao sul, esteve na Campânia, conhecendo Nápoles, Pompeia, Sorrento e Salerno. O percurso foi feito, em boa parte, com amigos e de automóvel, segundo Eduardo Bizzarri (que

publicou a edição bilíngue dos *Poemas Italianos*, em 1968¹) e as informações coletadas junto ao marido de Cecília Meireles, Heitor Grillo, quando da edição do livro. Em alguns locais a jornalista e escritora Mercedes La Valle foi uma espécie de cicerone do casal carioca pela Itália.

A curta temporada que a escritora passou na Itália foi extremamente produtiva, pois rendeu muitos poemas e textos para o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Para essa viagem houve uma intensa preparação intelectual da escritora, impregnada de leituras das mais variadas fontes e aguçada pela curiosidade de quem não se contentava em apenas viajar e conhecer um novo lugar, mas movida pelo desejo de fazer parte da história e demonstrar respeito e admiração pela tradição e costumes que iria vivenciar.

Tenho, nos lugares mais diferentes, amigos à minha espera. Você já reparou que, entre centenas, em cada país, nós temos sempre aquela pessoa, que, sem mesmo saber, espera por nós e, quando nos encontra, é para sempre? Por isso é que eu gosto tanto de viajar, visitar terras que ainda não vi e conhecer aquele amigo desconhecido que nem sabe que eu existo, mas que é meu irmão antes de o ser. (BLOCH, 1989, p. 35).

Em relação à viagem para as terras italianas isso também acontece. A moderna escritora quer encontrar o que conheceu através dos livros, como se, num confronto com a história e o lugar, ela fosse capaz de unir as duas esferas: realidade e pensamento. Então o resultado é perfeito: celebração da admiração. O que Cecília espera encontrar é o que já pressentiu e sobre o que refletiu inúmeras vezes. Podemos, então, pensar que as experiências vividas servirão para amplificar o que, de antemão, já estava preparada para encontrar. Talvez, por isso, busca-se o momento em que a escritora decidiu ir à Itália e o que ela poderia estar buscando com a satisfação desse desejo. Em nota do jornal *A Noite*, salienta-se que a viagem dela, com o marido, não foi apenas turística. Assim, vislumbra-se que a visita renderá muitos poemas, alguns deles tidos como os melhores. Lê-se:

¹ Confira Meireles (1968).

Encontra-se na Itália, não apenas em caráter turístico, mas com a finalidade de colher elementos para a sua atividade literária, a poetisa Cecília Meireles, que viaja acompanhada do seu marido, o professor Heitor Grillo. Cecília Meireles, (sic) ficou impressionada com o que viu e observou na Cidade Eterna e escreveu alguns poemas que talvez sejam dos mais belos que já produziu. Antes de chegar à Itália, visitou a Índia, e recebeu do presidente, Rajendra Prasad, o diploma de doutor “honoris causa” em letras da Universidade de Nova Delhi. (NOTA, 1953, p.5).

Cecília não descreve os lugares, simplesmente, mas invade outros territórios que acompanham esses espaços, reinscreve seus antigos moradores, “lembra-se” de frases por eles ditas, e é como se os fizesse renascer. Em um desses momentos podemos ler, por exemplo:

Todo o esplendor de Nápoles vai ficando aos nossos pés, na curva do golfo. Poder pensar – tão perto – em Ulisses, na gruta do Oráculo, no túmulo de Vergílio, nos dois Plínios, – um, a morrer sob a lava, procurando salvar as vítimas de Pompeia, outro, a descrever numa carta a catástrofe a que assistiu... E agora, em Sorrento, a lembrança de Tasso, que aqui viveu, se enleia à pequena canção que continua a aflorar: “No céu azul, a brisa passa, docemente...” (MEIRELES, 1956f, p.1).

Cecília, portanto, nos locais que visita, revela quais são suas leituras, o que amplia o nosso conhecimento e sugere enfoques que o imediatismo da visão poderia encobrir. Há outros inúmeros casos em que ela transcreve trechos de outros escritores (Alfieri, Marradi, Montaigne, Dante, Vergílio, Petrarca, Metastasio, Marcial, Rilke, Castro Alves, Shelley, Keats, Sannazaro, Leopardi, Gérard de Nerval e outros), pintores (Severn, De Chirico, Rafael, Veronese etc.) e, até mesmo, de cantores. A partir daí, a leitura dos artigos é permeada por outros olhares que dialogam com as sensações cecilianas quando está em determinados lugares.

Assim é que, quando em Siena, lembra-se: “A praça de Siena é a mais bela de se ver entre as cidades da Itália² – [que] foi o que escreveu Montaigne quando, no século XVI, por lá passou;” (MEIRELES, 1956d, p.1, tradução nossa) ou ainda, quando trata de unir na memória traços de Roma e Ouro Preto, realizando uma espécie de diálogo poemático entre Metastasio (1698-1782), Marcial (40-104) e Vergílio (70 a.C.-19 a.C.) com os árcades Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Alvarenga Peixoto (1744-1792):

E assim caminho, lembrando liras de Gonzaga, versos italianos de Cláudio,/ (sic) Manuel da Costa, e a tradução que Alvarenga Peixoto fez, da “Merope” de Maffei. E assim recorro a Arcádia e tudo quanto existiu no século 18, entre Minas e a Itália. Mas são coisas longas demais para se escrever. (MEIRELES, 1955d, p.1).

Cecília Meireles deixa-nos admirados pelas inúmeras referências que é possível encontrar em seus escritos. Em Cecília Meireles, a aventura pessoal ultrapassa o simples diário de viagem em que se marcam datas e locais, seguidos de breve descrição. Basta ler um de seus artigos a respeito da Itália – ou de qualquer outro destino de suas viagens – para percebermos, quase estupefatos, a quantidade de informações e relações interdisciplinares que a poeta-viajante aponta. Acorda com essa informação de Contadori Romano quando escreve:

Pode-se considerar que a densidade de informações metonimicamente referidas, o caráter imagético dos textos e as preocupações pedagógicas da autora, interessada em formas sujeitos e leitores de mundo, contribuem para que suas crônicas de viagem ultrapassem a condição de intertextuais e, *avant la lettre*, possam ser consideradas como antecipações de hipertextos. (ROMANO, 2014, p. 25).

² “*La piazza di Siena è la più bella che si vedda in nessuna altra città.*” (MEIRELES, 1956d, p.1).

Portanto, há digressões que se situam no limiar da história, da filosofia, das artes, de grandes nomes do cânone mundial da literatura e de tantos e quaisquer outros aspectos que a escritora possa entender dignos de serem mencionados. Contudo, a informação sobre fatos e objetos não parece ser o que mais lhe prende a atenção, uma vez que se volta para a dimensão poética que a toca em detalhes aos quais o turista não se prenderia. Em meio a cidades tão antigas e com histórias tão cheias de meandros fascinantes, elege alguns *flashes* para mostrar o modo como vê tudo isso.

Assim é que nas ruínas de Pompeia, Roma ou Florença, diante das estátuas e monumentos, capta o que não está à vista. Recordemos um fragmento do artigo “Uma hora em San Gimignano”: “Oh! Aquela floresta de arcos, na grande nave, aquele mármore preto e branco a baralhar a vista, a arrebatá-lo o espírito, a arrancar-nos deste mundo, a conduzir-nos por lugares de puro êxtase, sem imagens nem cores!” (MEIRELES, 1956c, p.1). É desse modo que “[...] as crônicas de Cecília estão em outro plano e fazem inúmeras vezes o leitor mergulhar em um espaço poético, no qual a poetisa não raro deixa aflorar momentos verdadeiramente líricos.” (GOMES, 2002, p. 116)

Em outros casos, Cecília se aproveita do fato que está acontecendo e faz parte do país naquele momento. Não perde a oportunidade de “tirar uma fotografia” textual da ocasião, na tentativa de frear o tempo. Esse é o viajante, porque não precisa da máquina fotográfica nem das imagens que ficarão espalhadas pela casa para lembrar-se dos detalhes dos locais em que esteve: “Os olhos do turista são a sua máquina. Como se não soubesse ver as coisas diretamente, e sim através da sua reprodução.” (MEIRELES, 1955e, p.1).

O trabalho de intertextualidade que se pode fazer com base nos artigos referentes à Itália demonstra o quanto Cecília já conhecia sobre a terra em que, pela primeira vez, estaria. Faz sentido a declaração de que “[...] a poetisa viaja pela Itália e escreve com a atitude de quem está regressando às suas raízes mais profundas, para usar a metáfora fitomórfica tão cara a Sérgio Buarque de Holanda.” (MARAFON; SOTRATTI; FACCIOLI, 2014, p.12). E aqui, obviamente, não se trata da ancestralidade de Cecília, que sabemos, não é italiana, mas portuguesa, e sim de algumas das raízes literárias da escritora que estão presas à Itália. Deste modo, quando ela chegava

a um local era como se o rememorasse, como se já conhecesse os seus muros, as suas estradas, os seus monumentos, os seus detalhes íntimos, suas pessoas, os porquês de uma fonte, de uma estátua, das cores, das plantas, dos pássaros. É como se Cecília absorvesse o ambiente a ser visitado antes que estivesse nele, como uma faceta de sua paixão em ser viajante. O poema “Caminhante” é uma declaração da busca de tais raízes. Cecília, que se sente parte de cada coluna, de cada pedra, de cada ruína, presente em cada estátua, em cada fonte, em cada muro, em cada passo, parece estar constantemente se redescobrimo. O poema merece ser transcrito na totalidade:

Ando em ti, Roma de altos ciprestes e largas águas,
como atrás de mim mesma,
algum dia, depois da minha morte.

Encontro meus próprios anjos
e asas abertas em cada esquina
e meus olhos com pálpebras de pedra,
em cada fonte:
– cheios até a borda.

Contemplo minhas abatidas colunas,
e a nenhuma porta paro,
e sobre nenhum jardim suspiro mais.

Ando em ti, Roma dos altos sonhos e das largas ruínas,
como atrás de mim mesma,
atrás de um outro destino.

Ando, ando, ando,
e sinto a extensão de meus antigos muros
e, com profunda pena,
escuto a longa tuba mitológica
derramando para nuvens efêmeras
dispersas notícias atrasadas
de inútil Gloria (sic) e possível Amor.
(MEIRELES, 1968, p. 99).

Em *Poemas italianos*, o eu-lírico confunde-se com a própria autora. E sabemos disso pelo que encontramos nos textos referentes à Itália: os poemas mostram os episódios importantes vivenciados por Cecília Meireles. Poemas e textos se comunicam continuamente, auto-esclarecendo-se. Ir à Itália soa como ir em busca de si mesma, em que Roma – e nela a *Fontana di Trevi* – tem um sentido mais do que especial.

Aqui me refugio,
nesta frígida forja de cristal,
cheia de chispas de espuma.
(MEIRELES, 1968, p. 73).

Como nas terras italianas a cultura parece estar em todos os detalhes, em cada tijolo, em cada rua, em cada fonte, em cada árvore, Cecília Meireles, nos relatos da viajante, inúmeras vezes, deixa a mestra sobressair-se. Ela busca ambientar o leitor sobre o fato que se propõe a considerar. Como em “Pequenas notas”, quando nos introduz um seu caro autor: “Ora, há um poeta italiano que todas as antologias registram seja qual for a sua tendência. Um poeta nascido em 1887, e que publica desde 1916. Chama-se Vincenzo (sic) Cardarelli, e seu poema ‘Adolescente’, que é dessa época, vem sempre nelas transcrito [...]” (MEIRELES, 1955a, p.1)³. O mesmo repete-se inúmeras vezes como, por exemplo, quando ao tratar de poetas ingleses, relata a história de Trelawny ao roubar o coração de Shelley à pira. São explicações de Cecília que funcionam como pequenos textos dentro do texto maior⁴. Cabe aqui uma ressalva já que sabemos, contudo, que os artigos escritos por Cecília no *Diário de Notícias*, e que trazem a viagem à Itália como mote principal, foram publicados

³ O jornal grifa erroneamente o nome do poeta. O correto é Vincenzo.

⁴ Lembremos, por exemplo, entre outros fragmentos: “As corridas de cavalos em Siena faziam parte das celebrações da Visitação de Maria a Santa Isabel, a 2 de julho. Depois, também a festa da Assunção, a 15 de agosto, teve o seu pálio. Desde a segunda metade do século XVII, o *Palio delle Contrade di Siena* é uma festa anual, tradicionalmente realizada nessas duas datas. Podem, porém, ocorrer outros pálios extraordinários, em circunstâncias especiais: datas importantes, visitas a pessoas ilustres, etc.” (MEIRELES, 1956d, p.1).

muito tempo depois, a partir de agosto de 1955, estendendo-se pelo ano seguinte e terminando em março de 1957. Apenas “Direção Leste” foi publicado em 1953. Se tais artigos não foram escritos quando da viagem, há que se supor que muitos dos dados históricos podem ter sido introduzidos após pesquisa da escritora, curiosa do que tenha encontrado em ambiente italiano, e inseridos justamente como notas de esclarecimento, como ilustração que, de certo modo, poderia melhorar a visão do instantâneo que a escritora se esforçava por reproduzir em palavras.

Como afirmamos, os poemas sobre a Itália tornam-se muito mais ricos e cheios de significado quando iluminados pelos artigos e por cartas da autora. Ficamos, às vezes, com a impressão de que as anotações mais rápidas e imediatas são as dos poemas, como se fossem o primeiro apontamento do que chamou a atenção da escritora e que, anos depois, seria retomado em pensamentos mais elaborados, em artigos. Daí, talvez, o caráter de prosa que encontramos em alguns dos textos poéticos e que, não raro, retorna quase *ipsis litteris* nos textos prosaicos. Desse modo, com relação à junção que Cecília Meireles traça entre poesia e prosa, estamos de acordo com Leila Gouvêa quando diz que, se a lírica marca o viés mais introspectivo e hermético da autora, a prosa representa outra face, voltada ao exterior, à ânsia de externar tudo o que conhece e experimenta:

[...] a prosa descontínua das crônicas por vezes pode ser lida como uma primeira (ou segunda) anotação de epifanias e experiências que se reencontram mais densamente trabalhadas em sua poesia lírica, permitindo ao leitor atento montar como que um jogo dialético, certamente iluminador de como se dava o recolhimento da matéria literária pela escritora nos dois registros. (GOUVÊA, 2014, p. 14).

Na Itália os dias são curtos, o tempo é exíguo, tanto que a autora planeja uma volta ao país dos romanos para descobrir os lugares em que não pôde estar da primeira vez, rever os amigos, retornar à *Fontana di Trevi*, à cidade eterna, Roma. O que os estudos trouxeram à tona é que a escritora carioca esteve novamente em Roma, por

vários dias, em março de 1958, embora, ao que parece, não como havia imaginado, com tempo suficiente para viver as experiências que planejara, para sua infelicidade, de seus amigos e dos leitores. Por certo, se isso tivesse sido possível ela traria novas surpresas das terras italianas.

No entanto, o que temos são as “fotografias poéticas” que ela captou dos mais variados momentos pela Itália e que compõem os *Poemas Italianos*. Sobre a obra, apesar de mais de cinquenta anos do lançamento da edição bilíngue dos poemas, são raros os estudos que dão sentido às palavras de Nogueira Moutinho, quando escreveu que o alcance da informação de *Poemas Italianos* “[...] deverá, necessariamente, ser enfocado nos estudos críticos, estilísticos, linguísticos e estéticos que esses versos certamente suscitarão em livros futuros.” (MOUTINHO, 1969, p. 58). Assim, sendo este um estudo crítico, utilizamo-nos do ideário ceciliano para transitar entre os *Poemas* e os artigos da escritora a respeito da viagem à Itália. Seremos viajantes e não simples turistas:

O viajante dá para descobrir [sic] semelhanças e diferenças na linguagem, perfura dicionários, procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais; entra em livrarias, em bibliotecas, compra alfarrábios, deslumbra-se a mirar aqueles foscos papéis e leva, para tomar apontamento, mais tempo que o turista em percorrer uma cidade inteira. (MEIRELES, 1955e, p.1).

Viajar

Cecília começou a sua viagem interior bem antes das viagens físicas, como uma trajetória espiritual que a preparasse para as viagens por tantos países. Não é acaso, portanto, que sua primeira obra de maturidade literária, digamos assim, foi batizada com o sugestivo nome de *Viagem* (1939), como se fosse o início de um projeto de vida que se cumpriria ao longo dos anos de sua existência.

(Porque existe um esplendor e uma inútil beleza
nessas mãos que desenham dentro da água sua viagem
para fora da natureza,
onde não chegará nunca esta água imprecisa,
que nasce e desliza, que nasce e desliza...)
(MEIRELES, 2017, p. 281).

Como dito, antes das viagens (fossem elas reais ou imaginárias) Cecília Meireles familiarizava-se por todos os meios possíveis de sua época para aproximar-se do lugar a ser visitado. Foi assim com os infindáveis estudos, e viagens, para a escritura do *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Do mesmo modo podem ser lidos os *Doze Noturnos de Holanda* (1952), o primeiro dos livros de uma série inteiramente dedicada a deslocamentos espaciais e imaginários. Outros são *Poemas escritos na Índia* (1961) e *Poemas Italianos* (1968), afora o também póstumo *Poemas de Viagens* (poemas escritos entre 1940 e 1960 e publicados em 1974)⁵.

A escritora carioca desloca-se pelos pensamentos, mas nem por isso menos reais que suas viagens concretas. Torna as viagens existenciais e permite, com elas, abordar outros temas, mais universais. Revela “[...] esse olhar que procura estabelecer uma relação de afeto com tudo o que vê, que se detém sem pressa em cada coisa, muitas vezes dando destaque a objetos e/ou circunstâncias que certamente não atrairiam o olhar do turista.” (GOMES, 2002, p. 113).

A autora esteve sempre ligada, em seus escritos, à viagem, ao mar e ao que a ele se relaciona, como vento, barco, concha, espuma, onda. Entre os temas recorrentes da sua poética estão a brevidade da vida, a tentativa de compreensão da existência humana e, sobremaneira, o mar, como um elo que une os seus escritos. Todos esses aspectos são entendidos, aqui, como viagem interior, introspectiva, da autora. Do ato de viajar, nas mais diferentes concepções que ele possa ter, podemos, a princípio, inferir que “[...] toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto as dissolvendo como as recriando.” (IANNI, 1996, p.4). A ultrapassagem das fronteiras da viagem, sejam reais, fantasiosas ou sentimentais,

⁵ Confira Meireles (2017).

proporcionam, inicialmente, no contato com o novo, o amadurecimento de si mesmo.

A dicotomia que Cecília Meireles traça entre turista e viajante é bastante conhecida. Com referência aos artigos a respeito das viagens cecilianas, vários deles tratam da diferenciação entre turista e viajante, pois, para a escritora, tal debate era muito importante. Observação conveniente a respeito desta dicotomia encontra-se, por exemplo, no artigo “Por falar em turismo”, muito esclarecedora e cívica de poesia:

[...] o turista, frequentemente, não é um poeta, nem um historiador, nem um sábio e nem um santo. As pessoas dessas categorias – e na dos poetas estão incluídos os demais artistas – podem viajar em trens quebrados, em automóveis sem molas, por estradas de qualquer espécie, passando fome e sede, sob grossas nuvens de poeira e de mosquitos. Essas criaturas estão possuídas de sonho e fanatismo da mais pura qualidade: creio mesmo que levem um “Anjo da Guarda” inconfundível, que as suporta nas mais duras provas e as protege de todos os perigos. O turista, porém, com ou sem “Anjo da Guarda”, é uma criatura diferente, cheia de exigências, que, [...] antes de se extasiar diante de uma igreja ou de um museu, quer ver a cara do copeiro, e cujas necessidades numerosíssimas não há profeta do Aleijadinho que seja capaz de prever. (MEIRELES, 1957, p.1).

Por fim, Cecília não se considera turista e, ainda que não afirme isso nesse artigo, sabemos que é, antes, viajante. Assim sendo, completa que resiste “à condição turística” (MEIRELES, 1957, p.1). Não lhe interessa apenas sinalizar diferenças ou apresentar lugares. Por essa razão, percebemos na escritora todos os traços que ela elenca e que são pertencentes aos viajantes. A essência do viajar, na autora, mostra o aspecto, mais evidente, de desligamento da materialidade e do apego ao imaginário.

Ainda que Meireles não se admita sendo turista nas viagens, pelo fato de não tirar fotografias como um turista normalmente faria, acabou indo a muitos dos lugares próprios do turismo italiano: Coliseu, Pompeia, Veneza, Fontana de Trevi, Palácio dos

Doges, Piazza San Marco, Nápoles, Galleria degli Uffizi, Roma, Villa Borghese, Villa D'Este, Via Appia, Aquedutos, Piazza di Spagna, Pirâmide de Cestius, Santa Maria in Trastevere, Sorrento, Catedral de Milão (para ver São Carlos Borromeu), além, claro, de Florença, Siena e lugares da comuna de Pisa, na região da Toscana. Portanto, a escritora não foge muito dos lugares comumente visitados. Diferentemente, contudo, as imagens que retém não se materializam em fotos, mas em poesias e artigos, suas tentativas de reter o tempo, seus instantâneos.

Em entrevista a Pedro Bloch, em maio de 1964, depois de muitas viagens, Cecília Meireles, com propriedade, disse: “Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e as coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano.” (BLOCH, 1989, p.33). Cecília viajante não precisa da fotografia. Pelo menos não como a temos hoje, extremamente trivializada. Então, desenha em seus poemas e artigos a imagem que contemplou, dos lugares em que esteve, “[...] para entender dentro de si o que é sonho e o que é verdade. E todos os dias são dias novos e antigos, e todas as ruas são de hoje e da eternidade [...]” (MEIRELES, 1955e, p.4).

Cecília Meireles peregrina-viajante leva consigo as experiências de sua origem para, com elas, corresponder-se intensamente com as descobertas e criar pontes. Por isso, o olhar é sempre de amor intenso, de admiração, de quem está disposto a viver profundamente cada detalhe e minuto que a vida oferece.

As viagens dentro da viagem

Em Roma, um dos primeiros lugares visitados pela escritora e seu marido foi a casa em que moraram os poetas ingleses John Keats (1795-1821) e Percy Bysshe Shelley (1792-1822)⁶. Depois esteve

⁶ As referências a Keats estão nos artigos “Minas em Roma”, “Roma, turistas e viajantes” e, sobretudo, em “Piazza di Spagna, 26” e “À sombra da Pirâmide de Cestius”, nos quais narra a visita à casa em que morreu o poeta e ao Cemitério Acatólico em que está sepultado. Cita, também, os escritores Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Joseph Severn (1793-1879) e Edward John Trelawny (1792-1881).

no *Cimitero Acattolico* ou *Cimitero degli inglesi*, em que o túmulo do *Young english poet* (Keats) rendeu o poema “*Writ in water...*” como “breve assinatura/ nas ondas do tempo” que permanecerão eternamente. “Cecília Meireles ficou profundamente emocionada ao visitar os lugares onde o jovem poeta escreveu odes e poemas narrativos que se classificam entre as expressões mais perfeitas do romantismo inglês.” (MEIRELES, 1991, p. 9, tradução nossa)⁷. Keats faleceu vítima de tuberculose. Importante salientar que, a respeito do episódio, há um texto, ainda não publicado, chamado “Piazza di Spagna, 26”, referindo-se ao endereço da habitação do poeta em Roma, do lado direito da Piazza di Spagna:

Assim, neste pequeno quarto, assistido apenas por seu amigo, o pintor Severn, morreu este poeta para quem cada dia não tinha o mesmo valor que para os outros homens: porque cada dia, para um autêntico poeta, é um descobrimento, uma invenção, um novo ponto de vista no mundo dos homens, uma seta desfechada na direção dos secretos mundos [...] A linda casa é a sua definitiva casa – dele e de Severn, o amigo fiel, que sofreu, lado a lado, a agonia do poeta, desde a sua partida da Inglaterra – no barco de saude, na quarentena de Nápoles, na viagem de Nápoles a Roma... (MEIRELES, 1955c, p. 1).

Estando na “cidade eterna” não há como deixar de mencionar as fontes romanas que “*Cecilia amava molto*”, em especial a *Fontana di Trevi*, em que Netuno, os tritões e cavalos parecem querer realmente saltar das águas volumosas. A escritora se imaginou nas águas, envolta naquele espetáculo de “teatro de água e mármore” e partícipe, inclusive, como turista, quando atirou a moeda na fonte com esperança de retornar a Roma um dia.

Em Roma a escritora carioca foi, também, ao *Bosco Parrasio*, presente do rei português D. João V, em 1725, para aproximar-se dos intelectuais arcades italianos. O local com o nome sugestivo e

⁷ “*Cecília Meireles rimase profondamente comossa nel visitare i luoghi dove il giovane poeta aveva scritto odi e poemi narrativi che si collocano tra le più perfette espressioni del romanticismo inglese.*” (MEIRELES, 1991, p.9).

idílico (de Parrasia, região da Grécia antiga) reunia os pastores numa das sete colinas de Roma, na *Accademia dell'Arcadia*, como se pode ler em “Cores”. Ainda em Trastevere, no Rione XIII, com sua vida agitada e seus inúmeros restaurantes, Cecília Meireles percebeu o contraste entre o antigo e o novo: “Por mais que estejas servindo/ aperitivos, licores,/ teu perfil está falando,/ teus olhos estão dizendo/ coisas de eras anteriores.” (MEIRELES, 1968, p. 93). Estando às margens do Rio Tibre, as igrejas de Santa Maria, Santa Cecilia e Santa Maria Maggiore foram as próximas paradas. Na igreja da santa homônima da escritora, Cecília Meireles se deteve um pouco mais, embora tenha deixado, em relação a essa visita, mais relatos em prosa. Contudo, à santa dedicou o *Romance de Santa Cecília* (segundo ela, “uma coisinha sem importância maior” – [SACHET, 1998, p.226]), longo poema publicado em 1957 – mas escrito em 1953- e que deveria fazer parte de *Poemas Italianos*, segundo pedido da própria autora. Nesse livro-poema há a narração da história da santa, em octossílabos, como a autora já fizera com o *Pequeno Oratório de Santa Clara*. No relato do marido de Cecilia Meireles em artigo de *O Estado de S. Paulo*, lemos:

Contou o professor Heitor Grillo que, na Igreja de Santa Cecília, a poetisa passou mais de 3 horas percorrendo e ouvindo do vigário a vida e o martírio da santa. “Cecília ficou tão impressionada – comentou o professor – que, retornando ao hotel, escreveu o **Poema de Santa Cecília** num jato.” (INSPIRAÇÃO..., 1969, p.10, grifo do autor).

Cecilia demonstrou senso de misticismo e religiosidade em diversos momentos da visita à Itália, que é, também, repleta da mistura entre o pagão e o cristão – principalmente o católico – que permeia todos os lugares e mesmo a cultura do país. Esteve em catacumbas, visitou inúmeras basílicas, pesquisou e ensinou em seus textos sobre história de papas, santos, festas religiosas, fatos mitológicos e superstições.

Da janela do hotel em que se hospedou, Hotel Flora, Cecília Meireles vislumbrava a *Villa Borghesi* e sua imaginação voava. O imenso parque urbano, com séculos de histórias se avolumando

em inúmeros templos e esculturas ao ar livre, bem como a *Galleria Borghese*, localizada na *Piazzale Scipione Borghesi* e repleta de mosaicos, quadros, esculturas de renomados artistas de diferentes épocas (Tiziano, Correggio, Caravaggio, Raffaello, Bernini entre muitos outros), tudo isso era motivo para o deslumbre de escritora. Escreveu para a deusa da caça que, mais tarde, foi também associada à lua e à magia, e por isso enigmática, o poema “Diana”, celebrada na Villa Borghesi com o *Tempietto di Diana*. Lemos em um dos versos: “Explícita, talvez. Nunca entendida” (MEIRELES, 1968, p.127).

Outro poema que faz parte desse lugar refere-se ao material em que foram esculpidos os 18 bustos dos imperadores presentes na *Sala degli Imperatore* da *Galleria Borghese*, o pórfito. A sala fria, com esculturas perfeitas, parecia aguardar o momento exato para voltarem a respirar, depois do julgamento final. O eu-lírico percebe-se o único vivo entre duros bustos e pede: “Não vos perturbeis, grandes, imóveis, duros bustos de pórfito,/ fino perfil de Augusto,/ gorda cabeça de Nero, /imperadores reunidos nesta anacrônica assembleia,/ com máscaras cor de mosto,/ cor de remoto sangue.” (MEIRELES, 1968, p.67).

Por fim, para o templo dedicado a Ceres, Cecília Meireles tratou do abandono em que já se encontrava o lugar em “Ceres abandonada”: “As árvores secas, / descuidadas plantas./ E a deusa esquecida,/ sem mais esperanças,/ entre pedras fuscas/ e galinhas brancas.” (MEIRELES, 1968, p.25).

A *Via Appia*, antiquíssima porque construída ao menos três séculos a. C., foi lembrada no texto “Nem sempre...”: “Deixar que a poeira da *Via Appia* encoste em nosso rosto partículas que pertenceram a vidas variadíssimas, que se levantam da terra agreste, das estátuas partidas, dos túmulos seculares, e sentir a solidariedade do pó que somos e seremos.” (MEIRELES, 1955b, p.1)⁸. O tema da vida que passa, do caminho em direção à morte, retornou em “Habitantes

⁸ Em “Saudades futuras”, Cecília, praticamente, repete a mesma ideia: “Saudades grandes, as da agreste Via Appia, com seus túmulos e estátuas partidas, com sua poeira colada ao nosso rosto. Que partículas vêm nesta poeira de tantos séculos? Se nos sentássemos aqui para recordá-los, nunca mais nos levantaríamos. De tudo o que passou por este caminho agora solitário, imagens, palavras, gestos ressuscitam.” (MEIRELES, 1956i, p.1). Ainda: em “Roma, turistas e viajantes”, a escritora retoma

de Roma”, pois trata do povo que se reunia nas galerias subterrâneas fora da cidade e onde estão enterrados os cristãos e judeus que não seguiam o costume de cremação dos corpos. Cecília, que tomava o lugar do eu-lírico, repetiu: “Pois eu não sou esta, apenas:/ – mas a de cada instante humano,/ em todos os tempos que passaram. E até quando?” (MEIRELES, 1968, p. 69).

Sobre Roma, a cidade italiana predileta de Cecília Meireles, são 27 os poemas presentes em *Poemas Italianos*. Portanto, há outros locais em que ela e seu marido estiveram e que serão aqui apenas mencionados: o Coliseu (poema “Coliseu”), o Arco do Triunfo (poema “Arco”), as Termas de Caracala (citação em “Habitantes de Roma”), os aquedutos (poema “Os aquedutos”), os muros da cidade do Lazio (poema “Natureza quase viva” e “Muros de Roma”) e a *Villa d’Este* (poema “Jardim de água”). Como arremate do tempo em que esteve na “cidade eterna”, Cecília Meireles dedicou todo o seu arrebatamento por Roma num poema de adeus. Nele, a escritora rememorou os instantâneos de sua visita, aos quais dirigiu seu amor e pelos quais sentiria imensa saudade:

A alcachofra, o vinho, as paredes de pedra,
o gato que brincava com o raio de sol.
(Doce, o inverno! E o perfume dos jacintos, delicadíssimo.)

A cidade estrangeira, dorida de guerras,
altiva em seus brunos muros e palácios,
da sombra de séculos à minha alma.

(Doce, o inverno! E as águas cantavam copiosamente.)

Às eternas estátuas dirigia meu amor sem destino.
Às fontes entregava minhas saudades e lágrimas.
Aos mortos confiava meu coração comovido.
Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada. [...]
(MEIRELES, 1968, p. 49).

o pensamento: “O turista [...] ainda está ali, a pensar na Via Appia, no vento que revolve aquele chão de poeiras ilustres [...]” (MEIRELES, 1955e, p. 4).

No sul da Itália, a poetisa foi à região da Campânia, conhecendo Nápoles, Pompeia, Sorrento e Salerno. Nos textos sobre seu trajeto pelas cidades dessa região, é possível inferir que Cecília, provavelmente, chegou à cidade de Nápoles no domingo de Páscoa, em ônibus de turismo, já que, diversas vezes, faz menção ao guia ou aos demais que participavam da viagem. Em dois dias visitou as cidades da região e retornou a Nápoles.

Em Nápoles, a escritora acolheu o conselho da amiga Mercedes e provou a legítima pizza napolitana, mas não escreveu nenhum poema e nem discorreu longamente sobre essa experiência em seus textos sobre a viagem em terras italianas. Ao que parece foram as massas e o jeito de ser do povo italiano, as cantorias e a felicidade que chamaram mais a sua atenção, como se lê em “Oleogravura napolitana”, quando narrou um almoço no restaurante *Ciro*, próximo ao Mar Tirreno e com visão para o Vesúvio. Trata-se de uma cena com ostras, limões, azeites, alcachofras, frangos e massas, que foram sendo devorados, enquanto todos se divertiam e cantavam, acompanhando uma gorda cantora.

Se, de um lado, tinha-se a agitação do almoço, Cecília Meireles estava, por outro lado, absorta com distantes pensamentos: no Posillipo, sobre os barcos no golfo ou pensando, talvez, nas ruínas de Pompeia e Herculano destruídas e petrificadas, seu próximo destino. Isso ficou ainda mais claro em outro poema – “Ritmo de Nápoles”, quando a autora escreveu: “Sei que cantam, sei que passam”, enquanto ela tinha a alma envolta em silêncio – “sei que em minha alma há silêncio,/ que envolvo em silêncio o mundo” (MEIRELES, 1968, p. 29).

Nas palavras do texto “Ver Nápoles e...” a escritora antecipa o que encontraria nas próximas cidades da região da Campânia, Pompeia e Sorrento:

Nápoles é este viver entre coisas belas e trágicas: o mar e o vulcão, Sorrento – a sorridente – e Pompeia, a sufocada em cinzas. Este divino viver, em que as coisas materiais não merecem grande atenção; em que a pobreza é uma fatalidade que a alegria supera; em que a paisagem transforma qualquer desgosto em beleza, e emancipa – já muito à maneira oriental – o sofredor do sofrimento. (MEIRELES, 1956h, p. 1).

A visão do Vesúvio levou a escritora carioca a visitar a cidade que ficou marcada historicamente pela erupção do vulcão – Pompeia. Situada na base do Monte Vesúvio, na baía napolitana, o solo fértil fez prosperarem comerciantes e agricultores. A terra de cor escura, porém, não deixava suspeitas sobre sua origem, as erupções vulcânicas, até a chegada de uma nova e fatídica explosão, em 22 de agosto do ano 79 d.C. Outras cidades sofreram com a erupção e Cecília Meireles lembrou-se delas no texto “Morte viva e feliz”: “Ao longo da bela terra napolitana, entre o golfo e o Vesúvio, ninguém pensa em desgraças, tanta é a alegria das cores do céu e das árvores, de Portici a Resina. Entretanto, aqui foi Herculano, Herculano que agora não veremos, também soterrada, como Pompeia.” (MEIRELES, 1956g, p.1).

À cidade de Pompeia Cecília dedicou dois poemas com o nome “Pompeia”, além de “O que me disse o morto de Pompeia”, “Cave Canem” e “Prenúncio em Pompeia”, transmitindo toda a perplexidade diante dos ambientes sinistros da cidade que parou no tempo, literalmente. Em alguns dos seus versos do primeiro poema “Pompeia” lemos:

Havia deuses, foro, termas,
jardins, pinturas pelas salas,
cães à porta, e, nas ruas curtas,
figuras, pessoas, palavras.

Veio a cinza sobre os juízes,
sobre as flores, sobre as estátuas,
sobre os cães e sobre as pessoas,
sobre as festas, sobre as desgraças.

Quem ia amar, parou seu beijo.
E igualmente ficou parada
a lágrima à beira dos olhos
diante do horizonte de lava.

A cinza chegou de repente
à cidade despreocupada.
A árvore morta de Pompeia
morreu, também, nas próprias asas.
(MEIRELES, 1968, p.53).

Por fim, apesar de tudo, Cecília Meireles considerou Pompeia um estímulo à reflexão:

Pompeia não é triste, mas o seu velho esplendor, subitamente apagado, convida à reflexão. O morto encolhido em suas cinzas, com os dentes à mostra, o cãozinho torcido no seu estertor ficam ali, negros e eternos, enquanto o sol doura as colunas, os jardins, as estátuas e os arbustos. Ficam ali, ou vêm conosco para sempre, ligados à nossa ternura, à solidariedade do que não pudemos evitar nem socorrer. (MEIRELES, 1956g, p.4).

Em Sorrento, a visita foi rápida também. Na segunda-feira da *Pascoeta* ou *Lunedì dell' Angelo* o dia era festivo, indicando a chegada da primavera com pessoas pelas ruas, em piqueniques, praia, reuniões de família ou passeios turísticos. A data também foi incluída no poema “Nova Madona em Sorrento”, por duas vezes, dada a sua importância:

Ditosos os que chegaram
naquela segunda-feira,
entre suspiros de espuma
e aromas de laranjeira!
Ditosos, porque te viram
postada no alto do muro.

Os cavalos galopavam
com grandes plumas na testa
e laços pelas orelhas
pois era dia de festa.
Brilhavas, branca e vermelha,
contra o laranjal escuro.
(MEIRELES, 1968, p. 101).

A península de Sorrento também é ligada às sereias, relatadas desde Homero em *Odisseia* e, ainda mais, aos laranjais, já famosos no tempo em que a autora carioca esteve por lá. Tanto que, sobre eles, escreveu, de Roma, ao açoriano Côrtes-Rodrigues, em 1º de maio de 1953:

Por falar em laranjais, havia que ver os de Sorrento, que são por cima de altos muros de pedra – escuros e grandes como florestas, com laranjas do tamanho do sol, e paredes de madeira protegendo as árvores! Quase chorei quando vi essas coisas, pensando no que a Avó Jacinta sentiria, se as visse também... (SACHET, 1998, p. 214).

Uma conhecida simbologia relaciona a laranja com a fecundidade, por conta de suas inúmeras sementes. Como consequência, o costume árabe de enfeitar a cabeça das noivas ou buquês com as flores da laranjeira eram muito utilizadas nos casamentos por significarem amor eterno, pureza e fidelidade. Sobre os laranjais, a primeira lembrança de Cecília veio do poeta Goethe (1749-1832), na conhecida “*Mignons Lied*”, Canção de Mignon, também evocada por Gonçalves Dias (1823-1864), quando escreveu a sua “Canção do Exílio”. Um dos fragmentos do famoso poema é: “Conheces o país onde florescem os limoeiros, em meio à folhagem escura ardem os pomos de ouro,/ uma brisa suave sopra no céu azul,/ e o mirto e o louro em silêncio crescem?/ Não o conheces?/ Pois lá, para lá,/ quisera contigo, meu bem amado, ir.” (GOETHE, 2006, p.151, tradução nossa)⁹.

Uma segunda recordação está no poema de Castro Alves, “O gondoleiro do amor”, de 1867. Nele, Castro Alves relaciona Sorrento e a luta entre o mar e os penhascos com a inconstância do amor da amada. A seguir a estrofe três do poema do escritor brasileiro romântico:

⁹ “*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, / Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin! Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.*” (GOETHE, 2006, p.151).

Tua voz é a cavatina
Dos palácios de Sorrento,
Quando a praia beija a vaga,
Quando a vaga beija o vento.
(ALVES, 1997, p. 39-40).

Para a localidade Cecília compôs “Canção de Sorrento”, afirmando que ficam no pensamento o perfume dos laranjais e os suspiros de saudade:

Sorrento, Sorrento,
se eu não voltar mais,
não cuides que é o vento
nos teus laranjais:
é o meu pensamento.
(MEIRELES, 1968, p.131).

Depois o casal brasileiro viajou para o norte da Itália, onde visitou a Lombardia (Milão, capital), Ligúria (Gênova) e Vêneto (Veneza). A escritora deixou poucos poemas dedicados a essa região. Na Toscana houve uma breve passagem por Siena, San Gimignano e, por fim, a chegada a Florença.

Em Siena, estive na catedral da cidade dedicada a Santa Maria Assunta, construída sobre um antigo templo de Minerva, com estilo gótico-românico e revestida com mármore branco e verde (que parece negro), as cores da cidade, derivadas, por sua vez, das cores dos cavalos dos fundadores – segundo a lenda – Senius e Aschius, filhos de Remus, portanto, sobrinhos de Romulus. As cores da catedral levaram o pensamento de Cecília Meireles para o tabuleiro de xadrez e, conseqüentemente, metáfora da vida e do destino:

Preta e branca, preta e branca... Impossível deixar de ouvir a voz de Omar Khayyam: ... tabuleiro (sic) de xadrez de noites e dias onde o Destino move os homens como peças, de um lado para o outro, – e vence, e mata, e um a um torna a guardar depois na caixa... (MEIRELES, 1956c, p.1).

Já em “Da ruiva Siena”, a escritora explicou longamente ao leitor sobre a festa do *Palio*, a mais importante celebração de Siena e depois fez um contraponto com Florença, também na Toscana: “Florença é clara, quase linear e translúcida [...]”, Siena é “[...] tão medieval, de uma ruiva tonalidade, que faz pensar em ouro, sangue, ferrugem, e em cujas ladeiras e esquinas não se pode deixar de ver o perfil das antiquíssimas guerras.” (MEIRELES, 1956d, p. 1).

Em Siena ainda saboreou o panforte, doce típico. O papel que embrulha o doce é cheio de significados: ao centro Siena, com brasão e torres; no alto as palavras de Niccolò Vittorio Alfieri (1749-1803); ao redor os emblemas de animais e aves dos dezessete bairros da cidade – contrade – e mais versos: “O panforte traz poesia a todos os corações – acrescenta o papel que vou lendo, comovida”, escreve Cecília Meireles, quando descobre outro trecho de poema, agora de Giovanni Marradi (1852-1922), enquanto saboreia o seu panforte pelas ruas de Siena.

Na viagem até San Gimignano a escritora foi recordando-se de outros escritores: Cecco Angiolieri (1260-1313), contemporâneo de Dante Alighieri (1265-1321), e de Franco Sacchetti (1332 ca.–1400). Na pequena comuna da província de Siena, “*la città dalle belle torri*”, a arquitetura medieval ainda intacta tinha nas suas torres o maior destaque, já que eram indicativo do poder no *Trecento* e *Quattrocento* italianos. Pena que a maioria delas fora destruída, como lembra Meireles:

[...]- vamos alcançando *San Gimignano dalle Belle Torri*, torres que foram mais de setenta, e hoje são apenas treze, mas ainda assim anunciam de longe, no alto da colina, o burgo medieval com suas muralhas e portas. [...] Torres, palácios, cisterna, casas, igrejas, praças, ruas, muros, – tudo ali está preservando austeramente sua idade e suas memórias. (MEIRELES, 1956c, p.1).

À comuna de San Gimignano Cecília Meireles referiu-se no poema “Mensagem”, que trata de um espetáculo ao estilo medieval que vivenciou. Como já diz o título do texto a que se refere essa poesia – “Uma hora em San Gimignano” – , a autora permaneceu

por pouco tempo na cidade, cerca de uma hora, mas foi o suficiente para aproveitar uma festa medieval e encantar-se com o ambiente do lugar. Entretanto, em “Mensagem”, o que mais importou não foi a festa e sim a lembrança do guia que a acompanhava, segundo ela, “meigo e triste”. Assim lemos no poema-narrativo sobre o episódio:

O guia, meigo e triste, delicadamente sentou-se a meu lado,
verificou se a minha cadeira estava firme,
depois, fitou com melancolia o espetáculo no pátio do castelo.

Então, delicadamente, lhe estendi um saco de balas,
para que se servisse.
Mas docemente levou a palma da mão ao queixo,
e murmurou com extrema gentileza: “No, grazie ...”
e, mais baixinho, acrescentou “que tinha um dente furado, e
doía muito ...”

Vai para esse guia sincero,
perdido entre as torres de São Giminiano,
a minha tenra, humana saudade:
- nunca ninguém me fez tão pura e simples confidência.
(MEIRELES, 1968, p. 113).

Para a comuna de Pistoia, também na Toscana, foi escrito o longo “Pistoia, cemitério militar brasileiro”, em Florença, no ano de 1953. O texto configura uma homenagem e lembrança aos mais de 400 brasileiros da FEB (Força Expedicionária Brasileira) mortos em campanha militar na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, lutando com os aliados pela libertação do poderio nazifascista.

Um cemitério tão claro, tão sereno, protegido, ao longe, pela moldura suave das montanhas. Um cemitério de jovens, – sem tristeza. A tristeza é ver como ficam os capacetes dos soldados, depois de uma rajada de metralhadora. E recordar que, dentro daquele capacete, estive uma cabeça querida. Ou mesmo uma cabeça qualquer. (Mas os fazedores de guerra são lá criaturas humanas!) (MEIRELES, 1956b, p.1).

O poema “Pistoia” fez parte da edição de 1968 dos *Poemas Italianos*, embora tenha sido lançado como livro independente no ano de 1955 e já aparecesse na *Obra Poética* de 1958. No poema da escritora trata-se de meninos:

São como um grupo de meninos
num dormitório sossegado,
com lençóis de nuvens imensas,
e um longo sono sem suspiros,
de profundíssimo cansaço.

[...]

Este cemitério tão puro
é um dormitório de meninos:
e as mães de muito longe chamam,
entre as mil cortinas do tempo,
cheias de lágrimas, seus filhos.
(MEIRELES, 1968, p. 79).

Subindo ainda um pouco mais para o norte toscano, a escritora chegou, então, à maior cidade da região: Firenze. A esta, que é uma das cidades mais famosas da Itália, Cecília dedicou “Pedras de Florença” e o poema “Voto” (também sobre a capital toscana, que data de 1954). O símbolo da cidade, o *giglio rosso* (flor-de-lis), foi lembrado em “Pedras de Florença”, que une as pedras da cidade ao escudo florentino, como mãos que se tocam para orar pelas tantas almas que já estiveram na velha cidade:

Ó pedras de Florença,
mãos de lírio pousadas
no horizonte do mundo,
junto à praia das almas...
(MEIRELES, 1968, p. 121).

Um dos fatos que mais chamaram a atenção de Meireles foi a predominância das pedras na cidade sobre a quase inexistente vegetação. As linhas geométricas denotavam sobriedade e não tristeza, contudo: “Dentro dela, não se avistam jardins nem árvores, mas

fachadas, colunas, torres, arcos, nichos com santos, estátuas, galerias. Tudo parece cristalizar-se em mineral. Mesmo a curva das portas e janelas é uma concentração de linhas retas.” (MEIRELES, 1956e, p.1).

Dante Alighieri (1265-1321), escritor florentino e um dos instituidores do *dolce stil nuovo*, considerado o maior poeta da língua italiana, não poderia faltar na visita de Cecília Meireles a Florença: “E nada me lembra tão vivamente Dante como estas torres de pedra, que vencem o seu próprio peso e se empurram a si mesmas para o céu, conhecendo as profundidades dos abismos inferiores por onde passaram.” (MEIRELES, 1956e, p.1 e 4) A escritora carioca, no texto em prosa, descreve a trajetória do poeta italiano, da orfandade ao exílio, dos problemas amorosos aos políticos, do desconhecimento até a imortalidade.

Já no poema “Voto”, retomou de Florença a característica já salientada: o fato de ser pétrea, repleta de palácios, estátuas, túmulos, torres, paredes, altares, ruas e ter o rio Arno, tão eterno quanto a cidade, passando sem fim. A escritora mostrou a contraposição, em “Voto”, do vento, elemento invisível, à dureza das construções de pedra. Apesar disso, o vento teria poder para destruir a cidade. Por isso, o poema trouxe os desejos ardentes de que Florença fosse feliz, sem intempéries.

Que em redor de ti os ventos se imobilizem,
Florença,
de asas fechadas.

Que os ventos não gastem as pedras cetinosas
de que foste nascida,
não quebrem o perfil de tuas vivas estátuas,
o rosto de teus palácios,
nenhuma letra das inscrições melodiosas
de teus túmulos.

Que não deslizem os ventos sobre as assinaturas
da tua glória.
(MEIRELES, 1968, p.149).

Uma última referência a Florença, Cecília Meireles fez quando esteve na *Galleria degli Uffizi*, local primeiramente construído para abrigar os gabinetes administrativos – *uffici* – dos magistrados da cidade em apenas um local. Cecília Meireles escreveu “Discurso ao Ignoto Romano” em Firenze, em abril de 1953, ao deparar-se com a representação em mármore da cabeça masculina de um personagem desconhecido. O termo “romano” trata, ainda que o nome do poema se refira ao “ignoto romano”, não de uma referência à cidade de Roma, mas ao período de dominação dos romanos no território da atual Itália. No poema, Meireles discursa questionando a cabeça de mármore desconhecida, mas que ao mesmo tempo se dirige a todos, porque aquela figura é partícipe da mesma vida comum a todas as pessoas. Por isso, a autora compara a contemplação da cabeça esculpida como a visão que cada um deveria ter de si mesmo, como num espelho, porque somos todos ignotos:

E todos os homens – ignotos –
com os olhos nesse claro abismo,
sem saberem que estão parados
ante um puro espelho polido!
(MEIRELES, 1968, p. 21).

Na região do Vêneto, Cecília e o marido chegaram à capital Veneza, a “Sereníssima”. Pelo Grande Canal foram à *Piazza e Basilica di San Marco*. Cecília descreveu o que viu em Veneza no texto “Cidade líquida”. Mas tudo isso ficou ainda mais vívido com o poema em tercetos “Pintura de Veneza”, como se fosse a descrição de um quadro em que estavam: o Grande Canal, a chuva, os gondoleiros, as águas lodosas, as pontes, a névoa, os pombos e as flores nas janelas das casas:

E o Canal a oscilar as longas águas plúmbeas,
e a voz do gondoleiro a ecoar em muros úmidos,
a abrir passagem nas estreitas ruas líquidas...
[...]
Esse fundo de mar, estes mortos crustáceos,
este limo, esta sombra, e esta ramagem límpida,
nos remos – franja vã de esmeraldas e pérolas.

Ah! O tempo concentrado entre pontes e a névoa,
e as escadas à chuva, e a solidão levando-nos, (sic)
E os olhos cheios de mosaicos e de lágrimas...
(MEIRELES, 1968, p.129).

Na *Piazza San Marco* também está o famoso *Palazzo Ducale*, resquício do Império Bizantino, que dominou Veneza no século XI. A antiga habitação dos doges e magistrados de Veneza mantém uma grande galeria de arte, com obras dos mais famosos pintores e escultores da época. Em “Cidade Líquida”, Meireles descreveu o rico ambiente. O mesmo acontece com o poema em tercetos “Chuva no Palácio dos Doges”, em que fez o trajeto nos diferentes ambientes, desde a *Scala dei Gigante*, passando pelas galerias e salas apresentando tantas informações históricas, ainda que de forma concisa.

Perdem-se os passos pelas vastas
salas de festas e de angústias,
dos gestos vãos, das cenas gastas...

Perdem-se os olhos nas figuras
que por cinco lados sustentam
velhas e vencidas bravuras.
(MEIRELES, 1968, p.105).

No texto “Trem amoroso” a escritora carioca tratou do trajeto feito entre Veneza e Milão, centro econômico e financeiro da Itália, deixando para trás “aquele silêncio, aquela ausência, aquele ambiente sobrenatural de Florença ou Veneza...” (MEIRELES, 1956a, p.1). O centro vital da cidade está na mais conhecida praça de Milão, a *Piazza del Duomo*, cujo nome vem da catedral que nela se localiza.

Cecilia e o marido participaram, em Milão, de uma Feira Internacional em que os principais produtos de exportação brasileiros seriam expostos. Segundo a autora, contudo, a participação brasileira foi pífia: “De modo que, nesta Feira, temos uns metros de seda insignificante, um pé de sapato, – para dar ideia da nossa indústria de tecidos e couros, – uns grãosinhos de café, uns saquinhos de aniagem, e outras coisas assim.” (MEIRELES, 1956a, p.1).

Também no texto “Entre o chão e o céu” há referência a São Carlos Borromeu (1538-1584), figura importante para a cultura milanesa, principalmente por ter vivido e atuado durante a época em que a peste assolou a Europa e Milão, quando chegou em 1576. Depois da visita ao *Duomo*, Cecília Meireles escreveu o poema “O Santo”, referindo-se ao corpo incorruptível do cardeal e arcebispo da cidade. À aparência de morte, a poetisa compara a semente escondida sob a terra, pronta para germinar, como nos versos:

Também no fundo da terra
a semente se liberta
da fina aparência de hoje,
e parece morta e podre,
e é mais viva em chão secreto...
Deus é vida e morte. O resto,
mistério.
(MEIRELES, 1968, p. 117).

Por fim, no mesmo texto, evidenciou-se a partida da escritora e do marido das terras italianas, provavelmente no início de maio de 1953. O próximo destino do casal seria Amsterdam, onde ela havia estado dois anos antes, em uma viagem por alguns países da Europa.

Considerações finais

Poemas italianos é obra de fôlego e demorou 15 anos até que Edoardo Bizzarri pudesse realizar, em edição bilíngue, a publicação da obra. O período em que Cecília Meireles esteve na Itália foi muito rico e rendeu inúmeros textos, entre poesias e prosas, como pudemos perceber. Foram muitos os instantâneos que ela captou na viagem com a visão da artista. Em vários momentos pode-se ter a impressão de que a escritora era a turista entusiasmada diante das obras de arte que estavam em todas as partes, estupefata pela grandiosidade dos palácios, das fontes e dos monumentos espalhados pela Itália, mas imediatamente percebíamos que, mesmo nos lugares-comuns, havia um olhar de viajante, mais atento ao que estava por detrás das estátu-

as, das pinturas, dos muros e das festividades. Cecília Meireles foi a escritora, a leitora, a mística, a viajante, a admiradora e a professora que viajou à Itália. Isso porque ela nos deu lições em *Poemas italianos* que uniram os mais diferentes ramos do saber: poesia, música, receitas culinárias, religião, lendas, literatura e tudo o mais que os ambientes suscitassem. Portanto, a Itália que percebemos nos poemas e textos italianos é múltipla, assim como a autora.

Cecília Meireles, que andou atrás de si mesma por terras italianas e se reconheceu nas águas volumosas da Fonte de Trevi, regenera-se, é passado, presente e futuro envoltos todos num mesmo instante do tempo. E o tempo, o nascimento e a morte, tão visivelmente presentes na Itália, já estava no poema “Retrato”¹⁰, do livro *Viagem* (1939) e continua no poema “Descrição (Jardim de água)”, que soa como a despedida de Cecília Meireles das terras italianas:

E a água passava, rápida e sonora,
– e onde estais, rosto meu, sonho, saudade,
em que lugar da terra estais agora?

Tudo quanto já fomos é levado
e vamos sendo aos poucos desprendidos
de tudo quanto amamos no passado.

Como em lágrimas foi-se a minha vida
pelas escadas d’água resvalante,
com tanta pressa e tão sem despedida ...
(MEIRELES, 1968, p.57-59).

¹⁰ “Eu não tinha este rosto de hoje, / assim calmo, assim triste, assim magro, /nem estes olhos tão vazios, / nem o lábio amargo./ Eu não tinha estas mãos sem força,/ tão paradas e frias e mortas;/ eu não tinha este coração/ que nem se mostra. Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ – Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 2017, p.250).

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. O gondoleiro do amor: Dama-negra. *In*: ALVES, C. **Espumas Flutuantes**: poemas. São Paulo: Klick Editora: O Estado de S. Paulo, 1997. p. 39-40.
- BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *In*: BLOCH, P. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**: entrevistas. Rio de Janeiro: BLOCH, 1989. p. 31-36.
- GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOMES, G. M. Cecília Meireles na Itália. *In*: MELLO, A. M. L. de (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)**. Porto Alegre (RS): Uniprom, 2002. p.111-116.
- GOUVÊA, L. Prosa de Poeta. *In*: ROMANO, L. A. Contatori. **Poeta-viajante**: uma teoria poética da viagem contemporânea de Cecília Meireles. São Paulo: Intermeios: Fapesp, 2014. p.13-16.
- IANNI, O. A metáfora da viagem. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 2, p.3-19, mar./ abr.1996.
- INSPIRAÇÃO de Cecília, a lembrança dos pracinhas. **O Estado de São Paulo**, 12 mar. 1969. Caderno Geral, p. 10.
- MARAFON, G. J; SOTRATTI, M. A.; FACCIOLI, M. **Turismo e território no Brasil e na Itália**: novas perspectivas, novos desafios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- MEIRELES, C. **Poesia Completa**. São Paulo: Global, 2017.
- MEIRELES, C. **Nostalgie Romane**: Saudades Romanas: Introduzione e traduzione di Mercedes La Valle. Palermo; São Paulo: Italo-Latino-Americana Palma, 1991.
- MEIRELES, C. **Poemas Italianos**. São Paulo: ICIB, 1968.
- MEIRELES, C. Por falar em turismo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 24 mar. 1957. Suplemento Literário.
- MEIRELES, C. Entre o chão e o céu. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 24 jun. 1956a. Suplemento Literário.
- MEIRELES, C. Cidade líquida. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 27 maio 1956b. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Uma hora em San Gimignano. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 13 maio 1956c. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Da ruiva Siena. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 29 abr. 1956d. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Voz em Florença. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 15 abr. 1956e. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Quando a vaga beija o vento... **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 1 abr. 1956f. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Morte viva e feliz. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 18 mar. 1956g. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Ver Nápoles e... **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 4 mar. 1956h. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Saudades futuras. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 19 fev. 1956i. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Pequenas Notas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 18 dez. 1955a. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Nem sempre.... **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.1, 20 nov. 1955b. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Piazza di Spagna. 26. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 6 nov. 1955c. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Minas em Roma. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 4, 25 set. 1955d. Suplemento Literário.

MEIRELES, C. Roma, turistas e viajantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 11 set. 1955e. Suplemento literário.

MOUTINHO, N. Cecília e a Itália–II. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 58, 13 abr. 1969. Caderno Folha Ilustrada.

NOTA. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 5, 15 abr. 1953.

ROMANO, L. A. C. **Poeta-viajante**: uma teoria poética da viagem contemporânea de Cecília Meireles. São Paulo: Intermeios, 2014.

SACHET, C. (org.). **A lição do poema**: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

**CARTAS DE CECÍLIA MEIRELES
AO ESCRITOR ARMANDO
CÔRTEZ-RODRIGUES:
DIÁLOGOS EM TORNO DA
AÇORIANIDADE E DAS MEMÓRIAS
FAMILIARES E CULTURAIS**

Ana Maria Lisboa de MELLO

Eu sou criatura de exílio. De todos os exílios.

Cecília Meireles (1998, p.72)¹

Na narrativa de vida ou “escrita do Eu”, no sentido dado por Georges Gusdorf (1991), da qual a autobiografia é paradigmática, o autor não se dedica à “[...] narração exata dos fatos, mas obedece à exigência de uma fidelidade a si mesmo segundo a ordem de valores reveladores do sentido de uma vida.” (GUSDORF, 1991, p.11, tradução nossa). A impossibilidade de recuperar o passado faz com que os espaços biográficos sejam lembranças que têm por auxílio a imaginação; essa preenche lacunas entre os acontecimentos e suas

¹ Confira carta 37, de 29 de novembro de 1946. Embora as cartas do livro organizado por Celestino Sachet estejam em número romano, convertemos em arábicos, para diminuir espaços. A partir desta nota, citaremos sempre o número da carta, data e página.

repercussões rememorados, não contínuos, no diálogo entre o passado e o presente. De acordo com Leonor Arfuch (2010, p.15), “[...] biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências [...]” integram esse universo dos espaços biográficos, além de outros gêneros que disputam o mesmo campo das escritas do Eu, como “entrevistas, blogs, conversas, perfis, retratos, testemunhos”, etc. formas que reconfiguram o campo das manifestações da subjetividade contemporânea.

Nessas escritas, os autores vão revelando, em fragmentos, vivências, memórias, pontos de vista, elementos que são “signos de vida”, tomando de empréstimo aqui o título de um livro de Philippe Lejeune (2005), escrito trinta anos depois de *Le Pacte autobiographique* (1975); no livro de 2005, Lejeune se debruça sobre outras manifestações autobiográficas, como poesia e diário. A correspondência é uma forma de escrita autobiográfica quando existe, entre os correspondentes, a frequência e a sinceridade, de forma que, em certas circunstâncias, funciona como uma espécie de diário íntimo compartilhado com alguém. Por outro lado, em *Intime épistolaire*, Jelena Jovicic (2010) comenta que os editores lançam correspondências de escritores, a fim de satisfazer o desejo dos leitores de penetrar no espaço íntimo das cartas, para conhecer melhor seus autores. No Brasil, publicaram-se muitos volumes de correspondências de escritores que ainda despertam muito interesse de pesquisadores e leitores em geral, como as de Mario de Andrade, Monteiro Lobato, Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector, entre outros, mas essa fonte de pesquisa e de leitura está-se esgotando, devido às novas formas de comunicação, oportunizadas pelo advento da internet.

Conforme Jovicic (2010), na troca de cartas, sobretudo frequentes, é comum haver um pacto epistolar implícito entre os correspondentes, que inclui cláusulas de regularidade no envio das cartas, de criação de um espaço íntimo em que se possa falar “de tudo” (ou quase tudo) e de compromisso de sinceridade recíproca. Assim, “[...] escrever regular e sinceramente é uma ocasião que permite ao autor da carta registrar suas ações, pensamentos e sentimentos, ou seja, evocar suas minúcias íntimas que são, efetivamente, visões que o olhar da memória percorre colocando tudo em palavras e frases.” (JOCIVIC, 2010, p.95, tradução nossa). Além disso, os correspon-

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

dentes podem fazer desse veículo um espaço de recordações do passado que, ao serem recuperadas, contribuem na compreensão de si mesmos, de seus valores éticos, de suas identidades.

A escritora Cecília Meireles (1901-1964) não escreveu uma autobiografia de todo o seu percurso de vida, mas deixou um livro de memórias da infância, prosa lírica, intitulada *Olhinhos de gato* (1939-1940)² que narra a sua vida entre 3 e 7 anos, período que ela confirma em carta à poeta Maria Valupi, pseudônimo de Maria Dulce Cohen Osório de Castro (1905-1978). Nessa época da infância, já era órfã de pai e mãe, e vivia na companhia de sua avó materna Jacinta Garcia Benevides, da ilha de São Miguel, que assumiu a sua educação, com apoio da pajem Pedrina. Em carta à escritora portuguesa Valupi, Cecília conta como escreveu essas memórias:

Não calculas quanto me aborrece não te poder mandar uma cópia do livrinho. Chama-se “Olhinhos-de-Gato” – creio que já te disse, não? Era assim que me tratava a minha Avó, recordação mais adorável e nunca suficientemente adorada da minha infância. Eu não pensava escrever isto, nem dar-lhe este nome. Mas, indo um dia pela Avenida (que é como se diz pelo Chiado), um desses madrigalescos senhores tão abundantes no meu caminho, atirou-me como um brinquedo essa expressão. E não soube o infeliz mortal que mundo de beleza se abre dentro de mim: foi como se uma última vez a minha Avó chamasse por mim, pequenina e inocente. [...] É um livrinho de confissões. Minhas paisagens, meu ambiente, minhas primeiras queixas (tão tênues, meu Deus, que até me dá pena...), e o intraduzível. O que fica apenas entre as palavras para quem quiser encontrar. (MEIRELES, 2007 *apud* VALUPI, 2007, p.150-151).

Nessa narrativa lírica, toma vulto a repercussão, no íntimo da narradora, das sucessivas mortes na família – pai, mãe e três irmãos –, e ela revela a sensibilidade da menina Cecília, que seria

² Publicada inicialmente, em capítulos na *Revista Ocidente*, em Lisboa.

poeta³ no futuro, com o olhar atento a todas as manifestações da vida: “Ninguém se lembra da solitária cintilação do grão de areia. Ninguém vê que o úmido caracol e a ruiva formiga cumprem seu inexplicável destino expostos miseramente ao risco dos imensos pés distraídos que passam...” (MEIRELES, 1980, p. 9).

Devido à ascendência portuguesa, paterna e materna, e à educação recebida da avó açoriana, que se fortalecerá mais tarde ao se casar com o artista plástico português Fernando Correia Dias, Cecília Meireles se interessou por Portugal desde cedo, pelo magistério (a mãe foi professora no Rio de Janeiro), pela literatura e também pelo folclore, sobretudo açoriano e afro-brasileiro, tendo incorporado ao seu imaginário a condição insular dos açorianos e a presença do mar que sugere longas e difíceis travessias e torna-se um símbolo mediador de reflexões de teor metafísico.

Meireles organizou a antologia *Poetas novos de Portugal*, publicada em 1944, com longo prefácio de apresentação dos poetas portugueses, entre eles Fernando Pessoa, desconhecido até então no Brasil⁴. Manifestou um interesse constante sobre folclore açoriano (*Panorama folclore dos Açores, especialmente da ilha de São Miguel*, 1958)⁵ e sobre folclore afro-brasileiro, que resultou, em 1933, na “*Exposição Cecília Meireles*”⁶, reproduzida em Portugal em separata do *Mundo Português*, em 1935, e, no Brasil, em 1983, em edição da Funarte em parceria com o Instituto Nacional do Folclore, com o título *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. Cecília Meireles manteve correspondência e amizade com muitos escritores de Portugal, aspecto que Leila V.B. Gouvêa revela, com informações importantes, em seu livro *Cecília em Portugal* (GOUVÊA, 2001).

Fragments da biografia de Cecília se projetam nas cartas enviadas aos amigos portugueses e brasileiros ligados à literatura e às artes, em muitas crônicas do cotidiano, nas crônicas de viagem e, inclusive, na obra poética. Esses traços autobiográficos transpa-

³ Utilizo aqui a palavra “poeta” porque era assim que Cecília utilizava, em lugar de “poetisa”.

⁴ Confira Meireles (1944).

⁵ Confira Meireles (1958).

⁶ Na época, Cecília assinava o seu sobrenome com duplo “l”: Meirelles

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

recem em “Elegia (1933-1937)⁷”, escrita em homenagem à avó, nos poemas sobre a pajem Pedrina (“Para a minha morta”)⁸, além de outros poemas que aludem aos Açores (“Romance açoriano”⁹), à infância com a avó (“Desenho”¹⁰), poemas e crônicas que se referem a viagens à Europa, Oriente Médio, Índia e EUA. Com efeito, conforme Dominique Combe (2009-2010, p.121), “[...] a poesia tem [...] relação com a vida e se apoia sobre um fundo autobiográfico.” E, retomando reflexões de Goethe sobre arte e vida, em *Poesia e verdade*, e o sentido de “experiência vivida” por Käte Hamburger (1986), acrescenta Combe: “Por ser expressão da experiência vivida – *Erlebnis* – livre das contingências do anedótico, no qual o singular se encontra com o universal, é que a poesia pode, com Goethe, ser tomada por uma ‘confissão’” (COMBE, 2009-2010, p.126).

A correspondência no conjunto da obra de Cecília Meireles é uma forma significativa e autêntica de um espaço autobiográfico, eleito pela escritora; é uma fonte que permite ao investigador compreender melhor seus valores, sensibilidades, projetos criativos e a sua trajetória pessoal. Nas cartas emerge espontaneidade e liberdade, na medida em que não foram pensadas para publicação, sobretudo a sua correspondência com o escritor açoriano Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971), com quem ela se correspondeu regularmente durante dezoito anos e criou um espaço de intimidade tal que lhes permitiram escrever sobre seus projetos editoriais, suas pesquisas, recordações familiares e problemas pessoais que não se inseririam em um plano editorial da autora. A correspondência com a poeta portuguesa Maria Valupi também revela aspectos desse espaço biográfico tão utilizado por Cecília Meireles, já que entre elas havia uma amizade profunda e uma fraterna intimidade que lhes possibilitava partilhar sentimentos e acontecimentos sem censuras, haja vista as cartas enviadas a Valupi por ocasião do suicídio de seu marido, em 1935.

Infere-se da leitura das cartas enviadas pela escritora brasileira ao escritor açoriano Armando Côrtes-Rodrigues que havia entre eles o pacto epistolar pela frequência das cartas, a sinceridade e um

⁷ Em *Mar Absoluto e outros poemas*. Confira Meireles (1945).

⁸ Em *Baladas para El Rei*. Confira Meireles (1925).

⁹ Na obra *poética*, faz parte do livro *Poemas II*. Confira Meireles (1994).

¹⁰ Em *Mar Absoluto e outros poemas*. Confira Meireles (1945).

espaço de intimidade, sendo, portanto, um pacto com as cláusulas referidas por Jovicic. É o mesmo pacto que se percebe nitidamente nas cartas de Cecília à Maria Valupi, publicadas no Posfácio da *Antologia poética*, organizada por Antonio Osório¹¹.

Na Introdução às cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues, publicada no livro *A lição do poema: Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*, em edição do Instituto Cultural Ponta Delgada em 1998, Celestino Sachet, organizador da edição, elabora esclarecedoras notas explicativas, sublinha a importância do conjunto das 246 cartas da escritora brasileira endereçadas ao escritor açoriano, de 1946 a 1963, e designa essa correspondência de “Diálogo da Açorianidade entre os dois lados do Atlântico” (SACHET, 1998). A pesquisa de Sachet contribui sobremaneira para o conhecimento da obra de Cecília Meireles, porque as cartas trazem muitas informações sobre a sua biografia e o processo criativo da escritora. O número de cartas-ano vai diminuindo ao longo do tempo, especialmente depois que Cecília Meireles passa a tratar de sua saúde, de modo que, embora, algumas vezes, a falta de tempo para a escrita das cartas tenha sido também de Côrtes-Rodrigues, conforme sugerem as cartas enviadas por Cecília. Assim, há mais matéria para análise na correspondência dos seis primeiros anos, ou seja de 1946 a 1951, do que nos anos seguintes. As cartas enviadas a Côrtes-Rodrigues estão assim distribuídas:

1946: 42 cartas
1947: 54 cartas
1948: 28 cartas
1949: 23 cartas
1950: 17 cartas
1951: 19 cartas
1952: 13 cartas
1953: 09 cartas
1954: 05 cartas
1955: 05 cartas
1956: 05 cartas

¹¹ Confira Valupi (2007).

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues:
diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

1957: 04 cartas

1958: 04 cartas

1959: 04 cartas

1960: 04 cartas

1961: 03 cartas

1962: 04 cartas

1963: 03 cartas

Sobressai, no conjunto das cartas escritas por Cecília Meireles, o interesse da escritora por tudo que diz respeito ao arquipélago açoriano, com destaque para o folclore local, sobretudo da ilha de São Miguel, terra de seus ancestrais. Em algumas cartas, ela informa Côrtes-Rodrigues a respeito da sobrevivência do folclore dos Açores no Estado do Rio Grande do Sul em abordagem comparativa. Embora não se tenha acesso às cartas enviadas por Côrtes-Rodrigues, que devem estar nos arquivos familiares da escritora carioca, as cartas enviadas por Cecília ao escritor da ilha de São Miguel permitem imaginar o teor das recebidas, devido aos elos e comentários que ela estabelece com as informações e comentários vindos do amigo português. Da correspondência enviada a Armando Côrtes-Rodrigues, deduz-se a afinidade espiritual, a amizade e cumplicidade da visão do mundo dos dois escritores: “Suas cartas chegaram ontem. O nosso parentesco sideral faz com que ao mesmo tempo realizemos aproximadamente as mesmas coisas, vivamos as mesmas experiências, etc... Até assusta um pouco.” (MEIRELES, 1998, p. 48)¹².

Tendo por base as cartas de Sêneca, Michel Foucault discorre sobre o funcionamento da escrita da carta sobre a psique dos missivistas, com considerações sobre o significado da escrita, a reciprocidade do olhar e a exposição de si, marcada pela subjetivação do discurso e, simultaneamente, uma objetivação da alma:

Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se

¹² Carta 26, 21 de junho de 1946.

oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. A reciprocidade que a correspondência estabelece não é simplesmente a do conselho e da ajuda; ela é do olhar e do exame. A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para a sua assimilação e elaboração como 'bem próprio', constitui, também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma. (FOUCAULT, 2004, p.156).

A data da primeira carta de Cecília Meireles endereçada a Côrtes-Rodrigues é 29 de janeiro de 1946 e a última em 3 de março de 1964, ano de falecimento da escritora, ocorrido em 9 de novembro. As cartas revelam afinidade espiritual, amizade e cumplicidade dos dois escritores: ele, açoriano de nascimento, e ela, filha e neta de açorianas. Esse é um dos aspectos mais relevantes dessa correspondência que possibilita, aos missivistas, a troca de informações sobre os costumes açorianos e seu folclore, sobre culinária, paisagens. Ao caracterizar o ilhéu, na reflexão sobre a açorianidade, Vitorino Nemésio sublinha aspectos marcantes que foram, de certa forma, cultivados por Cecília, a partir da memória da Avó, sobretudo o simbolismo do mar:

Em primeiro lugar o apego a terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; – e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar [...] Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os actos de todo ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quási (sic) religiosa de convívio com quem não teve a fortuna de nascer, como o *logos*, na água. (NEMÉSIO, 1989 *apud* CORDEIRO; FERRAZ DA ROSA; ÁVILA, 1989, p.13-14).

Além disso, as cartas escritas por Cecília revelam muito de sua visão a respeito de si própria e da forma como percebe a recepção crítica de sua obra e de si mesma. Surge nessa correspondência a consciência de sentir-se diferente da média das pessoas, por sua tendência ao isolamento, coincidentemente próprio do ilhéu,

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

solidão e um certo “desligamento” do mundo, mas com a alegria compensatória de encontrar entre tantos desencontros pessoas como Armando Côrtes-Rodrigues e Maria Valupi, com os quais ela pôde ser autêntica e expressar sem restrições o seu pensamento.

Muitos dados biográficos de Cecília surgem dessa correspondência, que é também das mais reveladoras dos projetos pessoais e estéticos dessa intelectual que gostaria de chamar de luso-brasileira, tais foram os elos que estabeleceu entre suas raízes familiares portuguesas e o país de seu nascimento e de trajetória de vida. A aproximação de Cecília com Côrtes-Rodrigues foi mediada pelo ensaísta e crítico português José Osório de Oliveira (1900-1964), quando esteve no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1945, e ministrou um curso sobre Literatura Portuguesa. Na carta de nº 48, de 19/02/1949, Cecília esclarece como se deu o contato com o escritor de São Miguel: “[...] e foi ele [José Osório de Oliveira] que me disse: – Mande seus livros a Armando Côrtes-Rodrigues.” (MEIRELES, 1998). Celestino Sachet esclarece sobre isso na nota 1, de *A lição do Poema*, e ainda acrescenta que a amizade entre Cecília e José Osório surgiu através da *Atlântico* Revista Luso-brasileira¹³, editada pelos governos do Brasil e de Portugal, a partir de 1942, perdurando por 4 anos. Mas Cecília conhece parte da obra de Côrtes-Rodrigues antes de 1945, um vez que, ao lançar o livro *Poetas Novos de Portugal* em 1944, inclui dois poemas do escritor açoriano, intitulados “Outro” e “Só”. Conforme Sachet (1998), Cecília remete um exemplar da antologia de escritores portugueses ao poeta açoriano, com dedicatória, e, ainda em 1944, envia-lhe o poema “Tempo viajado”¹⁴, que depois seria inserido entre os poemas do livro *Retrato natural*, de 1949. O poema sugere a configuração de ilhas dos Açores pelas imagens vulcânicas e a presença do mar; o eu lírico alude ao destino que provocou desencontros e separações da sua “gente”:

¹³ *Atlântico* Revista luso-brasileira foi criada a partir de um acordo cultural assinado entre o Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal e o Departamento de Imprensa e Propaganda do Brasil, no Estado Novo, a partir de 1940.

¹⁴ Confira nota 1 (SACHET, 1998, p.237).

Dos meus retratos rasgados
me recomponho,
com minhas espumas de acaso,
meus solos vivos de fogo.

Muito se sofre,
as doces uvas sabem a enxofre.

Vulcões mordem as raízes
das minhas plantas.
Em barcos postos a pique
naufregaram muitas lembranças.

Dizei-me por que lugares
Que pastores pastoreiam
Até sempre estas saudades
A mim mesma são alheias.

Muito se pena
E vimos na areia morrer a sirena.

Procuro pelo meu rosto
O tempo que se desprende
Que agulhas de desencontro
Separaram minha gente?

Dos meus retratos rasgados
me levanto.
E acho-me toda em pedaços,
E assim mesmo vou cantando.

Muito se perde:
Pela terra negra ou pela água verde.

(Se Deus agora me visse
abaixaria seus olhos
e ficaria muito triste.)
(MEIRELES, 1994, p. 384-385).

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

No início da longa correspondência, na carta de número 1 de 29/01/1946, Cecília chama o destinatário de Côrtes-Rodrigues e pede desculpas por escrever a carta à máquina, ao passo que elogia a beleza da grafia da carta escrita pelo amigo:

[...] acho que as cartas de amizade deviam ser lindamente escritas como esta sua (de 25 de dez. de 1945), que tanto me encantou só de olhá-la, com seu vagar, seu ritmo, sua beleza gráfica, de uma serenidade divina. E eu sou tão móvel, tão ocupada, a vida me chama para tantos lados... Signo de água. Preciso ser fluida, fugitiva, dispersa. Compadeça-se de mim! (MEIRELES, 1998, p. 3).

Na carta de número 7, de 30/04/1946, Meireles pede licença a Côrtes-Rodrigues para chamá-lo de Almanzor, fato que demonstra uma célere aproximação entre os missivistas que não se conheciam pessoalmente. Informa Sachet (1998, p.243)¹⁵ que Almanzor é um nome árabe que significa “invencível”, “vencedor” que teria sido adotado por vários chefes militares da Península Ibérica. Vejamos como a escritora faz essa solicitação:

Agora preciso falar-lhe dos seus livros de versos. Quando abri o primeiro, e encontrei o seu retrato, tive vontade de chamá-lo de Almanzor. Não o que devastou uma dinastia para estabelecer outra, mas aquele que morreu de melancolia, embora eu deseje que V. não morra de nada, nem mesmo de um mal tão belo. Almanzor, – ficava-lhe bem. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.12)¹⁶.

Outros vocativos vão aparecendo nas cartas: “Almirante”, “Comandante”, “Poeta”, “Comandante Peralta”, e às vezes vários na mesma carta: “Corisquíssimo Almirante do Mar, da Terra, do Ar, do Éter, da Estratosfera e da Lagoa Verde e Azul”, “Pachá”, “Califa”, entre outros. Em contraposição ao “Almirante”, Cecília se denomina “Calafate”, operário dos navios, “Calafate aeronauta”, “Cecília,

¹⁵ Em notas.

¹⁶ Carta 7.

da Ursa Maior”, etc. Estes cognomes dados ao poeta micaelense e a si mesma demonstram o grau de amizade que os uniu, o tom de brincadeira que a amizade permitia, antes mesmo de se encontrarem, por breves dias, em Ponta Delgada, em 1951, ocasião em ela ficou hospedada na casa de Côrtes-Rodrigues.

No início da correspondência, Cecília Meireles partilha com Côrtes-Rodrigues o seu interesse em visitar São Miguel, vontade que diz ter comentado com alguns amigos portugueses, quando visitou Portugal em 1934, mas houve dificuldades e brinca na carta: “Enfim, as bruxas não se puserem de acordo...”. Assombra-se com o fato de haver tantas publicações sobre os Açores e nada disso chegar ao Brasil e divide com Côrtes-Rodrigues o seu interesse por folclore, cujas pesquisas e achados serão relatados ao longo desta correspondência:

Os meus estudos sobre folclore infantil partiram da compilação do material brasileiro, no estado em que o encontrei em criança, e com as variações actuais. Em seguida, há uma parte de confronto com as fontes portuguesas e europeias em geral. Finalmente, o confronto com o folclore ibero-americano. Tudo isso foi publicado no jornal *A Manhã*, onde andei trabalhando estes últimos três ou quatro anos. Tem-se falado em editar esses estudos; mas o trabalho de refundir cerca de quinhentas notas causa-me certo tédio. Quando receber, porém, dados sobre o folclore açoriano, poderei fazer outras notas, baseadas nas anteriores, e, se lhe interessarem, ficam à sua disposição. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p. 3)¹⁷.

Infere-se das cartas de Cecília a Côrtes-Rodrigues, que houve muitas trocas de informações entre os escritores, ao longo dos dezoito anos de correspondência; numa das cartas, constata-se que o escritor de São Miguel prometeu enviar-lhe livros sobre Açores que lhe darão, segundo ela, informações que a ligariam mais à sua família materna. Nessa carta, fica-se sabendo que Cecília convidara a Avó para viajar para Açores, mas esta se entristeceu com a sugestão, de

¹⁷ Carta 1.

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

modo que a missivista deduziu que a Avó guardava muitas tristezas em relação ao seu passado na sua terra natal:

Agradeço-lhe o que me promete sobre Açores, que hoje são para mim como os álbuns que eu via na infância – com aqueles vestidos, aqueles rostos, aqueles aléns...Acho que minha Avó passou grandes dores com sua família. Mas era muito reservada, e o temor de magoá-la sempre me impediu fazer-lhe perguntas sobre muitas coisas. Quando uma vez lhe sugeri viajarmos para aí, entristeceu muito. E não se falou mais disso. Talvez fossem uns naufrágios que aconteceram. Há muito mar por detrás de nós. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.7)¹⁸.

Em carta de 12/03/1946, Cecília tece comentários sobre as suas coleções folclóricas e alude às memórias de infância, resgatadas pela leitura dos livros que Côrtes-Rodrigues lhe enviara pelo correio, entre os quais os manuscritos do futuro *Cancioneiro Popular Açoriano*:

Tenho uma pequena coleção de objetos folclóricos de todas as partes do mundo (exatamente como os marinheiros) – roupas, máscaras, bonecos (muitos bonecos), cerâmica, etc... Agora V. me transporta para momentos da infância, restitui-me, de certo modo, a um mundo que tenho conservado defendido de todos os assaltos e permite-me encontro de saudades conservadas como flores antigas – essas flores que de repente nos caem de dentro dos livros. (MEIRELES, 1998, p.6)¹⁹.

Nessa mesma carta, a escritora insere uma quadrinha que está no Cancioneiro²⁰, a quadra de nº 29, que teria ouvido muitas vezes ser murmurada por sua Avó, “com variantes no primeiro e terceiro versos”:

¹⁸ Carta de 21 de abril de 1946.

¹⁹ Carta nº 3.

²⁰ Cecília Meireles refere-se ao “Cancioneiro açoriano” (manuscrito), de Armando Côrtes-Rodrigues, cuja primeira edição será publicada em 1987. Cf. “Carta 3, de 12/3/1946 e Nota 3 in: SACHET, 1998, p. 240.

Meu arvoredo sombrio,
Não digas que eu aqui vim,
Não quero que o meu bem saiba
Partes ni novas de mi.
(MEIRELES, 1998, p.6).

E acrescenta:

Esta quadra coseu muita roupa minha, e é como um objecto familiar que me acompanha. Hei de ver se lhe mando muitas variantes de muitas dessas quadras, bem como dos seus adágios e daquelas parlendas e rimas infantis que um Sr. Goulart publica num dos números da *Insulana*. (MEIRELES, 1998, p.6)²¹.

Na carta de nº 8, de 21/05/46, Cecília Meireles acusa o recebimento da obra de Gaspar Frutuoso (1522-1591, autor de *Saudades da Terra*, 6 vol.), publicado entre 1963-1977 pelo Instituto de Cultura de Ponta Delgada. E diz ela:

Este livro maravilhoso – não só pelo assunto e pela linguagem, mas pela graça do autor, que descreve a lagarta como um ‘bicho de cara carrancuda e rabo rebitado!’ – é igualzinho à minha Avó contando coisas. Fico admiradíssima, porque é tal qual se Gaspar Frutuoso e a minha Avó fossem contemporâneos. Por isso lhe pergunto se as coisas mudaram muito nestes quatro séculos. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.13).

Nesta mesma carta, Cecília informa a Côrtes-Rodrigues que está querendo fazer um levantamento do folclore para recuperar uma tradição perdida. Sobre isso, ela informa a Côrtes-Rodrigues o seguinte:

A propósito do folclore, consegui que me emprestassem um livro raro de folclore gaúcho. Como você sabe, a imigração açoriana [século XVIII] foi muito importante no Rio Grande do Sul, e

²¹ Carta nº 3.

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

o que ainda por lá se encontra ajuda muito a refazer a tradição perdida. Infelizmente, não tenho tido tempo para anotar o que a ambos nos interessa. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p. 14)²².

E no mês seguinte traz mais informações sobre os gaúchos: “Sabe que os gaúchos – e quase todos descendem de açorianos – são desconfiados, tímidos, esquisitos, nem sempre têm muita palavra? Devem ser das outras ilhas... não?” (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.20).

A escritora foi uma das pioneiras do movimento que deu origem à criação da Comissão Nacional de Folclore, que passou a realizar “Semanas Folclóricas” pelo Brasil. Esteve, em Porto Alegre, na 3ª Semana do Folclore e fez o discurso de Abertura, e um excerto desse discurso foi publicado em *Batuque, Samba e Macumba*:

Eu não vim aqui, propriamente, como uma especialista na matéria. Eu vim como uma pessoa que, cansada de buscar caminhos para que os homens se entendam em outros setores de atividades intelectuais, procura, no folclore, talvez um caminho mais ameno, talvez um caminho possível. Procurando que os homens encontrem no folclore a solução para muitos de seus problemas pela compreensão das suas origens, da sua identidade, daquilo que neles é transitório e também daquilo que neles é permanente. (MEIRELES, 1983, p.98).

Na Introdução ao *Panorama Folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel*, que é dedicado a Armando Côrtes-Rodrigues, a escritora revela a sua preocupação em preservar a memória cultural dos imigrantes açorianos. Eis o que comenta a autora, na abertura do livro, a propósito do que considera a “presença insular na formação brasileira” e de seu projeto de investigação:

Creio que nós, descendentes de açorianos, [...] devemos lembrar os velhos hábitos familiares trazidos para o Brasil, e estu-

²² Carta 9, de 27 de maio de 1946.

dar a sua fixação no novo ambiente. Justamente pretendia esta **Memória** ser uma exposição comparada do folclore das Ilhas com o de Santa Catarina. Grandes dificuldades impedem, por enquanto, a realização desse trabalho, que viria revelar afinidades, consanguinidades de espírito, sentimento da nossa continuidade no passado, que é o modo de se fortalecer um povo no seu destino, como se chega terra à planta para consolidá-la e garantir-lhe vida. (MEIRELES, 1958, p.6, grifo da autora).

Essa publicação foi preparada para o Congresso de Comemoração ao Segundo Centenário da Colonização Açoriana, realizado em outubro de 1948 em Santa Catarina. Nesse pequeno livro, a autora apresenta os elementos do “cenário” do Arquipélago dos Açores, bem como da “vida material” (habitação, trajes, alimentação, medicina popular), “vida familiar” (casamento, tratamento das crianças, folclore infantil), “trabalho” (agricultura, pesca, tecelagem), “vida social” (direito popular, propriedade, festas tradicionais, como o Entrudo), “vida psíquica” (religiosidade, superstições), “vida estética” (música, dança, cantigas) e “vida intelectual” (expressões linguísticas, literatura oral, teatro popular, cancionero). (MEIRELES, 1958, p.6). É interessante que na carta de número 31, de 08/10/1946, Cecília dá conselhos a Armando Côrtes-Rodrigues sobre como organizar os dados sobre “Folclore Micaelense”²³, de modo semelhante ao que ela sistematizou para organizar o Museu do Folclore²⁴ e, mais tarde, em 1948, utilizou para a publicação do *Panorama folclórico dos Açores*, supramencionada. A correspondência revela que havia uma troca de dados, de livros e cooperação mútua na produção intelectual dos autores.

²³ Segundo Sachet (1998), trata-se do “Esboço do folclore micaelense”, de 1938, datilografado, 25 fls.

²⁴ Em 1942, o escritor Gustavo Barroso propôs a criação de um Museu Folclórico Nacional, mas esse só foi criado em 1968, com o nome de Museu do Folclore Edison Carneiro. Outros folcloristas, como Amadeu Amaral e Cecília Meireles, também fizeram propostas de criação do Museu. Confira Abreu (1990, p.61-62).

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

Sobre folclore açoriano Cecília Meireles publica na *Revista Insulana*, de Ponta Delgada, os seguintes artigos²⁵: “Folclore Guasca e Açoriano” (1947); “Adágios Açorianos” (1953) e “Cancioneiro popular açoriano de Armando Côrtes-Rodrigues” (1953). Em 1955, em Separata da Revista *Insulana*, é editado o *Panorama folclore dos Açores, especialmente da ilha de São Miguel*²⁶. No Brasil, as “Notas sobre o Folclore Gaúcho-Açoriano” surgem, em edição póstuma do Ministério de Educação e Cultura, em 1968.

Ao longo período de trocas intelectuais e afetivas com Côrtes-Rodrigues, Cecília tece comentários também sobre as suas traduções. Uma delas, a tradução de *Orlando*, de Virginia Woolf, é motivo de comentário na carta de nº 15, de 14/07/1946, a respeito de seus cuidados com o trabalho tradutório e sobre a sua admiração pela escritora inglesa: “Tenho tal ternura por ela que só por essa ternura trabalhei e retrabalhei na tradução de seu livro, e agora vou fazer-lhe um prefácio”²⁷. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p. 27). Comenta, na carta 30, de outubro de 1946, as suas traduções de Garcia Lorca, de operetas, de contos de Tchekhov (ainda inéditos), entre outras. Depreende-se, das cartas, a grande dedicação de Cecília Meireles à vida intelectual, incluindo o excesso de tarefas que às vezes a impedem de escrever mais cartas aos amigos. (MEIRELES, 1998).

O conjunto das cartas revela igualmente o modo ceciliano de ser e sentir o mundo e a sua sensibilidade para com todos, humanos e animais, descortina também o seu quotidiano, o excesso de trabalho, os projetos intelectuais, as preferências literárias, a forma como ela se relaciona com os amigos, familiares e críticos literários. Na carta 15, de 14/07/1946, compara-se à personagem Orlando, de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que fica admirada pelo entendimento de sua simplicidade por Côrtes-Rodrigues, visão que contraria a que por vezes expõem seus críticos:

²⁵ Estas informações estão bem organizadas na bibliografia do livro *O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal*, de Luísa Mota (2012).

²⁶ Reeditado, em 1958, no Rio Grande do Sul, Brasil.

²⁷ Esse prefácio foi publicado, separadamente, em: MEIRELES, C. “Prefácio para o ‘Orlando’”, de Virginia Woolf. *Revista Província de São Pedro*, Porto Alegre, n. 7, p. 105-106.

Tenho vários séculos de idade, e sou como um pré-escolar. Gosto de tantas coisas que seria capaz de morrer de amor por todas elas, e ao mesmo tempo nenhuma sozinha me dá contentamento absoluto, e tudo passa pelas minhas mãos e cai, porque o meu amor é tão tímido que não me dá força para deter nada. [...] os amigos me acham distraída e me amargam a existência com seus ciúmes, porque uma das minhas desgraças é causar ciúmes nos outros.... [...] Metade da descompostura que recebo da crítica é só pelo meu suposto desamor geral. Acham-me inhumana (sic), etérea, e daí concluem que seja vaidosa, egoísta – quando eu sou apenas uma pessoa retirada, sem contactos. [...] Como é possível que você me veja, e ainda por cima me ache simples? (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p. 27).

Essa frase final mostra o quanto essa correspondência revela de compreensão mútua: trocas, conselhos mútuos, zelos um pelo outro, confidências, apoios... Por outro lado, o lamento pela falta de diálogo com pessoas que a cercam é recorrente nas cartas, quando se refere à atitude dos críticos em relação à sua obra e dos seres humanos com os quais convive: “o meu mal é que não me acerto com os outros”. (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.51)²⁸. Tal sentimento é recorrente na poesia de Meireles, tal como surge nos versos do poema “Família” (MEIRELES, 2017, p.842-843)²⁹. Esse é um sentimento também experimentado por Côrtes-Rodrigues, como se pode ver no excerto a seguir, em que Cecília transcreve uma frase do poeta açoriano a respeito dessa solidão: “Nós vivemos em permanente desacordo com a realidade dos outros. Daí a incompreensão de muitos que nos rodeiam, para não dizer de quase todos.” (CÔRTEZ-RODRIGUES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.19).

Outro sentimento frequentemente partilhado pelos missivistas é a falta de tempo para se dedicarem à literatura e às coisas de que gostam; as queixas de falta de tempo de Côrtes-Rodrigues se inferem

²⁸ Carta 27.

²⁹ Esse poema foi agrupado no conjunto de poemas reunidos sob o título *Dispersos* na última edição da Global, em dois volumes, organizada por André Seffrin, em 2017.

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

das respostas de Cecília. Sobre a sua falta de tempo, ela comenta em uma das cartas:

E falta-me tempo. Por mais que acorde cedo, que me deite tarde, que não visite ninguém, que viva, em solidão, o tempo sempre me é insuficiente. Os livros, a música, as línguas, a pintura... Não, preciso reencarnar! A não ser que no outro mundo se possa fazer tudo isso, que são pobres ocupações humanas, eu sei, mas são tão divinas... (MEIRELES, 1998 *apud* SACHET, 1998, p.17)³⁰.

E em outra carta:

Felizes os que possuem ao menos os domingos livres! Os que podem dizer no sábado: “bem, amanhã lerei, escreverei, dormirei todo o dia em paz!” A mim, nem os domingos me sobram, e como as ocupações em que me metem são absurdas e inúteis, é uma terrível perda de tempo, que às vezes entristece, desespera, assusta. (MEIRELES, 1998, *apud* SACHET, 1998, p.137)³¹.

A presença dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel, revela-se nessas cartas que restabelecem ou avivam elos com a ilha a que se vinculou a partir da memória da Avó, sobre quem ela fala com muita ternura e admiração em várias cartas. Cecília só visitou a Ilha de São Miguel em 1951, quando esteve pela primeira e única vez nos Açores. Sobre essa visita, ela confessou que a motivação para a viagem teve origem na infância, povoada de histórias encantadas, do romanceiro, das cantigas populares, da paisagem e dos acontecimentos insulares, bem como da “noção mística da vida”. Consciente “dos exílios” e sentindo-se pertencer ao lugar de seus antepassados, afirma que gostaria de ser ali recebida como uma “criança antiga”, que se nutriu da poesia de São Miguel através de sua Avó:

³⁰ Carta 10, de 7 de junho de 1946.

³¹ Carta 89, de 9 de novembro de 1947.

Se me perguntarem o que me traz aos Açores, apenas posso responder: a minha infância. A minha infância: o romancelheiro e as histórias encantadas; a Bela Infanta e as bruxas; as cantigas e as parlandas; o sentimento do mar e da solidão; a memória dos naufrágios e a pesca da baleia; os laranjais entristecidos e a consciência dos exílios. A dignidade da pobreza, a noção mística da vida, a recordação constante da renúncia: o atavismo cristão. [...] Minha vinda a estas ilhas é como um regresso, uma visita familiar, um acto de ternura. Não desejaria que me recebessem como a uma escritora brasileira, por mais que me seja cara a terra onde nasci e onde tenho vivido: – **mas como a uma criança antiga que a poesia de S. Miguel nutriu, numa infância de sonho, no regaço de uma avó dolorida, heroica e nobremente sentimental**³². (MEIRELES, 1951 *apud* GOUVEIA, 2002, p. 304, grifo nosso).

Cecília faz o seguinte depoimento, com uma linguagem poética, na Rádio Regional, ao deixar a Ilha de São Miguel, a sua “ilha de Nanja”³³, referida em crônicas e poemas:

Deixo esta ilha de S. Miguel cheia de saudade, encantada com o que vi e lamentando sinceramente não dispor de mais tempo para ver mais. [...] Tenho os olhos cheios de imagens e sinto-me de tal modo, com tal emoção e carinho como se nos olhos trouxesse o coração. Levo comigo os mares e os ribeiros; os campos cultivados e as extensões agrestes, os montes tão delicados e os lagos com os seus contornos de silêncio; palmas, flores, frutos, o rumor e o cheiro acre das pequenas crateras fervilhantes, o gosto das águas e as cores do céu. (MEIRELES, 1951 *apud* MEIRELES, V., 1998, p. 93).

³² Palavras proferidas ao microfone do Emissor do Clube Asas do Atlântico, do Aeroporto de Santa Maria, em 23/11/1951, transcritas por Gouveia (2002).

³³ Sobre a “Ilha de Nanja”, ela começa a escrever em crônicas, publicadas desde 1962, em livros: *Quadrante 1* e *Quadrante 2*, junto com outros autores. Nanja significa “não; nunca”, advérbio Popular, o que remete à utopia, pois se trata de uma ilha paradisíaca” no imaginário ceciliano. Cf. Dicionário da Língua Portuguesa, Editora Porto.

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

Do Brasil, envia depois carta a Côrtes-Rodrigues, em 19/12/1951, e revela as suas impressões sobre essa única visita a São Miguel:

Relembro os dias passados nos Açores, e os bons amigos que aí encontrei. [...] Muitos carinhos para todos e para tudo. Estou sempre vendo as velhinhas de S. Miguel, com seus chailles³⁴ (sic) pretos, e os namorados pelas janelas, e as formosas crianças descalças...Ninguém acredita que S. Miguel exista conforme eu afirmo! Pensam que estou sonhando! Diga ao Silva Junior que me mande os filmes, para eu ver se posso fazer alguma conferência. Ó povo incrédulo!... (MEIRELES, 1951 *apud* SACHET, 1998, p. 206).

Após a viagem a São Miguel, Cecília escreve a Armando Côrtes-Rodrigues a respeito da familiaridade que sentiu diante da paisagem dos Açores, particularmente na Ilha de São Miguel, sentindo-se parte da Ilha que se tornou constitutiva de seus devaneios desde a infância e, depois, projetou-se na sua obra:

Aliás, a Ilha, para mim, não foi surpresa. Isso é o mais curioso da viagem, e o que torna difícil qualquer página sensacional! Toda essa gente existiu sempre *comigo*. A paisagem é como se fosse a do meu quintal na infância... Um dia, contarei melhor. Gostava de ter percorrido as outras ilhas, para ver se é *só essa* que emociona. Isso importaria no reconhecimento de uma *personalidade própria* de S. Miguel, se não etnicamente pelo menos do lado sentimental ou espiritual. (MEIRELES, 1952, *apud* SACHET, 1998, p. 211)³⁵.

Em ensaio sobre “A açorianidade na poesia de Cecília Meireles”, Rui Galvão de Carvalho (1947), escritor e ensaísta açoriano, que fez vários estudos sobre a obra de Antero de Quental,

³⁴ Grafia atual: Xaile ou Xale, palavra de origem persa, que significa espécie de manta (FERREIRA, 1999).

³⁵ Carta 193, 06 de novembro de 1952.

também açoriano de São Miguel, reconhece os nítidos sentimentos e visões do mundo dos nascidos nos Açores na poesia de Cecília Meireles. Semelhante a reflexões de Vitorino Nemésio, já citadas, Carvalho afirma que o açoriano é “alma feita de concha marinha, receptiva por conseguinte” (CARVALHO, 1947, p.8). E considera que a “açorianidade” fica na alma dos que emigraram, e até os de ascendência açoriana como Cecília Meireles. Os antepassados insulares legaram à Cecília, através do convívio estreito e afetivo com a Avó de São Miguel, um imaginário próprio do ilhéu, sobretudo dos Açores, arquipélago situado solitariamente no oceano Atlântico, equidistante do continente português e da América do Norte. O ensaísta Carvalho cita uma observação de outro crítico, José Osório de Oliveira, que filia a poesia ceciliana à sua ascendência insular; nela está “[...] o segredo da sua poesia tão carregada de símbolos, tão saturada de bruma, tão repassada de melancolia, tão impregnada de mistério e de amarga, mas velada angústia.” (OLIVEIRA, 1943 *apud* CARVALHO, 1947, p. 9).

As cartas enviadas por Cecília a Côrtes-Rodrigues parecem ser, ao mesmo tempo, uma ponte para o Outro e um exercício de autoconhecimento. Na carta 20, de 14/08/1946, ela faz uma reflexão sobre a motivação para escrever carta, apontando para a possibilidade de ser uma busca de si. Ao falar de si, toma consciência de muitos dos seus próprios sentimentos, de suas raízes, de sua melancolia, e põe em xeque a própria origem de sua saudade:

A saudade que temos dos amigos será deles ou de nós? Quando se deseja com insistência escrever a uma pessoa será a falta que sentimos ou a nossa própria? Esta carta, que venho querendo mandar-lhe há vários dias, significa a necessidade de alcançá-lo, ou a de lançar-me apenas? Enfim o destino da seta é o alvo, ou o caminho, ou a seta ou a mão que atira? (MEIRELES, 1998, p.39).

Mas também as cartas expressam o desejo e, ao mesmo tempo, a surpresa de ser entendida por um amigo tão distante, com quem só conversa por cartas. E ela reclama quando Côrtes-Rodrigues demora a escrever. Vejamos dois exemplos de cobrança por parte de Cecília:

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues:
diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

Ó Almirante! Estou aqui nesta varanda a ver se as montanhas se abaixam e me deixam ver Ponta Delgada e a rua das Frias, – pois estou sem notícias suas há tanto tempo que receio que tenha me esquecido completamente.

Olhe que sou seu fiel amigo e companheiro de navegação, apesar do mau tempo.

O corisco

Calafate João Manuel (MEIRELES, 1950, *apud* SACHET, 1998, p.193)³⁶.

Há muito tempo que V. não me escreve uma carta de verdade. Com esses êxtases lá para os lados de Vila Franca, e esses exames de Francês, e esses amigos de passagem, eu creio que V. não está se portando bem com o seu velho camarada de bordo. Estou decidida a pedir contas, pessoalmente, desses seus atrasos epistolares. Trate, pois, de preparar uma defesa muito minuciosa, porque eu vou como um calafate corisco disposta a puni-lo severamente de tantas ingratidões. (MEIRELES, 1950, *apud* SACHET, 1998, p.196)³⁷.

A força com que a herança cultural açoriana impregna a escrita das cartas a Côrtes-Rodrigues é a mesma que sustenta o processo de criação de Cecília Meireles, tal como revelam os eus-líricos de seus múltiplos poemas, com um imaginário poético habitado por mares, ilhas, navios, âncoras, corais, pescadores, e outros elementos marítimos.... Ao mesmo tempo, essa presença marítima no imaginário ceciliano explica o porquê de a autora ter sido muitas vezes incompreendida pelos críticos brasileiros, já que a recorrência a esse imaginário ilhéu e marítimo é uma particularidade da autora no conjunto dos poetas brasileiros. A recepção diferenciada, por parte dos críticos no Brasil, foi relativa ao *Romanceiro da Inconfidência*, porque essa obra remete a um acontecimento histórico relevante no século XVIII, o que confere à autora certo “sentimento de brasilidade”, embora, se examinado em profundidade, o *Romanceiro* ultrapassa,

³⁶ Carta 158, 1950.

³⁷ Carta 162, 1950.

do ponto de vista simbólico, a recuperação e reflexão sobre os acontecimentos da antiga Vila Rica e revela a visão de mundo que está presente em todas as produções da escritora.

Se fizermos um levantamento dos temas desenvolvidos por Cecília nas cartas a Côrtes-Rodrigues, veremos que coincidem com os da obra poética e são muito recorrentes ao longo da sua obra, em todas as formas literárias que praticou: poemas, crônicas, correspondência, ensaios. Esses temas e redes imagéticas, juntos, dão a chave da organização da obra e inspiram uma hermenêutica particular de sua produção literária.

Conforme já sublinhamos acima, de todos os poetas brasileiros, Cecília é certamente singular no que se refere ao emprego do imaginário marítimo, o apelo às travessias marítimas, transatlânticas, ao isolamento do ilhéu, às viagens, com redes simbólicas associadas ao mar e seus elementos. Além disso, revela uma sensibilidade ímpar para com os movimentos da natureza, por intermédio dos quais expressa seus sentimentos íntimos, percepções finas da natureza e dos pequenos seres que a habitam. Essa atitude sensível à percepção da vida leva a uma solidariedade para com os humanos, sobretudo os mais frágeis e desprotegidos (como as crianças, os velhos, os enfermos..) e a uma visão metafísica da vida que dialoga com o invisível, com uma pressentida continuidade da vida por trás da aparente destruição de tudo. São, sobretudo, os símbolos marítimos, os mediadores dessa visão do mundo e, em segundo lugar, o simbolismo noturno, a exemplo de *Doze noturnos de Holanda* (1952) e *Solombra* (1963).

A escrita de Cecília Meireles reúne, assim, duas faces relacionadas ao diálogo com o *Outro*: carrega e transfigura a herança cultural e afetiva açoriana e brasileira, ao mesmo tempo possui uma sensibilidade estética aberta para outros povos, tal como revelam as suas crônicas de viagem, os *Poemas italianos*, os *Poemas Escritos na Índia* e o seu trabalho de tradutora³⁸. Insere-se, portanto, no conjunto de escritores de “migrância intercultural”, até mesmo interlingüística e

³⁸ Cecília traduziu e publicou obras de Rainer Maria Rilke, Frederico Garcia Lorca, Rabindranath Tagore, Virgínia Woolf, poesia de Israel, Charles Dickens, *As mil e uma noites*, mas há traduções inéditas da autora, entre as quais as dos autores: A. Casona, J. Anouilh, Pushkin, Ibsen, Maeterlink, B. Shaw.

Cartas de Cecília Meireles ao escritor Armando Côrtes-Rodrigues: diálogos em torno da açorianidade e das memórias familiares e culturais

intersubjetiva, para os quais a subjetividade está sempre em jogo, em movimento radical, não deixando nada estável.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. Por um Museu de Cultura Popular. **Ciências em Museus**, Belém, PA, v.2, n.1, p. 61-72, out. 1990.

ARFUCH, L. **Espaços biográficos**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CARVALHO, R. G. A açorianidade na poesia de Cecília Meireles. **Ocidente**: Revista Portuguesa Mensal, Lisboa, n.113, v. XXXIII, p. 8-15, set. 1947.

COMBE, D. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Wagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p.112-128, fev. 2009-2010.

CORDEIRO, C.; FERRAZ DA ROSA, E.; ÁVILA, J. M. B. **Açorianidade e Autonomia**. Ponta Delgada: Marinho Matos/Brumarte/CRL, 1989.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In*: MOTTA, M. B. (org.). **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.144-162.

GOUVÊA, L. V. B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVEIA, M. M. **Cecília Meireles**: uma poética do “eterno instante”. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2002.

GUSDORF, G. **Ligne de vie 1**: Écriture du moi. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, 14).

JOVICIC, J. **L'intime épistolaire**: genre et pratique culturelle. Cambridge, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LEJEUNE, P. **Signes de vie**: Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.

MEIRELES, C. **Poesia Completa**. Coordenação de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. 2v.

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

MEIRELES, C. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEIRELES, C. **Batuque, Samba e Macumba**: Estudos do gesto e do ritmo 1926-1934. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1983.

MEIRELES, C. **Olhinhos de gato**. São Paulo: Moderna, 1980.

MEIRELES, C. **Panorama Folclórico dos Açores**: Especialmente da Ilha de São Miguel. Porto Alegre: Edição da Comissão Gaúcha de Folclore, 1958. Edição Comemorativa da 10º Aniversário da Fundação da Comissão Gaúcha de Folclore.

MEIRELES, C. **Mar absoluto e outros poemas**. Porto Alegre: Globo, 1945.

MEIRELES, C. **Poetas novos de Portugal**. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.

MEIRELES, C. **Baladas para el Rei**. Rio de Janeiro: Lux, 1925.

MEIRELES, V. de L. **Cecília Meireles**: aspectos de uma biografia. Ponta Delgada: Empresa Gráfica Açoreana, 1998.

MOTA, L. **O canto repartido**: Cecília Meireles e Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2012.

SACHET, C. Introdução. *In*. MEIRELES, C. **A lição do poema**: Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Organização e Notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural Ponta Delgada, 1998. p.IX-X.

VALUPI, M. **Antologia poética**. Portugal: Quasi, 2007.

TRAJETÓRIAS POÉTICAS ENTRE CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: DA GÊNESIS DA CRIAÇÃO À POESIA COMO SALVAÇÃO NO ESPAÇO E NO TEMPO – UMA ANÁLISE DO PERCURSO E DO CAMINHO COMUNS

Adrienne Kátia Savazoni MORELATO

A poesia é a linguagem capaz de unir seres humanos no tempo e no espaço, abrindo o caminho para um grande encontro universal e primevo. Ela é capaz de devolver o humano para a sua matriz e carregar de sentido todas as coisas que já perderam suas representações e vivificação. A poesia é o gesto que sela uma nova promessa de linguagem e, com ela, outra significação para o ser. Neste sentido, Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles partilharam, sem se conhecer fisicamente, uma grande atmosfera mítica e cíclica numa consciência poética comum, onde suas obras são envolvidas por temas e símbolos semelhantes.

Cecília Meireles nasceu em 1900 e Sophia em 1919, uma diferença exata de 19 anos. Quando Sophia estava nascendo em corpo físico, Cecília experimentava outro nascimento. O nascimento como poeta! Neste ano, ela publicava o seu primeiro livro: *Espectros*¹.

¹ Confira Meireles (2001).

Quando a autora brasileira publicou este livro, ela tinha apenas 19 anos, e o mesmo foi considerado por Cecília, como uma obra imatura e não digna de constar em suas obras completas. Porém, *Espectros* vem sendo revisitado pela crítica em busca dos elementos primordiais da poesia cecilianista como: a musicalidade, a efemeridade da vida e o rigor formal.

Pela diferença de duas décadas entre uma e outra, a confluência será dada diretamente de Cecília para Sophia e não ao contrário, o que resulta em uma inversão cultural interessante, na qual uma poeta brasileira serviu como parâmetro e inspiração a uma poeta portuguesa, isto é, a Colônia influenciando a Metrôpole. Sophia de Mello Breyner nunca negou a presença que a poesia da brasileira teve em sua obra. As duas, de um lado e outro do Atlântico, serão colocadas por Luciana Stegagno Picchio (1997, p.557), junto com Rosalía de Castro e Florbela Espanca, como as “[...] vozes mais puras da poesia de expressão portuguesa de todos os tempos.”

A poeta de “Dia de Mar” bebeu da poesia brasileira, como também dos seus antecedentes da literatura portuguesa, na busca de uma poesia limpa e pura, onde toda a palavra tem uma voz fixa e exata. Enquanto Cecília procurou o seu próprio caminho na poesia brasileira, trilhando seu percurso poético com originalidade. Apesar dos princípios estéticos das duas escritoras estarem enraizados na lírica tradicional, os poemas de ambas não deixaram de expor os dilemas da Modernidade. Exercer a função poética, para as duas poetisas, passa a ser não meramente um acontecimento artístico, mas antes de tudo, um compromisso com o ser, com a realidade e com a vida.

Deve-se lembrar de que as duas partilharam espaço e tempo na escrita, em um momento da história no qual poucas mulheres podiam assumir o papel de protagonista em qualquer campo da sociedade. Na literatura não seria diferente, as mulheres pouco tinham acesso à educação, quanto mais aos meios de circulação e produção da literatura. Com referências históricas escassas, a tradição literária parecia uma árvore genealógica apenas passada de pai para filho, como disse Lemaire (1994). Muitas escritoras procuravam em suas contemporâneas, a identificação necessária para o crescimento e a evolução de seus textos e obras. Cecília Meireles, neste sentido,

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

funciona como uma espécie de *mater literária* mais próxima para Sophia de Mello, oriunda da mesma tradição lírica e linguística que a poeta portuguesa partilhava.

São 20 anos e um mar que as separa uma da outra. Embora separadas, elas partilham de similar atmosfera de indagações, angústias, medos e vazios dos meados do século XX. Infelizmente, o encontro presencial das duas não ocorreu, assim também como o de Cecília com Fernando Pessoa. No lugar, a poeta brasileira mandou uma caixa com pinhas de Natal que passaram a enfeitar a árvore de Natal da poeta portuguesa todos os anos. No desencontro, a presença simbolizada por pinhas:

Aconteceu uma coisa, que não foi um encontro, foi mais um desencontro, porque nesse tempo eu estava muito metida nas lutas contra o salazarismo, e a Cecília estava em casa de um escultor que era muito boa pessoa, mas tinha uma mulher – ela já deve ter morrido – que lhe disse que eu era perigosa, e isso fez um bocado de confusão [...] Organizámos com os melhores escritores portugueses, com o Casais, o Jorge de Sena, etc., uma sessão de homenagem à Cecília. E a Cecília não apareceu. E depois soubemos que lhe tinham dito que éramos uma organização de comunistas. E eu fui à sessão e li os poemas da Cecília com o mesmo entusiasmo. Quando daí a dois dias o amigo da Cecília que lá estava lhe disse que a sessão tinha sido muito bonita, a Cecília ficou arrependidíssima, porque tinha feito uma figura pouco simpática. A Cecília era muito bonita. Mas era uma mulher muito dominada [...] Então, daí a dois dias, dela recebi um grande cacho de uvas, pinhas do Natal e flores. Sabe que nunca agradei? Mas todos os Natais eu pus no presépio as pinhas que a Cecília me deu. Penso que ela sentiu um certo arrependimento. (ANDRESEN *apud* BELLO, 2011, p.8).

Apesar de Sophia dizer que Cecília era uma mulher muito dominada, e que não teria ido ao encontro por achar que aqueles poetas eram todos comunistas, a poeta brasileira foi uma das vozes mais rígidas contra a ditadura de Getúlio Vargas. Ela escreveu crônicas combativas nos jornais do Rio de Janeiro, como também teve

a Biblioteca Infantil, projeto de sua autoria e primeira biblioteca do gênero no país, fechada pelo regime do Estado Novo. Além da liberdade de expressão, Cecília defendia a literatura infantil, a educação democrática e a Escola Nova. Em 1929, por exemplo, ela defendeu a tese *O Espírito Vitorioso* para tentar a cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal (RJ) com a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos. Mas foi reprovada, justamente por ser uma candidata oposta à Igreja e defensora do Estado Laico. Qual terá sido a informação que chegara para Sophia sobre o não comparecimento de Cecília? O fato é que houve um desencontro e esse artigo tentará uni-las, desvendando o cerne poético que as unia.

Em 1944, quando aos 25 anos de idade Sophia de Mello publica o seu primeiro livro: *Poesias*, Cecília Meireles já é a madura poeta de *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto*. A poeta carioca, nesta data, havia ganhado o Prêmio da Academia Brasileira de Letras e se firmara desse lado do Atlântico como uma das maiores personalidades femininas do continente sul-americano. Por isso, não deixa de ser natural a admiração da poeta portuguesa pela brasileira; além do mais, a poesia cecilianiana se solidificou como uma das mais representativas da tradição lírica de língua portuguesa. Meireles talvez seja a que mais se aprofundou em trazer para a poesia moderna, a melodia e a doçura das cantigas medievais, sua força de expressão em cantar o sofrimento, em fazer do pranto a palavra, como no poema “A doce Canção”, de *Vaga Música*:

Pus-me a cantar minha pena
Com uma palavra tão doce,
De maneira tão serena,
Que até Deus pensou que fosse
Felicidade – e não pena.

Anjos de lira dourada,
Debruçaram-me da altura.
Não houve, no chão, criatura
De que eu não fosse invejada,
Pela minha voz tão pura.

Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

Acordei a quem dormia,
Fiz suspirarem defuntos.
Um arco-íris de alegria
Da minha boca se erguia
Pondo o sonho e a vida juntos.

O mistério do meu canto,
Deus não soube, tu não viste.
Prodígio imenso do pranto:
-todos perdidos de encanto,
Só eu morrendo de triste!

Por assim tão docemente
Meu mal transformar em verso,
Oxalá Deus não aumente
Para trazer o Universo,
De polo a polo contente.
(MEIRELES, 2001, p.348-349).

Neste poema, Meireles assume sua predileção por cantar, isto é, a poesia novamente unificada com a música, um preceito sonhado pelos simbolistas. As cantigas são restauradas em seus poemas, pois há uma obsessão clara em Cecília pelo ritmo e pela sonoridade das palavras, e o poetar volta a ser sinônimo de cantar. “A doce canção” não deixa de ser um metapoema, como se a ação vivificada do cantar fosse o próprio ato de escrever. De acordo com Darcy Damasceno (1991 *apud* SALOMÁO *et al.*, 2012, p.7), a poesia de Cecília Meireles resgata a música interior que existe dentro do ser pela sonorização das imagens:

A poesia “musical” de Cecília, segundo Damasceno (1991), traz os sentimentos e emoções do subconsciente para representá-los em um plano da realidade, de forma que não se distingue a fronteira entre o que pertence ao plano exterior e o que é interior ao “eu” em sua poesia. O mundo é incorporado à melodia interior da poeta através das imagens, metáforas e do ritmo. A sua sensibilidade consegue, ao tocar a realidade, criar um mundo

subjetivo que dá consciência poética a tudo o que se encontra no subconsciente.

Neste sentido, a melodia e o ritmo, na obra da maior poeta brasileira, encarnam a gênese da palavra. Música e poesia unidas apregoam no corpo do significante e na expressão do significado: a reunificação das polaridades. Refunda-se o mito na canção. Escrever sobre o cantar cantando passa a ser um exercício de escrever sobre o escrever escrevendo, no qual, a palavra, a imagem, o divino e o sujeito tornam-se o vínculo entre o ser e o tempo. Cecília Meireles diz: “Pus-me a cantar a minha pena”, e essa pena não é apenas o destino infalível, a punição amarga ou a tristeza assumida constantemente no tecido desse poema, mas também representa o símbolo do escriba, porque a pena do tinteiro se confunde com a própria escrita. “De uma maneira tão serena”, isto é, escrever sobre o escrever, colocar a pena em ação, passa a ser algo tão leve e suave para a poeta quanto o ato de chorar. É algo natural do corpo, do movimento das mãos quanto do movimento dos olhos. Escrever como se cantasse passa a ser uma necessidade orgânica.

Cecília ressalta que a sua poesia deriva da dor, e que “o prodígio imenso do pranto” é capaz de produzir versos tão doces que quem lê ou quem os ouve, não sabe as dores imensas que estão por trás. Ressalta, neste poema, antíteses delicadas, onde a alegria emergida do canto-poema contrasta com a amargura e a angústia que a corroem por dentro. Eis a chave do mistério do seu canto e que ninguém procurou saber: “Todos perdidos de encanto/ Só eu morrendo de triste!” A dor, o lamento e a pena em seus variados sentidos, ou seja, o próprio ato poético, tornam-se a principal razão da existência da poeta. A força da antítese misturada à hipérbole, “só eu morrendo de triste” define o canto como uma oração capaz de unir as polaridades universais: céu e terra, água e fogo, sonho e realidade, dor e alegria, pranto e riso, vida e morte. Essa figura fora predominante no Barroco, outro movimento artístico e filosófico recorrente como inspiração na obra da poeta de *Viagem*.

O Barroco traduz a última tentativa de sobrevivência do pensamento medieval em contraste com as ideias da Renascença, antes da Modernidade, e no qual a Igreja Católica tentou restabelecer o

Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

seu poder. Ele é a tensão plena entre o Renascimento, onde a razão e o poder do ser humano são recém-descobertos, e esse Medievo perene e apaixonado. A arte barroca desata em conflitos entre o mundo antigo e o mundo novo que se anuncia, entre a expressão mais atormentada do interior humano e a plácida contemplação filosófica trazida pelos clássicos, gerando na arte um desdobramento exagerado de sentimentos e reflexões, sensações e permanência.

Afrânio Coutinho (1976), em sua *Introdução à Literatura Brasileira*, diz que o Barroco se traduz como “a arte da morte e dos túmulos”, na qual morrer é a pura decadência do corpo, e, por isso, a partir dessa influência, o mesmo se torna luz, poeiras, etérea, fugaz, suspiros na poesia cecilianas: “Fiz suspirarem defuntos” (MEIRELES, 2001, p.348), enquanto não deixa de ser o caminho para a ascensão da alma. O contraste entre alma e corpo ou a aura platônica e a realidade material foi algo trabalhado pela cultura e pelo pensamento greco-romano. Contudo, a noção cristã de pecado trouxe para essa dualidade a característica de tormenta, pois a efemeridade era algo natural para os clássicos, não o motivo de uma impossibilidade e o martírio de uma finitude.

Já em Sophia de Mello Breyner Andresen, que estudou Filologia Clássica, a dualidade é colocada de maneira natural e conciliatória, como se fosse a ordem primeira das coisas. Vilma Arêas (2004) em seu artigo “Sophia, clássica e anti-clássica” conta como o classicismo da poeta portuguesa é ideologia no sentido moderno do termo, isto é, passível de contradições dentro da Modernidade Estética, já que o Clássico não é abandonado totalmente pelos escritores do pós-romantismo, mas sim abordado com uma leitura dialógica a partir dos novos preceitos estéticos. Há uma tendência na Modernidade Estética de recuperar a simbologia grega das tensões entre os opostos, onde a dialética entre o clássico e o anti-clássico, tradição-ruptura se desenha como a sua própria razão de ser.

Pode-se dizer que tanto Meireles quanto Andresen fizeram de suas vozes poéticas, manifestos pela liberdade contra o Estado Totalitário. Foram implacáveis na defesa dos valores humanos. As angústias do entre-guerras e também do pós, as ditaduras que ambas enfrentaram, cada uma em seu país, mostram como cada uma traçava sua obra poética numa “justa relação com as coisas” (ANDRESEN,

2019). Como se o objetivo da poesia fosse a purificação da palavra e a consciência da subjetividade. Nesta purificação, objetiva-se o regresso inteiro ao início dos inícios, o significante em si mesmo, sua forma e sons.

Dessa maneira, a procura por uma poesia pura que traz em si a justiça, o divino e o ser, onde as palavras se revelam para fora das águas e do pranto, é a tônica essencial do equilíbrio entre as duas. O ritmo e o canto de anúncio restabelece a origem das coisas e faz compreender a ligação do ser com o mundo. Não há como fazer uma poesia que tenha este ritmo e este canto sem defender a democracia no sentido original dessa palavra, *democracia*, onde *demo* significa povo e *kracia* significa poder. O poder para o e do povo significa priorizar a liberdade de expressão e a liberdade poética. Assim entendia racionalmente Sophia; tanto é que chegou a elaborar dezenas de Teorias Poéticas, onde esse entendimento é colocado como um manifesto. Enquanto para Cecília, a defesa da poesia como justiça é algo intrínseco ao ato de escrevê-la.

Contos Exemplares e *Romanceiro da Inconfidência* serão os livros onde a pauta pela liberdade e pela justiça se manifestará de forma mais consciente e direta, mesmo que seja através de alegorias. Elas refletem não necessariamente uma opinião política específica, mas o conflito social, histórico e humano pela livre expressão e pela inteireza. Cantos contra a opressão em todas as suas manifestações: social, histórica, de pensamento, mas principalmente, cantos contra a opressão da linguagem, que é uma premissa do Modernismo; a ruptura com as formas tradicionais que engessam a criatividade e a liberdade no discurso. *Contos* e *Romanceiro* são obras densas, híbridas de narrativa e poesia como é a linguagem literária na Modernidade. A primeira é uma prosa poética e a segunda, uma poesia com prosa, conjunto de narrativas em versos na forma de romanceiro, assim como eram as epopeias.

Contudo, tanto em *Contos* quanto em *Romanceiro*, o que sobressai é a poesia encarnada em histórias modelares e arquetípicas de comportamentos humanos e sociais. Enquanto no livro de contos de Sophia, há uma moral definida em cada história diante da suspensão do tempo, no *Romanceiro da Inconfidência* percebe-se um diálogo constante entre o ser histórico, personagem daquele momento retra-

Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

tado, e a humanidade presente em qualquer lugar e época. De acordo com Maria Zaira Turchi (1999, p.37), *Romanceiro da Inconfidência* “[...] realiza-se numa dupla direção: uma, imediatamente histórica, e outra, que se aprofunda no mistério existencial. Na verdade, porém, trata-se de duas direções numa só [...] fazendo parte de um destino supra-individual e coletivo.” Neste sentido, o *Romanceiro* faz do fato histórico um caminho para uma busca intensa das profundezas do ser, onde o exterior reflete o interior, os acontecimentos conjecturam os símbolos, o todo expressa a unicidade, as personagens, os arquétipos literários e o coletivo, o indivíduo, como neste trecho na abertura do *Romanceiro* que se chama Fala Inicial:

Ó meio-dia confuso,
ó vinte-e-um de abril sinistro,
que intrigas de ouro e de sonho
houve em tua formação?
Quem ordena, julga e pune?
Quem é culpado e inocente?
Na mesma cova do tempo
cai o castigo e o perdão.
Morre a tinta das sentenças
e o sangue dos enforcados...
– líras, espadas e cruces
pura cinza agora são.
Na mesma cova, as palavras,
o secreto pensamento,
as coroas e os machados,
mentira e verdade estão.
(MEIRELES, 2001 p.745).

Em *Romanceiro da Inconfidência*, os arquétipos estão relacionados com a construção de um novo país, o mito fundador de uma nação, tão importante para o gênero épico, enquanto *Contos Exemplares* de Sophia também procura o seu mito fundador, modularmente pela fundação de um novo ser humano, como no conto: “O Jantar do Bispo”:

Esse tempo- disse o Homem Importante – é um tempo de crise: estamos dominados pelo materialismo. Até nos campos, onde só devia reinar a espiritualidade, ouvimos constantemente falar de problemas materiais. Shakespeare, Camões, Dante falaram dos problemas da alma humana. Hoje os poetas discutem salários dos operários e o nível de vida dos países. Ora o homem não é só matéria: é espírito também. Mas o nosso tempo só vê os problemas materiais. É um tempo de revolta. Os homens não querem aceitar. Paciência e resignação são palavras que perderam o sentido. O homem desse tempo quer que o reino de Deus seja deste mundo. É o pecado da revolta. Ora é grave que este espírito esteja presente na arte, na literatura, na ciência, na filosofia e nos jornais. Mas o mais grave de tudo, aquilo que verdadeiramente é motivo de escândalo, é vermos que o espírito de materialismo e de revolta se infiltra não só entre os católicos, mas até entre os próprios padres. (ANDRESEN, 2002, p.35-36).

Neste trecho, o Homem Importantíssimo coloca um problema da Modernidade Material, mas que pode ser considerado um problema atemporal da humanidade, a luta entre a matéria e o espírito, entre o corpo e a alma, entre razão e sentimentos, entre o mundo artificial e a essência humana. O ser humano ideal seria aquele que conseguiria o equilíbrio entre essas polaridades, porque durante a história ora tendeu para uma ou para outra polaridade. No entanto, no Capitalismo, o lado material se sobrepõe a todos os aspectos da vida, a tecnologia, o lucro, o dinheiro, as coisas, os objetos, inclusive entre os religiosos, e é esse falso moralismo que Sophia denuncia nesse conto e que ela propõe limpar para que a humanidade possa ser refundada.

Contudo, a fundação de um novo país, quanto de um novo ser humano nas duas obras, se traduz como uma grande impossibilidade só resolvida pela mística do sonho. A própria forma escolhida por Cecília, que é o romanceiro, faz alusão a uma gênese linguística comum da Península Ibérica, na qual se une o lírico e o romance em um gênero poético altamente musical da tradição oral, típico da Idade Média, manifestado por meio de jograis em redondilhas maiores com rimas assonantes. Enquanto Sophia escolhe o conto

Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

como a forma inicial, ou seja, a arte de contar que é anterior à própria civilização.

O que se assemelha nas duas poetisas é esse desejo de resgate do universo primevo, palavra, conto e canto. Como é presente no primeiro ‘romance’ de *Romanceiro da Inconfidência* que, não por acaso, se intitula “Fala Inicial”, o que caracteriza não apenas a introdução à história a ser contada e cantada, aos romances que virão no livro, mas também à primeira fala humana, ao nascimento da linguagem, tanto para o ser, confundindo-se com a fala materna num misto de ternura e aprendizado, quanto para a história, quando o *homo-sapiens* se descobre através dela mais do que bicho, descobre-se gente. “Fala Inicial” assume no *Romanceiro da Inconfidência* o início e o fim, já que essa passagem demonstra, quase em forma de premonição, todo o enredo que virá. Não é à toa que a marcação dessa passagem graficamente é diferente da do enredo capturado em cada romance, ela se apresenta em itálico, sinalizando que, ali, a voz dominante é a da poeta-narradora, com a função muito parecida que havia no coro das tragédias, a de ser uma personagem coletiva que introduz e canta o drama que será lançado durante o enredo:

Fala Inicial

Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que os amores e ódios vão:
– pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
– avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;
– descubro as altas madeiras
do excessivo cadafalso
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.
(MEIRELES, 2001 p.744).

O arrepio da morte, a voz da condenação, a sombra das angústias, as chaves do coração demonstram o quanto a narrativa de Cecília almeja não apenas a reconstrução da memória de um importante fato histórico para o país, mas sim a investigação suprema da subjetividade humana. O labirinto maior, a ser desvendado, não é somente aquele que se desenvolve exteriormente com os percalços dos acontecimentos, fatos e materiais históricos, mas também os labirintos da alma, do espírito e da mente, dos quais é muito mais difícil sair e se encontrar, por serem na maior parte, escondidos e negados pelo lado de fora. Na verdade, o que o *Romanceiro da Inconfidência* ensina em sua leitura é o quanto os fatos históricos traumáticos são puro reflexo de subjetividades atormentadas, tolhidas e oprimidas. Por essa razão, “Fala Inicial” também se torna a fala final, nascimento e morte, exterior e interior, fechando o grande poema (pois apesar de dividido em romances e cantos, a obra pode ser analisada como um só poema) num enorme ciclo.

Nos romances da Idade Média, diversos temas eram tratados e eles eram subdivididos em: épicos, novelescos, líricos, históricos; o que se observa é que Cecília Meireles parece utilizar a força existente em cada um deles, criando um romance híbrido em que se sobressai a poesia como forma de contestação. Nesta obra, o amor aparece diluído entre o conflito social e o individual, entrelaçando-se com a música entre a política e a história, como uma força aglutinadora, rompedora e subversiva da velha ordem do mundo:

Entre nuvens, colinas e torrente,
uma angústia de amor estremecia
a deserta amplidão na minha frente.

Que vento, que cavalo, que bravia
saudade me arrastava a esse deserto,
me obrigava a adorar o que sofria?

Passei por entre as grotas negras, perto
dos arroios fanados, do cascalho
cujo ouro já foi todo descoberto.
(MEIRELES, 2001 p.746-747).

Neste trecho, a solidão trazida pela paisagem antiga mistura-se com a angústia amorosa de olhar para os lugares históricos com total estupefação, imaginando os personagens que neles habitaram, viveram e sofreram. É nítida a predileção da autora por aqueles que sofreram como os negros que, escravizados, foram obrigados a trabalhar nas minas de ouro. E a sensação de vazio de visitar esses lugares não deixa de ser a mesma de cada praça histórica onde se sabe que ali passaram pessoas que se amaram e se odiaram, lutaram e sofreram. O olhar da poeta é atemporal e ao mesmo tempo local como se através dele se pudesse combater a velha ordem; sem moral e totalmente material. A mesma velha ordem que em *Contos Exemplares* também se quer combater, por meio de novos arquétipos, pela restauração dos mitos fundadores e, principalmente, pela linguagem poética:

_ É verdade, é verdade. A Igreja da Esperança está em ruínas. Acredite que é uma das minhas grandes preocupações. Preciso de arranjar um remédio. Mas para isso terei de contar com a ajuda daqueles que realmente me podem ajudar.

_De facto, de facto – disse o Homem Importante. – Devemos a todo custo **conservar a herança do passado. A desordem reina no Mundo**. Mas aqui, no nosso país, a ordem consegue ainda vencer a desordem. (ANDRESEN, 2002, p.38, grifo nosso).

A herança do passado nada mais é do que o mito fundador, enquanto a desordem é a velha ordem, ou seja, a civilização artificial e os mesmos mecanismos que transformaram o ser humano em objeto, coisa igual às que ele almeja com seu olhar totalmente material.

Já em *Romanceiro*, as figuras arquetípicas da louca, do revolucionário, do Judas traidor na imagem do delator, o caçador feliz, a donzela assassinada, o rei em Chico Rei, do negro nas catas, da donzelinha pobre, enfim, figuras de formação de um novo mundo, não se diferenciam de figuras como o Bispo, o homem e a mulher de “A Viagem”, ou o Búzio do conto “Homero”, porque encarnam a busca pela materialidade inicial com aquilo que já existe. Não há como destruir totalmente o presente histórico e a imperfeição, mas há de serem usados os regressos para fazer destes a estrada invisível para o descobrimento da verdadeira essência humana. Seres exem-

plares para novos tempos; inconfidentes, pois: “Caçador que anda na mata,/ são bichos que vais caçando,/ ou caças o que não dizes?” (MEIRELES, 2001, p.758).

Ressalta-se o caráter atemporal de ambas as obras, embora esse atemporal pareça ser mais palpável em *Contos Exemplares*. Lembrar que Sophia batizou o seu livro de contos com esse nome para relacioná-lo com *Novelas Exemplares* de Cervantes. A comparação serve para direcionar de forma indireta o livro de Sophia para o cânone, enquanto realça o caráter arquetípico dos contos. Neste livro de Cervantes, há um desdobramento didático e moral nas histórias que de alguma forma será aplicado também nos contos da poeta portuguesa com o intuito de transformar cada narrativa em um modelo não apenas de contar, mas de viver. E como modelo, o tempo e o espaço são diluídos para que a narrativa se estabeleça para além deles.

Já Cecília Meireles escolheu um momento histórico específico como o da Inconfidência Mineira para ser retratado, o que colocou esse atemporal de maneira mais amena. Isto obriga o leitor a fazer a conexão necessária desse movimento do século XVIII com a sua época, com o objetivo de extrair-lhe os valores essenciais que lhe irão servir na análise da realidade presente. O que significa que, em o *Romanceiro*, o atemporal se revela quando se ultrapassa o fato narrado e localizado para extrair dele a poesia que o transforma em fato permanente, outro exemplo do ser humano com outros seres humanos e com o mundo.

Já o livro de Sophia parece ter sido construído em um tempo mítico, em que o regresso se torna permanente, ultrapassando a efemeridade do ser até atingir o nada como é o caso dos contos “Praia” e “A Viagem”. Nestes contos, o ser tem diante de si um ciclo eterno de imagens e ações que traduzem sentimentos e ideias vitais da humanidade, enquanto construção social, como é o caso de “O Jantar do Bispo”. *Contos Exemplares* fabulam a origem da humanidade e do universo em cada história, como se em cada passagem, o ser humano pudesse retomar o seu início, através da recusa de valores tidos como imutáveis. Recusam-se os valores de um mundo que não deu certo, de uma realidade fracassada que não reflete o sonho e nem a verdadeira alma humana.

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

Este livro vem ao encontro do projeto inicial da poeta portuguesa para a poesia e para a vida, em suas próprias palavras: “a luta contra a treva e a imperfeição” (ANDRESEN, 2019). Purifica-se o espírito do ser através das palavras, negando os defeitos e as injustiças. Não é uma recusa da realidade vivida, é a retomada do que é verdadeiramente essencial e satisfatório. A autora mostra, nestes contos, como se perde tempo com insignificâncias, quando a impossibilidade dolorosa da permanência do corpo deveria ser celebrada, para que o presente pudesse retomar o seu verdadeiro sentido. No conto “Naufrágio”, por exemplo, o abandono do afogado, entre a areia e a onda, dita uma espera luminosa pela transcendência, quando o que se obtém é uma personificação através do espaço.

Em seu livro *L'eau et les rêves*, Bachelard (1942) revela que toda a experiência marítima nos guia para uma experiência narrativa, ou seja, o mar em si mesmo é história, porque remete o humano à saga heroica diante do improvável e do desconhecido. Confrontar o mar é retornar para as águas primitivas, berço da origem da vida, remetendo-nos ao útero primordial, isto é, à casa primeira. O naufrágio, como um ser estabelecido entre as ondas e a praia, vivifica outro símbolo: a lama, ou a mistura da água com a terra.

Para a Bíblia (1969), a lama é a matéria-prima do corpo humano, aquela que irá moldar o primeiro homem e a primeira mulher. A terra molhada resgata a função da água e das lágrimas de penetrar o sólido e amolecê-lo: “Ambos, ficaram mudos. Depois a mulher deixou-se cair no chão e, estendida entre as pedras, chorou com a cara encostada à terra” (ANDRESEN, 2002, p.103). A chuva e a lágrima fecundam a terra e dão a ela sua função de abrigo do feto de uma nova planta e do alimento mantenedor da vida de outros bichos. E com similar sentido que têm nos contos e poemas de Sophia, a terra e a lama irão aparecer na poesia de Cecília como no início do poema *Lembrança rural*:

Chão verde e mole. Cheiro de selva. Babas de lodo,
A encosta barrenta aceita o frio, toda nua.
Carros de bois, falas ao vento, braços, foices.
Os passarinhos bebem do céu pingos de chuva.
(MEIRELES, 2001 p.354).

Ou como no poema seguinte “Descrição”: “Amanheceu pela terra/ um vento de estranha sombra/que a tudo declarou guerra.” (MEIRELES, 2001, p.355). Neste caso, percebe-se que o elemento terra não vem sozinho. De preferência, sempre com a água ou com o ar, mas a terra solitária não é mais que um espaço do deserto, não cumpre a sua função de casa, pois não abriga, não protege e não faz nascer. Ela necessita da água principalmente para se tornar completa e una; o barro e a lama, ou mesmo a rocha para ser solo, a água a modula e é com esse poder que ela a transforma como nestes versos do poema “Exílio”:

Das tuas águas tão verdes
Nunca mais me esquecerei.
Meus lábios mortos de sede
Para as ondas eu inclinei.
Romperam-se em teus rochedos:
Só bebi do que chorei.
(MEIRELES, 2001 p.341).

Os rochedos são os primórdios da terra, a face nua do planeta antes da origem da vida. A imagem das ondas rompendo os rochedos não é nada mais que uma cena composta dos tempos imemoriais, tempo no qual o humano, os bichos e as plantas ainda não eram presentes na face do mundo. Um lugar onde não havia as horas e os minutos, apenas uma eternidade galopante. A poeta evoca esse poder de atravessar, com as palavras e a poesia, o início dos inícios. Nele, não haveria ainda terra e água, mas apenas rochas e oceanos. Ela coloca o seu corpo em face desse momento, lábios a beber dessa ruptura entre rochedos e ondas, vasta amplidão inicial e indescritível para a humanidade, por não ter como retornar para onde nunca esteve. A sede dos lábios mortos é desse espaço inicial tão puro. “Exílio” ultrapassa várias passagens do tempo e do espaço em um mesmo poema. Se o seu início busca levar o corpo da poeta para o corpo de um planeta nu e solitário em seus inícios, onde o vago e o permanente andam juntos, nas outras estrofes, a viagem estende-se para o sonho e a anunciação e o apocalipse:

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner
Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

Perderam-se os meus suspiros
Desanimados, no vento.
Recordo tanto o martírio
Em que andou meu pensamento!
E os meus sonhos ainda giram
Como naquele momento

Os marinheiros cantavam.
Ai, noite do mar nascida!
Estrelas de luz instável
Saíam da água perdida.
Pousavam como assustadas
Em redor da minha vida.

Dos teus horizontes quietos
Nunca mais me esquecerei
Por longe que ande, estou perto,
Toda em ti me encontrarei,
Foste o campo mais funesto
Por onde me dissipei.

Remos de sonho passavam
Por minha melancolia.
Como um naufrago entre os salvos,
Meu coração se volvia.
_ Mas nem sombra de palavras
Houve em minha boca fria.

Não rogava. Não chorava
Unicamente morria.
(MEIRELES, 2001, p.341-342).

Na segunda estrofe, Cecília emprega as palavras recordar, sonho e pensamento como se essas três coisas fossem ações de um movimento só, no caso aqui do vento, o qual nada mais seria do que o canal percorrido pelos suspiros e lamentos da poeta. Contudo, o vento que era o meio de transporte transforma-se na

própria voz-corpo da poeta quando evocado, não apenas como mera ultrapassagem de espaços, e sim como um atravessador de tempos. “Naquele momento” é o passado incontável, somente atingido pelo vento encarnando a voz e o corpo de quem suspira.

Já na terceira estrofe, os marinheiros cantam, ou seja, outras vozes se aproximam e a vida já fora criada, os humanos estão no mar e, do canto, nasce a contação. As histórias vibram do mar – da água perdida, como a vida salta dela para a terra. Pois, apenas no mar ou nas histórias, as estrelas podem chegar tão perto do horizonte da paisagem e do corpo humano. Nada melhor que um ai, “Ai, noite do mar nascida”, tão parecido com os ais das cantigas medievais, as quais não deixam de ser a origem da língua portuguesa, para traduzir a expressão de espanto diante do gênesis propagado pelo poema.

E como uma canção de criação e anunciação, o ser humano continuará a buscar um encontro, aquele que talvez fosse destruído pela civilização – o encontro do corpo com a natureza e a espera pela unificação com outro ser: “Por longe que ande, estou perto/ Toda em ti me encontrarei”. Canta-se e conta-se ao mesmo tempo quando até o silêncio fala. E quando o silêncio fala, é porque houve um retorno ao começo de tudo, já que, antes de a palavra existir, o som antecedente era o murmúrio do nada: “Dos teus horizontes quietos/ Nunca mais esqueceri”.

O que fica em toda a viagem pelo tempo e espaço é apenas a melancolia da poeta, capaz de se transformar em rio e mar, onde os escolhidos não naufragam. E a poesia retorna para dentro do ser e mostra que a perfeição nasce da entrega das palavras ao silêncio: “Mas nem sombra de palavras/ Houve em minha boca fria”. O poema se despede com o retorno para um fim. “Exílio” completa-se com o retorno da poeta definitivamente para dentro de si, mas para isso acontecer, a viagem do gênesis ao apocalipse fora imprescindível. Exila-se no espaço nu das rochas no seu encontro com as ondas e retorna para onde a morada é permanente – o coração e a boca, isto é, da casa primeira é que se tem a estrada para a casa eterna, o corpo.

Percebe-se que o mito do Paraíso Perdido de alguma forma é uma constante na obra das duas escritoras, contudo, elas o trabalham de maneiras distintas, visto como em Cecília, esse dilema não aparenta ser um conflito intenso à primeira vista. Ela parece já saber

onde buscá-lo, pois o término de tudo só pode ser alcançado quando se tem todos os começos. A imagem do círculo, onde o princípio surge depois do fim vibra em sua obra. Neste sentido, o paraíso não reencontrado aparece diluído em seus poemas, perene, fluido, porém, de um modo muito mais melancólico do que em sua contemporânea poeta portuguesa. O mito de seu reencontro não é uma obsessão ou uma busca como em Sophia, mas um dilema paradoxal entre a dor e a reflexão constante do ser, o que faz da melancolia a única via possível. Porque a saga de regresso ao paraíso não deixa de ser uma jornada ao espaço primitivo, onde a palavra é devolvida ao canto e à magia, ou ao seu mais profundo vazio como no poema analisado acima.

Em Sophia de Mello Breyner Andresen, o tema do Paraíso Perdido será um ponto mítico fundamental, principalmente no conto “A Viagem”. Esse conto inicia a narrativa no meio da vida do homem, um lugar feito de sonhos e sem localização geográfica precisa. O conto propõe um reencontro dos símbolos principais de toda obra da autora em um único espaço: o mar e a lama, além das imagens do jardim e da casa. Todos os símbolos remetem, de algum modo, à casa, à morada, já que o jardim não deixa de ser a sua parte externa; e o mar e a terra, as personificações da casa natural humana, isto é, da matriz de onde viemos e para onde partimos:

Há sempre um deus fantástico nas casas
Em que eu vivo, e em volta dos meus passos
Eu sinto os grandes anjos cujas asas
Contém todos os ventos dos espaços.
(ANDRESEN, 1947, p.80).

A casa, como símbolo do espaço mítico da origem, torna-se o abrigo do desejo de unificar e reunificar os perdidos, os fragmentados, os ausentes e os divididos. E para essa reunificação, o corpo da mulher aparece como o único capaz desse feito: “o perfil da mulher recortava-se entre as flores” (ANDRESEN, 2002, p.103), diz Sophia no conto “A Viagem”.

Esse desejo de retorno ao paraíso é tratado como o princípio fundador de toda narrativa e de toda poesia, porque ali estaria a ver-

dadeira união do ser humano com a mãe natureza, uno em corpo e espírito – raiz e sobrevivência dos vivos sem divisões e sem rupturas. A busca do paraíso perdido é o retorno ao inteiro, à totalidade, sem as maldades e os percalços da civilização. A busca pelo princípio do mundo. Por essa razão, a escritora portuguesa deixa o conto “A Viagem” sem um fim específico, o homem e a mulher terminam a viagem à beira do precipício, pairados entre o abismo e o céu, suspensos na exatidão do caminho.

Enquanto em Cecília, o fim e o início parecem eclodir em uma única imagem cíclica da memória aos sentidos. O sonho é a constatação do oco que é a realidade. De acordo com Bachelard (1974), o abismo figura em si mesmo um grande útero que puxa o ser humano para o centro da Terra. A Terra e a terra não deixam de ser casas porque nos abrigam e abrigam vidas. Ali, param a jornada ou a recomeçam, e o abismo como espaço de uma casa desconhecida torna-se a junção entre o início e o fim, vida e morte, e o conto acaba assim sem um desfecho: “*C’ est dans la plus profonde matrice de la Terre, que les hommes vécutent au commencement*” (ELIADE, 1957, p. 195)².

Não deixa de haver uma visão semelhante entre as duas, sobretudo, da função da palavra poética como um estado de purificação e canto; porém a diferença estará no modo de lidar com essas imagens, símbolos e temas. Sophia de Mello consagra seu canto e seu conto à imanência das coisas e das palavras, ao tempo de Dionísio, o qual representa o eterno-presente; enquanto em Cecília Meireles, a poesia se eleva do chão para o sonho para que ela possa desvendar os limites e os detalhes de cada constatação, através da música e da imagem, onde a melancolia se torna um ritmo de reflexão e postura diante da poesia, ou o próprio sentido de se fazer poesia. Melancolizar-se na escrita é revelar-se e revelar o outro. Para Sophia de Mello Breyner Andresen, a experiência de vida é a experiência sentida, o que leva a poeta a irmanar com as coisas de maneira a se embrenhar em seu aspecto finito e curto no espaço e no tempo:

² É dentro do útero mais profundo da Terra, que os homens viveram no início.

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

Quando à noite desfolho e trinco as rosas
É como se prendesse entre os meus dentes
Todo luar das noites transparentes
Todo fulgor das tardes luminosas
O vento bailando das Primaveras
A doçura amarga dos poentes
E a escalação de todas as esperas
(ANDRESEN, 2004, p 32).

O ponto de união será a corporificação da natureza, ou a transfiguração do corpo feminino na paisagem. Essa característica seria típica de uma escrita de autoria feminina, porque a palavra historicamente fora proibida às mulheres. O discurso, a escrita, a fala, a letra, todas essas ações e substâncias vetadas pelo patriarcado ao sexo feminino deram ao ato de escrever, por mãos femininas, um tom de libertação e de ressignificação tanto da escrita, quanto do que é ser mulher. Dizer que a escrita de autoria feminina carrega em sua materialidade uma diferenciação com a escrita vertida por mãos masculinas causa um impacto nos meios críticos, acostumados ao vazio do discurso tido como imparcial e paradigmático, mas que, no fundo, esconde uma predileção histórica por uma determinada voz, corpo, posição social, papel social e visão de mundo. Negar as diferenças de vozes no texto é negar as diferenças das subjetividades que se lançam através do corpo, olhos, bocas e mãos de cada sujeito para produzir a textualidade.

Viagem não é só o nome de um conto de Sophia, é também o nome do primeiro grande livro de Cecília Meireles, premiado pela Academia Brasileira de Letras e definidor de sua linha poética. Neste livro, as poesias de Cecília Meireles intitulam-se “Anúnciação, Excursão, Terra, Renúncia, Corpo no Mar, Diálogo, Praia, Encontro e Origem”, nomes que de alguma forma dialogam, ora repetindo, ora aparecendo como tema em *Contos Exemplares* de Sophia e sua busca pelo Paraíso Perdido e pela unificação do corpo com a natureza. Na verdade, o diálogo é mútuo, embora seja Cecília a antecessora e seu livro *Viagem* anterior à obra de Andresen. À primeira vista, os nomes desses poemas e dos contos já mostram por si essa confluência permanente e constante, mas a leitura dos mesmos garante a diferenciação entre uma autora e outra.

Cecília Meireles e Sophia de Mello nutrem em seus poemas a mesma consternação: as palavras como puro estado das coisas. Sophia pela imanência e Cecília pela transcendência. Assim, cada poema torna-se, em si mesmo, uma imagem. Elas partilham símbolos comuns tais como: o mar, o jardim, a casa, o lago, a praia, o vento, as flores, o tempo, as árvores. Porém, existem algumas diferenças no trato dos mesmos. Enquanto Sophia busca com esses símbolos o retorno ao Paraíso Perdido, Cecília parece anunciar de alguma forma o Apocalipse. Sophia busca a perfeição das formas, da palavra inicial e primeva, enquanto a poesia de Cecília se nutre do pranto e da finitude do ser e do mundo.

Interessante observar que Cecília preferiu o nome viagem sem o artigo, isto é, sem nenhum determinismo ou demonstrativo, sem o peso de saber qual seria a viagem tratada. Enquanto Sophia já o determinou: “A Viagem”. “Viagem” sem o artigo permite múltiplas interpretações e interações do leitor com a palavra porque não a especifica e não a restringe, ao contrário, deixa-a em aberto como um sonoro convite às divagações e devaneios de quem abre o livro, como se neste momento, fosse iniciada não apenas uma viagem, mas várias, através da narrativa e da poesia. “A Viagem”, com o artigo a, conto de Sophia de Mello, demonstra qual será a viagem. Ela será específica e única, apresenta direção e lugar buscados em todo o conto; o paraíso perdido com o seu grande jardim de pureza e beleza ou a casa original de todo ser – lugares onde reinaria a perfeição.

Todos os elementos analisados e presentes em *Contos Exemplares*, como também em toda obra de Sophia: a casa, o mar, o jardim e a terra são também símbolos e figuras constantes na obra de Cecília Meireles como um todo. Neste sentido, os dois livros aqui citados da poeta carioca não deixarão de apresentá-los. Contudo, o que se enxerga em *O Romancero da Inconfidência* é que este livro filiará sua parte histórica com o mais puro lirismo ceciliano na busca de sua atmosfera mítica; enquanto a poética de Sophia de Mello é igualmente tramada em volta dessas figuras de espaço, as quais parecem prender o tempo dentro delas. Por compartilharem dos mesmos símbolos e imagens, a aproximação entre as duas autoras parece ser evidente. Contudo, há algumas diferenças no modo como elas vão trabalhá-los e redenhá-los na construção de seus versos.

Trajatórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

O mar, por exemplo, revela ser a figura mais ambígua de aproximação entre as duas poetisas, talvez por ser o espaço da travessia, do encontro e da solidão, isto é, ele leva e traz, distancia e aproxima, transforma-se em caminho e lugar do vazio, do abandono e do heroísmo. Ele esconde o precipício nas profundidades. Por essa razão, torna-se um cobertor do desconhecido. Se ele é história, conto em sua superfície, seu interior canta. O discurso epopeico das linhas dos oceanos traz em si mesmo os vazios que não foram contemplados pelo seu eixo. Estes vazios traçados e não ditos são próprios da escrita que aqui eu chamo de feminina, enquanto a linha epopeica da poesia carregaria o mito do herói, isto é, o masculino. Porém, o canto ignoto de dentro de suas águas submerge uma história de apagamento e silenciamento. E quem se calou, agora quer gritar, embora o murmúrio se misture ao marulho das ondas. Cecília e Sophia evocam os dois mundos do mar: o conto e o canto, a superfície e as profundezas, o horizonte e o infinito, a terra e o abismo, o grito e o murmúrio, a prosa e a poesia: “fixar o presente em torno do silêncio em face da presença das coisas” (MORELATO, 2007, p.80-81).

Entende-se que o mar pode ser visto, em alguns momentos, de forma diferente na cultura portuguesa e brasileira, uma diferença percebida e tratada pelas poetisas. Para Sophia, o mar representa a própria tradição lusa – o espaço da casa, a extensão do território e a fonte das glórias; “o mar é a fuga para a minha casa”, disse o avô de Sophia de Mello. Enquanto para Cecília, o mar é o lugar da ancestralidade perdida e fim de um tempo. Sophia o encara como algo pertencente à tradição de seu povo. Cecília como algo que a leva em busca de um sonho e realidade perdidos. Ambas o veem como elemento essencial do equilíbrio entre a verdade e a justiça, aquela luta pela democracia através de metáforas e ritmos: “Quando a pátria que temos/ não a temos/Perdida por silêncio e por renúncia/ Até a voz do mar se torna exílio/ E a luz que nos rodeia é como grades” (ANDRESEN, 2004, p.149).

De acordo com Maria Sonilce Rabelo, é notória a importância dos oceanos para a história portuguesa:

O povo português vê o mar como espaço onde o impossível se converte em realidade, um espaço capaz de refletir o ser portu-

guês, na medida em que é palco da sua História e personagem de histórias, de poesias, de fados e de inúmeras manifestações que estão em repouso, aguardando novas conquistas imaginadas ou reais. [...] O Mar Oceano, Mar tenebroso ou simplesmente, Oceano Atlântico, habitava o imaginário do povo português, que via em sua travessia uma verdadeira travessia interior, uma oportunidade de conquista do outro e, por assim dizer do descobrimento de si mesmo. (RABELO, 2012, p.72-73).

O mar é a própria alma de Portugal, um país que não se contentou com a pequena faixa de terra, ou de casa que lhe foi imposta pelos limites geográficos. Ele é possibilidade de expansão ao infinito. Não por acaso, assemelha-se ao abismo pelas profundezas e pelo convite ao desconhecido. Por isso, um escritor português que não fale do mar não estará cantando o seu território, o seu lugar e as suas raízes de ser. Para Andresen, as águas do mar são a porta para o encontro com as tradições líricas portuguesas, falar dele é reverenciar o sagrado das palavras em nossa língua:

O Búzio era como um monumento manuelino, tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabo de navio. O seu corpo parecia um monstro e seu andar dum marinho ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas. (ANDRESEN, 2002, p.133).

Neste conto chamado “Homero”, nome do maior poeta grego e um dos maiores da humanidade, Búzio é um personagem que tem nome de um oráculo africano, fala e anda como se fosse um louco, isto é, apresenta uma linguagem desarticulada e não linear igual às ondas do próprio mar. O oráculo – personagem apresentado no conto, tem um poder mágico de levar o leitor a um texto rítmico e ritualístico. Seu nome, Búzio, une a densidade da pedra às águas, como se o corpo se unisse à matéria firme, para a porosidade dos significados.

O corpo do personagem lembra inteiramente o mar, e em cada parte dele habita uma história, suscitando na poeta a vontade de narrar e descrever de maneira líquida e não linear, ou seja, contar de forma poética, expelir a poesia e o mito dos poros das palavras e histórias. Por isso, ora os olhos eram cinza, ora verdes ou roxos, mudando a cor conforme o espírito. O mar também recebe a luz do Sol e ganha variados tons, enquanto o conto funde como algo em si, a palavra, o corpo e o oceano. Búzio passa a ser um exemplo do que é belo e justo, um modelo de gente e de narrador, o louco, bruxo, poeta.

As águas do mar também são a voz de uma melancolia não mostrada, mas escondida entre suas extensões e seu fundo, que no corpo da poeta se expressa no olho, na lágrima, nos versos, nas linhas. Quando Sophia escolhe narrar de maneira não linear, sem o formato habitual da narrativa com seu começo, meio e fim, ela desconstrói a ideia de narrativa separada do canto. Suspira intensamente um novo modo de contar característico da Modernidade, para a qual Mallarmé mostrou como a busca pela materialidade musical poderia defini-la como ruptura. Ele próprio associou a escrita da sonoridade à mulher, enquanto Nietzsche fez essa mesma comparação, só que com a vida: “*Vita feminina* [a vida é uma mulher] Sim, a vida é uma mulher” (NIETZSCHE, 2001, p.229). Vida, para este filósofo alemão do século XIX, significa aqui abundância, liberdade e sentidos. Somente a escritora, então, poderia romper a linearidade, o padrão e a parcialidade do discurso na linguagem. O que Mallarmé almeja é devolver a palavra ao canto e à magia como acontecia nos primórdios da humanidade e de nossa história. Remete a narrativa aos ancestrais da palavra, onde a poesia não se separava da música, nem o silêncio da solidão. Escrever torna-se a base de todo um processo de redescoberta do antigo para o moderno, e nessa luta, o sonho torna-se a porta para o desnudamento da realidade. Neste sentido, a poeta do outro lado do mar clama para que as linhas corridas de *Exemplares* (exemplar vem de lição, ensinamento, padrão) sejam a contra-narração habitual:

Este texto não fala de fatos reais apenas simboliza o espírito criador do homem [...] Este texto é um poema e coloca-se por

isso às margens do vivido. O poema não se refere àquilo que é, mas sim àquilo que não é [...] Num poema não devemos buscar sentido, pois o poema é ele próprio o seu próprio sentido [...] Um poema é um tecido compacto e sem falha que apenas fala de si próprio e como um círculo, define o seu próprio espaço e nele nenhuma coisa mais pode habitar. O poema não significa. O poema cria. (ANDERSEN, 2002, p.159-160).

Cecília Meireles está na outra ponta do Atlântico, exatamente no lugar do outro que fora encontrado, aquele que recebeu do mar o outro sem pedir. Como brasileira, expressa a própria imagem de um paradoxo, principalmente ela, a qual tem suas raízes ancestrais e familiares portuguesas muito bem delineadas. Sua avó era dos Açores, ilha perdida ao oeste da costa de Portugal, o que demonstra como a cultura portuguesa não deixa de ser sua fonte materna de inspiração e identidade, já que a sua avó a criou sozinha desde que ela tinha três anos (Cecília era órfã de pai e mãe). Entretanto, como habitante da praia do lado de cá, a poeta carioca não se exime da responsabilidade de expressar a voz de seu povo e de sua coletividade.

Em Cecília, mar é o sinônimo perfeito para melancolia, metáfora salgada do choro. Sua liquidez escorre o fluir inexorável do tempo e as sugestões sonoras, gráficas e rítmicas entre os murmúrios e o silêncio. Lugar onde a brevidade da vida é totalmente presente, simultâneo com a eternidade de suas linhas, águas e ondas. O efêmero do tempo e da vida é ora diminuído em seu leito, ora aumentado com a aproximação do abandono e com a morte. Meireles se compromete como poeta que fala do mar entre os limites do adeus e da presença, da dor e da sombra, do abandono e da permanência. O tempo é um vazio em si mesmo que escorre em seus poemas e se despedaça nas rochas primevas como ondas. A poeta necessita cantar o mar exatamente para que não chore e não se lamente. Ele se confunde com o próprio corpo do poema e com a própria teoria da poesia, pois evoca a palavra como destino.

Neste sentido, a poesia passa a ser salvação e destino para as duas, embora de modos diferentes. Cecília enfrenta o tempo como se fosse a própria morte do corpo e da palavra. A incompletude é celebrada, porque para a sua poesia não há como escapar da peque-

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

nez, do fim e da dor. Já Sophia transforma tudo em um eterno presente. Na verdade, há uma busca essencial na poesia de Sophia pela unidade, um grito desconcertante por uma relação vital entre a palavra e a coisa. A figura do Andrógino se torna implícita, um ser mítico grego que representou exatamente a junção entre o masculino e o feminino, a totalidade: “Não quero possuir a terra, mas ser uno com ela” (ANDRESEN, 2004, p.45). Uma busca inteira e invisível pela limpidez com que ela resgata das palavras a pureza das imagens.

O jardim e a casa

Não se perdeu nenhuma coisa em mim
Continuam as noites e os poentes
Que escorreram na casa e no jardim,
Continuam as vozes diferentes
Que intactas no meu ser estão suspensas,
Trago o terror e trago a claridade
E através de todas as presenças
Caminho para a única unidade.
(ANDRESEN, 2019).

Enquanto Cecília restaura na língua e no poema a tradição medieval do canto, Sophia busca sua origem clássica, isto é, as origens greco-latinas da poesia portuguesa, onde o canto não era uma obsessão como um lamento, mas ofício matemático e filosófico. Aliás, *Vaga Música* junto com *Mar Absoluto* e *Viagem* são os três livros utilizados por Sophia de Mello em seu estudo sobre a brasileira. Em 1956, ela escreveu um artigo chamado “A poesia de Cecília Meireles”, que tomava como base esses três livros. No artigo, Sophia refere-se a Meireles como poeta e não como poetisa. Penso que em minha tese explanei bem a razão de se utilizar o termo poeta e não o seu “feminino natural”.

Para Andresen (*apud* RUSSELL, 2017, p.121), “[...] a poesia de Cecília Meireles é uma poesia tão puramente lírica, tão naturalmente desligada de toda a espécie de problemas, que é impossível explicá-la.” Cecília retorna a uma poesia que não precisa de explicações e análises, mas que deve ser sentida e vivida, assim como Sophia

propagava que deveria ser o plano poético uma expressão do vivo: “A beleza e a verdade dum poema de C. M. tem que ser vivida imediatamente e sem explicações, como a beleza e a verdade duma rosa.” (ANDRESEN *apud* RUSSELL, 2017, p.121).

A salvação e o destino pela poesia cumprem-se quando o poema se torna essa expressão da vida, enquanto o retorno ao paraíso é conseguido e restabelecido através da reunificação das polaridades, isto é, quando a poesia “caminha para a única unidade”. A unificação do belo e do feio, do real e do imaginário, do feminino e do masculino coloca-se como uma grande aspiração consciente da poeta portuguesa, o que a aproxima de Cecília porque, para ela, “[...] a poesia de Cecília é construída sobre dualidades. É um equilíbrio de oposições e uma harmonia dos contrários.” (ANDRESEN *apud* RUSSELL, 2017, p.121).

A palavra em sua materialidade sonora purifica, porque busca um ser inteiro e puro, enquanto a justiça e a democracia aqui são atingidas graças à linguagem poética. O destino da canção é o ritmo, arrebatando a metáfora em som. Cecília quer fazer isso também através das lágrimas. Sophia as enxuga e limpa o rosto para que ele seja a face da contemplação. Silêncio absoluto. Ele será rompido através da escrita do canto, conto e pranto.

Neste sentido, as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles se assemelham enquanto unificação entre o espírito e a matéria, entre imanência e transcendência, realidade e sonho. Na verdade, entre as duas se instaura um tecido poético, onde cada uma é uma face ou o outro lado de uma mesma tradição lírica, capaz de arrebatando uma origem mítica por meio da palavra. Contudo, as duas poetisas são parte de uma tradição literária que historicamente fora negada às mulheres, e essa negação passou pelo silêncio da subjetividade feminina, voz e corpo.

Assim, as duas poetisas tiveram, cada uma em seu lado do Atlântico, que tecer seus tecidos poéticos com mais vazios do que memórias, lapsos do tempo preenchidos por um corpo que antes fora destituído de presença. A natureza torna-se uma via de acesso para metáforas arquetípicas, nas quais esse corpo silenciado se materializa e se expressa integralmente. Ele é uno e fragmentado ao mesmo tempo, personificação da matéria primitiva do ser, onde não havia

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

as dicotomias de gênero, nem de pensamento e nem da sociedade. A justiça e a democracia são finalmente alcançadas pela poesia, não pelo manifesto puro, mas pela comunhão dos símbolos e temas comuns que em essência são figuras canalizadoras de um corpo que fora alocado à margem do discurso. Neste sentido, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner firmam-se no mesmo lapso da linguagem paradigmática para ir além desta. Elas buscam o fim das dicotomias hierarquizadas e transformam seus poemas em um novo tecido, cuja natureza é a voz de um novo ser ou de uma nova mulher que se revela através da imagem. Para isso, bastaram as novas significações de espaço, tempo e mundo nascerem do vértice comum encontrado entre as duas poetisas no abandono do além-mar.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, S. M. B. **Antologia Poética**. Portugal: Escritas, 2019. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/livro/sophia-de-mello-breyner-andresen>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- ANDRESEN, S. M. B. **Poemas Escolhidos**. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ANDRESEN, S. M. B. **Contos Exemplares**. Portugal: Figueirinhas, 2002.
- ANDRESEN, S. M. B. **Dia do Mar**. Lisboa: Ática, 1947.
- ARÊAS, V. Prefácio. In: ANDRESEN, S. M. B. **Poemas escolhidos**. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.10-24.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BACHELARD, G. **L'eau et les rêves**. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- BELLO, M. do R. L. **Contra o elogio mútuo**: A paradoxal relação entre Sophia e Cecília. 2011. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/6081>. Acesso em: 25 set. 2019.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- COUTINHO, A. **Introdução à Literatura no Brasil**. Niterói: Civilização Brasileira, 1976.

- ELIADE, M. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 1957.
- LEMAIRE, R. Repensando a história literária. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MORELATO, A. K. S. **A transfiguração do corpo e do mito no desenho da escrita feminina através de Contos Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência**. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PICCHIO, L. S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- RABELO, M. S. **O mar em Sophia: Poética, Tempo e Memória**. 2012. 96f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- RUSSEL, E. S. **Sophia de Mello Breyner Andresen, Leitora de Poetas**. 2017. 150f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.
- SALOMÃO, A. P. *et al.* O romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles: Entre o Antigo e o Moderno, entre o Lírico e o Épico. **Revista Eletrônica de Letras**, Franca, v.5, n. 1, p.1-15, 2012.
- TURCHI, M. Z. Romanceiro da Inconfidência: O diálogo poético dos tempos. **Signótica**, Goiânia, v.11, p, 137-162, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/7268>. Acesso em: 15 set. 2021.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- MORELATO, A. K. S. Por que Poeta e não Poetisa? **Portal Vermelho**, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/319005-1>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- MORELATO, A. K. S. **As vestes do Corpo e da Melancolia na Poesia de Autoria Feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta**

Trajetórias poéticas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner
Andresen: da gênese da criação à poesia como salvação no espaço [...]

Lisboa. 2017. 314f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade
de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Araraquara, 2017.

IMAGENS DO MUNDO E O MUNDO COMO IMAGEM: A POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Suzel DOMINI
Márcio SCHEEL

*Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.*

Alberto Caeiro¹

O filósofo Clément Rosset começa seu livro *O real e seu duplo* afirmando que não há nada mais “[...] frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (ROSSET, 2008, p.13). Para ele, só admitimos o real sob certas condições e tendemos a encontrar formas sempre distintas, das mais radicais às mais convenientes, para evitarmos as consequências que advêm não só da percepção do real, mas de tudo o que ele desdobra de indesejável sobre nós. Assim, podemos recusar o real, segundo Rosset, pela via da aniquilação, isto é, “aniquilar o real aniquilando a mim mesmo” (ROSSET, 2008, p.14), o que encontra no suicídio sua fórmula definitiva; podemos recusar o real salvando nossas vidas “ao preço de uma ruína mental”, ou seja, por meio da

¹ Confira Pessoa (2018, p.44).

loucura, sendo que, neste caso, o inconveniente é que se trata de uma fórmula “muito segura”, mas que “não está ao alcance de qualquer um”; por fim, posso “[...] sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária” (ROSSET, 2008, p.15). No entanto, entre estas formas radicais de recusa do real, há uma alternativa intermediária que, de acordo com Rosset, também é a mais comum: “Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples [...]”, uma maneira que “[...] não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela” (ROSSET, 2008, p.15-16). Trata-se de uma forma parcial de recusa da realidade, pois que aceitamos perceber o real tal como ele se nos apresenta, isto é, em toda a sua dureza, em todo seu espanto, em toda sua gratuidade, violência ou horror, mas nos recusamos a permitir que isto afete verdadeiramente nossos comportamentos ou mude significativamente nossas opiniões, ideias e maneiras cristalizadas de compreensão das coisas, do mundo e do outro. Esta percepção, que Rosset chama de “inútil”, também é a “característica mais marcante da *ilusão*” (ROSSET, 2008, p.16, grifo do autor).

A ilusão é um modo de autoengano no qual parte de nossa percepção permanece consciente do fato de enganar-se ao evitar encarar a realidade em toda sua extensão e em todas as suas consequências. Isso significa que “[...] na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita [...]”, mas sim que “[...] nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro.” (ROSSET, 2008, p.17). Nesse jogo, percebe-se a realidade ao mesmo tempo em que se nega compreender tudo aquilo que nela incomoda, constrange, fere, angustia ou obseda. Com isso, a vivência do real ganha uma natureza ilusória porque dúplice: há o real em toda sua materialidade, exatidão e crueza desafiadoras, e o que dele se concebe e constrói por meio de

uma percepção que seleciona apenas aquilo que se quer ver, aquilo que se torna, de algum modo, palatável, simples, elementar, ordinário e supostamente natural, sem que se tenha de confrontar as consequências mais dramáticas dessa percepção. Essa tendência à ilusão, que duplica o mundo, essa recusa parcial da realidade, essa percepção que segrega ao mesmo tempo que engana, não é privilégio exclusivo do homem comum e de suas relações igualmente comuns e básicas com o mundo, mas também está presente no modo como tendemos a pensar a linguagem, as formas de expressão, a literatura e, sobretudo, a poesia. A compreensão que temos dos gêneros literários e da linguagem em função da qual se manifestam é que a poesia, diferentemente da prosa, concebe o mundo e o real em função de uma particularização radical da linguagem, ao passo que a prosa se contentaria, quase sempre, em fazer do prosaísmo seu instrumento de apropriação da realidade. Dito de outro modo, a poesia, e sua tendência à metáfora, às imagens e simbolismos mais insuspeitados, fundaria um mundo outro, em tudo distinto da realidade que nos cerca, ao passo que a prosa estaria fundamentalmente presa ao seu caráter analógico e à referencialidade que a vincula ao real.

Nesse sentido, tende-se a pensar a linguagem poética sempre como uma espécie de linguagem de fundação, isto é, aquela que dá origem a algo, que está nos fundamentos de algo, que se fabrica a si mesma num gesto de denegação, ruptura ou afastamento da realidade e do mundo. A prosa seria um tipo de sucedâneo do real, ao passo que a poesia, a fabricação permanente de uma realidade outra. Com isso, não raro, acaba-se por afirmar que a condição essencial da poesia é seu distanciamento em face da representação, na verdade, seu caráter não-mimético, não-referencial, sempre deslocado da ordem do mundo e da realidade, sempre muito pouco representacional. E o poeta, menos do que perceber o mundo e dele nos devolver sua imagem particularizada, seria um inventor radical do mundo. Pode ser que isso seja verdadeiro para alguns poetas da alta tradição moderna, como Rimbaud ou Mallarmé, Lautréamont e os surrealistas depois dele, cujas experiências poéticas acabaram por conduzir a linguagem e as formas aos limites da dissolução – tanto da realidade que serviria de ponto de partida para a criação quanto das próprias possibilidades de expressar o que quer que seja fora do

caráter estritamente relacional que as palavras encarnam em suas obras, ou seja, da ideia de que as palavras só remetem a elas mesmas. No entanto, para a maioria dos poetas, o desafio fundamental continua a ser o de criar uma poesia capaz de apresentar o mundo de modo profundamente singularizado, sem nunca alienar completamente a linguagem de sua relação com o real. Indo mais longe, para a maioria dos poetas, a busca por uma voz própria e pessoal, capaz de perceber e dizer o mundo em suas múltiplas dimensões e em sua relação inescapável com a existência, envolve conceber uma poesia que se ancore, substantivamente, nas imagens mesmas do mundo, nos aspectos notáveis da realidade, nos elementos que se dispõem à nossa percepção, forjam-se em nossas consciências e, no poema, ganham contornos e formas esteticamente significativos. Para estes poetas, criar um mundo outro, poeticamente afirmado, não significa furtar-se ao enfrentamento do real, ao contrário, implica dar-se íntima e profundamente a uma relação perceptiva exórdia com a vida, as coisas, os acontecimentos. Nesse caso, estamos em face de uma entrega humana extremamente visceral à relação com a realidade concreta, mas que não suprime, em momento algum, a simultaneidade da consciência, uma vez que experimentar o mundo com tal acuidade sensível parte de um reconhecimento direto da necessidade de se apreender as imagens que constituem o mundo.

Nesse sentido, quando pensamos a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, reconhecemos não só a extensão, a originalidade e a importância de sua obra², tanto para a geração dos *Cadernos de poesia*, nos anos de 1940, como para as que vieram depois, dada a profunda influência que ela exerceu e continua exercendo sobre a nova poesia portuguesa. Também percebemos que parte de seu esforço criador, de suas experiências estéticas tem, desde os primeiros livros publicados, o que chamamos aqui de uma luta pela conquista poética do real e, conseqüentemente, de uma figuração do mundo que jamais elide, de forma absoluta, as próprias imagens que a poeta retira ao mundo para redimensioná-las. Isto é possível notar nos trechos destacados do poema em prosa *As grutas*, que tem na metalinguagem e nas imagens exuberantes, extraídas à natureza pela compre-

² Confira Andresen (2018b).

ensão fenomenológica do real, os pontos de força de seu processo de criação: “quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente”; “De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado”; “As imagens atravessam os meus olhos e caminham para além de mim [...]”; “Um fio invisível de deslumbrado espanto me guia”; “Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu [...]”; “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.” (ANDRESEN, 2018a, p.172-174).

Nossa hipótese, assim, implica em considerar que alguns dos temas recorrentes da poesia de Sophia não seriam necessariamente temas, mas motivos, isto é, uma complexa rede imagética que desvelaria a ideia de uma busca permanente da poeta pelo mundo, a busca de si mesma diante do mundo e do mundo como fundamento da própria linguagem poética. Assim, o mar, a praia, a terra, as cidades da Europa, o imaginário grego, os elementos clássicos e classicizantes, o diálogo com a tradição, expresso nos poemas dedicados a Camões, Pessoa, Jorge de Sena, João Cabral de Melo Neto, entre outros, a vida concreta, a solidão de habitar a si mesma, o amor da e pelas coisas, a morte etc., serviriam, recorrentemente, como imagens caleidoscópicas, fragmentos do real, peças de um quebra-cabeças poeticamente singularizado, em função dos quais a poeta busca refundar o mundo. Estaríamos diante de uma poética forjada a partir de uma dupla representação – os motivos se entrecruzam de modo que as imagens tomadas ao mundo se articulem, de modo incessante, recombina-se o tempo todo, na constituição do mundo como imagem e cenário da existência, ou seja, o trabalho poético realizado por Sophia engendra a palavra-real e, por conseguinte, o mundo-palavra. O que está em causa, na nossa leitura, é justamente a delicada, tensiva e constante relação, desde a emergência da modernidade, entre a percepção da realidade, o modo como a consciência transforma essa percepção em experiência íntima, em dado para si mesma, e a representação poética, por sua vez, a reconfigura em expressão sensível. Podemos afirmar que, em Sophia, essa relação se triangula, de forma equilátera, nos seguintes eixos simétricos: o mundo concreto (em si mesmo, em sua materialidade), o eu no mundo (em disposição perceptiva absoluta), e o mundo segundo o eu (um cosmo poeticamente articulado, moldado pela ação do espí-

rito). Diante disso, buscamos evidenciar como os principais motivos mobilizados repetida e resolutamente por Sophia, para compor seus versos e poemas, acabam por arquitetar algo maior: um panorama poético singular; um mundo construído por palavras que abrigam em si algo de extraordinário, o lampejo de uma experiência íntima das coisas, daí um mundo único, montado por fragmentos imagéticos diversos, como se fosse um mosaico.

A linguagem poética como conquista da realidade

Nem toda poesia moderna tem por princípio fundante o jogo representacional com a realidade e com o mundo que nos cerca, mas é preciso considerar que, se Baudelaire é o avatar da modernidade lírica, o problema que sua poesia colocou, desde o início, foi o de como articular consciência crítica do mundo e da vida moderna com a expressão poética; desencanto, tédio e melancolia com o fervor revolucionário; pessimismo diante da marcha do progresso com a esperança utópica de transformação do mundo; autoconsciência reflexiva sobre a linguagem e a criação como fantasia delirante de parte de sua poética; percepção e representação da realidade com o lirismo mais derramado. Assim, a despeito da melhor poesia da tradição moderna, depois de Baudelaire ter se fixado, como afirma Hugo Friedrich (1991, p.16), em função de uma “obscuridade intencional”, que se furta à comunicação, que se assinala pela “[...] tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos [...]”, nem toda herança poética da modernidade, como é o caso da poesia de Sophia, parece ter comungado do mesmo credo. Isso porque nem toda tradição da poesia moderna abandonou o movimento dialético inaugural de Baudelaire, ou seja, a busca por uma poética do pensamento, da autorreflexividade crítica, mas que também preserve, na manifestação do próprio lirismo, o desejo de comunhão com o mundo, a necessidade de salvaguardar, pela linguagem, o encontro possível com o real. Nesse ponto, cabe citarmos a profunda compreensão que Octavio Paz (2013) tem dos inúmeros paradoxos que caracterizam o espírito moderno, um deles acertadamente sintetizado neste excerto do ensaio “Analogia e ironia”,

sincronizado às ideias que aqui tecemos: “[...] a poesia moderna celebra seus ofícios no subsolo da sociedade, e o pão que reparte aos fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica. Mas essa cerimônia nas trevas também é uma busca do manancial perdido, a água da origem.” (PAZ, 2013, p.67). A reflexão do ensaísta mexicano diz respeito ao fato de que parte da poesia que se vincula à modernidade lírica não deixa de se voltar para o mundo concreto, pois está fundamentada na concepção de que o enfrentamento do real, pela disposição fenomenológica e também espiritual, constitui um aspecto imprescindível ao lirismo, à criação poética. Trata-se de não desacreditar, de todo, da possibilidade representacional da poesia e, ao mesmo tempo, de não ceder completamente a certo niilismo em face do mundo, da linguagem e seu poder de comunicação, que orientou a experiência poética moderna ao limite de um hermetismo radical, de um autotelismo muitas vezes ególatra para o qual a fórmula parece ser “quanto mais incompreensível, mais verdadeiro”. Sob muitos aspectos, a poesia moderna encastelou-se na defesa de uma poética da pura apresentação, das palavras livres das relações com as coisas e o mundo, da evocação fantasiosa das paisagens interiores, habitadas unicamente pelas Ideias, sugerindo, com isso, que a linguagem, sobretudo na poesia, está sempre aquém ou além do real, alheia a ele. Para retornarmos, aqui, às ideias de Clément Rosset (2008), podemos afirmar que uma parcela significativa dos poetas modernos “afasta-se do real”, “negando-o” no processo de um gesto criativo que se esforça por forjar, pela e na palavra poética, uma teogonia estritamente pessoal.

Sendo assim, Friedrich tem razão ao reconhecer que, em linhas gerais, a poesia moderna, e seu caráter dissonante, deixou-se, em larga medida, obsedar pela tarefa do pensamento, pelo canto de sereia da Ideia e do Ideal, pela sedução de conceber uma poética autossuficiente – a mais livre possível dos jogos retóricos clássicos, marcados pelo amor da expressão, pelo rigor entre forma equilibrada e conteúdo racionalizado, e da vazão sentimental romântica, confessional e emocionalmente transbordante – fazendo com que “traços de origem arcaica, mística e oculta” contrastem “com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a

inextricabilidade do conteúdo” e, indo mais longe, “[...] a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico [...]” (FRIEDRICH, 1991, p.16). A crítica de Friedrich implica não necessariamente na nostalgia de uma poética clássica ou romântica para as quais o lirismo ainda representava uma forma de expressão sensível do ser, do mundo, das coisas e dos afetos, expressão racional ou irracionalmente demandada pela fantasia criadora do poeta, mas sim na compreensão de que, ao voltar-se profundamente para as questões relacionadas às ideias, ao pensamento e aos limites e possibilidades da linguagem em dizer aquilo que é exterior à nossa consciência e à própria linguagem, a tradição da poesia moderna, depois de Baudelaire, alienou-se no drama humano da expressão do pensamento, na angústia diante da busca pela palavra justa ou exata (reconhecível tanto na obsessão estilística de Flaubert quanto na ideia de Mallarmé segundo a qual a poesia não se faz com ideias, mas com palavras, o que é irônico vindo do poeta que encarnou a luta poética pela materialização do Ideal através das palavras), no exercício intelectual e crítico da poesia como linguagem e desta como a condição do pensamento, rompendo com a possibilidade de apreender o mundo e o real, e comunicá-los, liricamente, ao outro. Friedrich ressentia-se dessa comunicação arruinada ou perdida, na qual já não nos reconhecemos de todo nesse lirismo, a menos que façamos aquele esforço compreensivo que, imediatamente, nos projeta ao círculo dos iniciados – aqueles que, não sem um grande sacrifício hermenêutico, encontram-se nos fundamentos desse drama intelectual. De acordo com as palavras de Friedrich (1991, p.49, grifo nosso), a modernidade

[...] está atormentada até a neurose pelo **impulso de fugir do real**, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos.

A poesia de Sophia, mesmo que devidamente entranhada na tradição da poesia moderna, toma um rumo bastante distinto desta no que diz respeito ao modo como faz da linguagem poética uma

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

ponte entre o pensamento³ e o mundo, a consciência e as coisas, as palavras e a ordem do real. Não se trata, obviamente, de afirmar que a obra de Sophia escape a ou recuse a natureza autorreflexiva e ensimesmada da tradição moderna, o que não só não é verdadeiro, como seria bastante improvável no caso de uma poeta tão estreitamente ligada a Fernando Pessoa, o catalisador da modernidade poética em Portugal. Mas de compreender que ela forjou sua poesia a partir de um movimento dialético no qual a autoconsciência crítica da modernidade paga tributo à necessidade premente de um lirismo que procura, a todo tempo, apropriar-se da realidade, dos espaços circundantes, dos lugares, tempos, seres e coisas que habitam esses mesmos espaços, um lirismo que se põe a falar as imagens do real para dar a ouvir o mundo. Temos, além disso, uma poesia fundada na relação entre eu-autoconsciente e eu-sensível, operando como os pilares da poética perceptiva de Sophia, ou seja, o eu-autoconsciente, herdeiro da tradição moderna, é aquele que pensa o mundo, o real e a linguagem já em função de uma suspeita, que se agravou em crise, a saber, a de que a linguagem possa, de fato, representar o que quer que seja fora dela mesma. Nesse caso, Sophia empenha o olhar num jogo perceptivo que busca a materialidade das coisas que constituem o real, embora ela nunca assuma aquela postura inocente de que o poema é o resultado acabado de uma descritividade pura e completa do mundo; já o eu-sensível, por sua vez, seria aquele que, se apropriando da tentativa, duvidosa, de apreensão do real por parte do eu-autoconsciente, figura as imagens do mundo de forma a se inserir afetivamente nesse processo, afirmando-se, ele mesmo, como fundamento sensível da expressão poética, sugerindo, em seus versos, a relação entre experiência íntima e realização no mundo. Por isso, Leila Aguiar Costa (2005) aponta, com precisão, que a poesia de Sophia caracteriza-se como “um discurso mergulhado no registro da *res*”, o que demandaria um “[...] pressuposto básico a ser considerado sob sua face mais absoluta: o estar-no-mundo do poeta, enunciado quase que à maneira de um programa.” (COSTA, 2005, p. 174).

³ Para uma discussão que trate exclusivamente da relação da poesia de Sophia com o pensamento, que não é o que nos interessa objetivamente aqui, ver o artigo “Poema do pensamento: as “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Erick Gontijo Costa (2018).

Como a mesma Leila defende, ao analisar o conjunto de cinco textos em prosa da autora, textos de natureza poeticamente programática intitulados “Arte Poética”, encontramos, na poética de Sophia, uma isotopia na qual “esse estar-no-mundo” postula “a relação dupla, de implicação e de contaminação recíprocas, entre percepção e mundo, entre instância autoral e obra” (COSTA, 2005, p.174). Para tanto, a aposta da poeta na beleza das coisas, a despeito das injustiças, dos horrores e desencantos que nossa experiência com o mundo também nos desvela, implica uma poética do olhar, “um olhar atento, olhar respeitoso da materialidade”, sendo que essa mesma beleza “[...] convida, ainda, à relação entre sujeito e objeto que parte do contato visual [...]” (COSTA, 2005, p.175-176). No entanto, Sophia concebe sua poética do olhar sem nunca se desvincular desse jogo no qual o eu-autoconsciente dissimula o trabalho do pensamento, sobretudo daquele que pondera sobre os limites da linguagem em vistas do real, fazendo vir à tona, nesse jogo, as vivências concretas do eu-sensível, vazadas liricamente a partir de sua arguta experiência com as coisas. Assim, mais do que uma poética do olhar e do desejo de restaurar a conexão profunda do sujeito com o mundo e as coisas, encontramos na obra de Sophia um projeto francamente fenomenológico, ou seja, uma poesia que, ao mesmo tempo em que pensa a relação do sujeito com a percepção das coisas que nos chegam à consciência pelos sentidos, também concebe uma expressão lírica que seja capaz de dizer as coisas já afetadas pela experiência íntima da própria percepção, restaurando o sentido da realidade como o lugar de nossas vivências e estas como o fundamento de nossa forma de ver e dar voz ao mundo. Para tanto, tudo aquilo que, num primeiro momento e isoladamente em cada poema, aparece como temas centrais de sua obra – o mar, a praia, o sol, os lugares onde esteve e viveu, os jardins, as cidades, os homens, as figuras mitológicas, os artistas, as coisas que viu, tocou e sentiu – na verdade forma, no contexto de sua poética, um conjunto de motivos, imagens esteticamente materializadas do real, que se associam e integram, de poema a poema, como a moldura na qual se desenha a grande imagem do mundo.

Assim, se falamos numa fenomenologia poética, entendemos, como Merleau-Ponty, que “a fenomenologia é o estudo das essências,

e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo”, mas, além disso, é “[...] também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.1). Isto é, homem e mundo estão imbricados por uma relação fundada na percepção e não se pode, por sua vez, compreender nem um nem outro, senão considerando que nossas experiências, visões de mundo e percepções dependem tanto do caráter factual das coisas com as quais nos relacionamos, dos elementos que constituem a realidade, quanto de nós mesmos em face dessas coisas, elementos e realidade. Além disso, nós mesmos somos fatos uns para os outros, dados do mundo a serem percebidos e significados pela consciência. É nesse sentido que Merleau-Ponty continua, afirmando que a fenomenologia

[...] é uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico (MERLEAU-PONTY, 2006, p.1).

Observar as coisas, refletir sobre o modo como elas existem e são percebidas, compreendê-las como fatos do mundo, fatos caracterizados por fenômenos que, de diferentes modos, nos afetam e constituem a nós mesmos e a nossa consciência, são algumas das tarefas da fenomenologia, que se preocupa, ainda, em expressar conceitualmente as ideias sobre o mundo depois de as coisas terem sido percebidas e significadas pelo pensamento. Trata-se de encontrar uma alternativa às explicações científicas do homem e do mundo, que tratam de descrevê-los e categorizá-los, para então explicá-los em função de hipóteses, teorias e formas metodologicamente orientadas de conhecimento.

Para Merleau-Ponty, no entanto, o trabalho fenomenológico solicita uma espécie de abandono das pretensões científicas, uma

vez que “[...] a ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3) e, como determinação e explicação do mundo, fornece-nos, sempre, uma compressão apriorística de nós mesmos e das coisas. Isso quer dizer que, do ponto de vista científico, o modo como explicamos o mundo já é determinado, a priori, pelos conhecimentos que a ciência produz. Assim, segundo Merleau-Ponty (2006, p.4),

[...] as representações científicas segundo as quais eu sou um momento do mundo são sempre ingênuas e hipócritas, porque elas subentendem, sem mencioná-la, essa outra visão, aquela da consciência, pela qual antes de tudo um mundo se dispõe em torno de mim e começa a existir para mim.

Em razão disso, para o filósofo francês, é preciso retornar às coisas mesmas, o que significa

[...] retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.4, grifo do autor).

Retornar às coisas, para a fenomenologia, é buscar compreender como as percebemos, como elas afetam nossa percepção e como ganham contornos e sentidos para nossa consciência. No entanto, mesmo no âmbito da filosofia, esse retorno às coisas só é possível a partir do discurso, isto é, de um mecanismo argumentativo que trate de desvelar as ideias e interpretações que fazemos das coisas. No caso da poesia de Sophia, ao contrário, a poética da percepção que ela coloca em jogo implica que ir às coisas é fazê-las falar em função da força material das imagens, que evoca, substantivamente, a força material das próprias coisas. Isso é possível porque a relação entre autorreflexividade, como condição inescapável da criação poética desde a modernidade baudelairiana, e sensibilidade estética,

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

permite o resgate das coisas e do real como manifestação das ideias, mas também como materialização dos afetos, ou seja, como lirismo.

A linguagem poética, em Sophia, assume um caráter substantivo, que envolve justamente a ideia de expressar as coisas, de nomeá-las ao mesmo tempo em que as converte em parte de sua imagética sensível, forjando a realidade outra do poema sem nunca perder de vista os elementos da própria realidade. Isso é importante porque, em sua visada fenomenológica, a poeta compreende que, como afirma Merleau-Ponty, a percepção nunca está acabada e

[...] já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à prosa *dos sentidos* ou do conceito? (MERLEAU-PONTY, 1991, p.53, grifo do autor).

Ou seja, “[...] é preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.53). Assim, se entendemos a repetição sistemática de temas, na poesia de Sophia, não propriamente como temas, mas como um conjunto de motivos integrados, cujos resgates e variações, nos mais diferentes poemas, dão formas à sua poética ao mesmo tempo em que conformam uma visão de mundo, o fazemos considerando não só a profunda coerência que se pode perceber na relação que os poemas e os livros criam dentro de sua obra, mas também o rigor de seu próprio ideário poético, de sua visão crítica, de seu projeto criador, expresso não só em muitos de seus poemas, como também em artigos e ensaios publicados ao longo da vida. Dessa maneira, a leitura que aqui propomos parte de uma análise incisiva, sobretudo, das “Artes poéticas”⁴ de Sophia, incluindo ainda alguns de seus poemas, objetivando a demarcação das ideias que fundamentam a construção

⁴ Conjunto de cinco textos em prosa poética que foram escritos e publicados em diferentes circunstâncias, como posfácios a alguns de seus livros, como resposta a inquéritos críticos e como agradecimento a um prêmio literário.

dessa poesia, uma poesia que se concretiza no cruzamento entre viver, ver, pensar e escrever.

Sob muitos aspectos, tanto poéticos quanto críticos, as “Artes Poéticas” representam uma chave de leitura importante para o entendimento da poesia de Sophia e sua inclinação ao real. Em “Arte Poética I”, por exemplo, temos a narrativa altamente descritiva de uma passagem por Lagos, num Agosto ensolarado, e da experiência de entrar numa loja de louças, observar atentamente as pessoas, as coisas, a luz e o brilho de tudo que lhe chega desse espaço no qual “o chão e as prateleiras estão cobertos de louças alinhadas, empilhadas e amontadas: pratos, bilhas, tigelas, ânforas”, tudo cheio de “[...] barros que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a moldar numa medida humana.” (ANDRESEN, 2018a, p.359). A partir dessa constatação, a poeta irá deter-se, cada vez mais, no gesto de olhar e reconhecer as louças, os vasos, as “ânforas de barro pálido” pousadas diante de si, forjando, então, um texto no qual a percepção das coisas parece se dar ao mesmo tempo que a consciência, a descrição e a reinvenção imagética destas no corpo da escrita. Olhar detidamente as ânforas implica considerar que “talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor” e que, “talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar” (ANDRESEN, 2018a, p.359), ou seja, a arte deste tempo, o nosso, apesar de seus conflitos, crises, incertezas quanto à possibilidade de representar as coisas, de dizer o mundo, já que determinantemente atravessada pela reflexão, é uma arte que também ajudou a elevar (ascese) o pensamento e permitir que reaprendamos a olhar as coisas em sua pura materialidade, como se tivéssemos alcançado um estado de redescoberta das coisas, um estado primevo em que as experimentaríamos pela primeira vez ou como nunca antes. Daí a beleza da ânfora tomar completamente a perspectiva da poeta, a ponto de ela reconhecer que essa beleza “não pode ser descrita”, porque “a palavra beleza não é nada”, porque “[...] sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética.” (ANDRESEN, 2018a, p.360).

No interior da loja, tomado pela penumbra, a ânfora torna-se o elemento fulgurante do olhar e o contato com o reino da percep-

ção, da consciência e do poético, ao passo que, “[...] lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol [...]”, porque essas coisas “[...] vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino.” (ANDRESEN, 2018a, p.360). A compreensão do mundo, então, começa com as pequenas coisas, os pequenos detalhes, a luz, a penumbra, o interior acolhedor da loja de louças, a ânfora, mas não pode se estender para a totalidade da rua lá fora, porque flagrar poeticamente o mundo significa, antes de tudo, começar pelas coisas, pelas pequenas coisas, forjar um novo reino, o reino do poético, que se expressa substantivamente pelas imagens tomadas à realidade, um reino que “[...] agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece [...]” (ANDRESEN, 2018a, p.360). A poesia, então, implica construir diligentemente o reino, esse lugar de esplendor, que não pode estar na rua lá fora, na cidade, mas sim que a poeta busca “nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégano”, sendo que a consciência sabe que “[...] semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido [...]”, cabendo à poeta procurar “reuni-lo”, buscar “a sua unidade”, indo “de coisa em coisa” (ANDRESEN, 2018a, p.360). Desde a leitura de “Arte Poética I”, já podemos constatar que os cinco textos que constituem o conjunto estão orientados por uma preocupação propedêutica da autora, que, lançando mão de recursos tais como a descrição, a narração, o argumento, o exemplo, as lembranças e, sobretudo, a metalinguagem, acaba por arquitetar, muito didaticamente, uma espécie de compêndio de sua própria obra, de modo que se faz possível extrair dos textos os principais fundamentos dessa poesia.

Um dos aspectos abordados por Sophia em suas “Artes”, mais especificamente em “I”, é uma profunda consciência do fato de que o homem não mantém com o real uma relação íntima e profícua, baseada na plena atenção fenomenológica, na busca por usufruir as sensações que o contato intenso e concreto com as coisas pode nos proporcionar. Ao contrário, a voz lírica de Sophia demarca, lucida-

mente, que o homem vive alheio ao mundo, apesar de estar nele e dele fazer parte, pois se aliena na vivência totalmente maquinal, automatizada das coisas. Observamos que, em “I”, Sophia usa uma base mitológica, tanto a clássica quanto a judaico-cristã, para demarcar o entendimento de que há uma cisão entre o homem e o mundo concreto. Por um lado, a linguagem se interpõe entre o homem e o real, na medida em que as palavras acabam por substituir as coisas mesmas, em que os sistemas linguísticos se constituem como uma espécie de ponte por meio da qual o homem se relaciona com o mundo. Por outro lado, o processo histórico da modernização material, que se adensa, mais contemporaneamente, na globalização, levou o homem a um estado de solidão e alheamento. Em face desse entendimento, a poesia de Sophia apresenta como busca primordial a superação dessa ruptura, ou pelo menos uma tentativa. Sua poesia vai afirmar-se na tentativa constante de “conquistar o real”, o que ocorre pela relação fenomenológica atenta. Ao analisarmos as “Artes Poéticas”, é notório que o ponto fundamental da elaboração criativa, para a poeta, se inicia no embate físico do corpo com o mundo, e tal embate se realiza por uma atenção que se dá extremamente cuidadosa às coisas, como podemos observar neste excerto de “I”: “Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião.” (ANDRESEN, 2018a, p.360). O real nos é oferecido em toda a sua inteireza material, mas, sofrendo o homem de uma “aliança quebrada” com o mundo, é necessário tentar a religião, e Sophia o faz por meio da percepção plena, disposta. Na conquista do real, há a possibilidade de se fazer do mundo um reino, não apenas um mero habitat: eis uma forma de empenhar-se na luta pelo restabelecimento da aliança perdida.

No tecido discursivo de suas “Artes”, especialmente em “II” (ANDRESEN, 2018a), a poeta argumenta de forma profusa que o princípio poético está no mundo concreto, na relação sensível singular do eu com o real. A arte da poesia é destacada como “uma arte do ser”, que não requer tempo ou trabalho daquele que escreve e a ela se dedica, nem se constitui como puro artesanato, mera manipulação criativa das palavras e dos recursos linguísticos. A arte da poesia solicita “a inteireza do ser do poeta”, e isso diz respeito a “[...] uma

consciência mais funda do que a inteligência em si, uma fidelidade mais pura do que aquela que se pode controlar.” (ANDRESEN, 2018a, p.362). Para Sophia, o ato da escrita poética pode ser definido como “a participação no real” daquele que escreve, por esta razão, “o poema não fala de uma vida ideal”, mas sim de “uma vida concreta”. Nesse ponto, retornamos à “Arte Poética I” para salientar a ideia de que a beleza das coisas, de acordo com ela, é evidente ao olhar, ao sentido da visão, mas não existe em si mesma e não pode ser descrita, “é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada” (ANDRESEN, 2018a, p.363), ou seja, a participação do eu no mundo concreto apresenta-se como verdade poética no espaço do poema, como construção. O estado poético puro estaria, assim, presente nas coisas reais como verdade imanente, sendo que o papel do poeta seria, por sua vez, conquistar pela percepção laivos dessa verdade, e, posteriormente, transformá-la em palavra, “beleza poética”.

Mas se faz imprescindível ressaltar, aqui, que a experimentação fenomenológica do real defendida por Sophia é sempre um ato consciente, uma abertura da percepção às coisas, “atenta como uma antena” (ANDRESEN, 2018a, p.362), como é dito em “II”. O eu que nos fala, nas “Artes Poéticas”, sempre realça o cuidado dessa atenção intensa e intencional para as coisas, o mundo, o real. Isso significa que o processo de experimentar e gozar o real parte de uma predisposição consciente, não apenas sensível. Estamos diante de um entrelaçamento entre a sensibilidade e a racionalidade: o eu sensível não está sozinho na relação fenomenológica com o mundo, essa relação é também racionalmente direcionada; o enfrentamento do mundo é um embate consciente de si. Sophia não está falando, conforme possa parecer sob certo aspecto, de uma poesia ausente de consciência, tampouco a poeta realiza uma poesia nesses termos. Voltemos ao trecho que destacamos no início do parágrafo para flagrá-lo, agora, em sua arquitetura: “atenta como uma antena”. Apesar de ser um trecho pequeno, mostra-se suficiente para revelar a autoconsciência criativa em Sophia, sendo que não apenas o enfrentamento do real acontece atentamente, mas o trabalho com as palavras também se mostra extremamente atento, tanto que podemos observar, aí, uma paronomásia (atenta – antena) e a referência erudita a Ezra Pound,

que atribuiu aos poetas a qualidade da profecia com o aforismo “Os artistas são as antenas da raça.” Pensamos que a insistência de Sophia em focalizar tão insistentemente um lirismo que resgate a atuação sensível do eu na relação com o mundo, defendendo uma poética da fenomenologia, não se configura como uma recusa à racionalidade como fator intrínseco ao poético, até porque a metalinguagem é usada com frequência por ela e, evidentemente, é o principal recurso mobilizado pela autora nas suas “Artes poéticas”, e ainda porque a autora se dispôs a escrever sobre os princípios e fundamentos de sua visão acerca da poesia. A defesa de Sophia é por uma religação com o real, por um lirismo que tenha na ação sensível do eu um aspecto determinante e indispensável. Suas ideias não sobrepõem o sensível ao inteligível, elas defendem o equilíbrio entre eu-sensível e eu-autoconsciente, conforme é possível observar não apenas nas argumentações das “Artes”, mas na própria poesia.

Essa poética da fenomenologia que destacamos em Sophia, além de se caracterizar como uma busca atenta pelo real, também se caracteriza como uma escuta atenta do “sofrimento do mundo”, conforme vemos em “III”. Abrir-se para uma relação íntima e compromissada com o real significa, também, estabelecer uma relação de humanidade e irmandade com o outro, comprometer-se com os problemas do mundo, conforme podemos notar no excerto transcrito:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. (ANDRESEN, 2018a, p. 365).

Na “Arte Poética III”, a autora fala em “buscar justiça”, e isso estaria na natureza da própria poesia. Nesse sentido, a paixão que toma o eu no ato da captação do “esplendor” e da “beleza poética” das coisas reais, o toma em igual medida diante do sofrimento do mundo: “Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão.” (ANDRESEN, 2018a, p.365). De acordo com a visão

de Sophia, buscar justiça “é uma moral”, e a “poesia é uma moral”. Observando o termo usado pela poeta, podemos entendê-lo a partir da ideia de que “estar vivo e atento como uma antena” não implica somente uma atenção voltada para as coisas em busca da beleza e da embriaguez dos sentidos, mas implica ainda tomar consciência do real como um todo, inteirar-se da presença do outro e do sofrimento do mundo. Em “III”, notamos a equiparação explícita entre a poesia e o comportamento rebelde de Antígona: assim como a heroína trágica, a poesia “é aquela que não aprendeu a ceder aos desastres” (ANDRESEN, 2018a, p.366). Sophia acaba por se mostrar uma poeta comprometida com a formação de uma consciência coletiva: “não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência”, somos “herdeiros da liberdade e da dignidade do ser”, afirma a voz lírica que nos fala em “III”.

Considerando a análise das “Artes Poéticas”, podemos afirmar que não é possível comprometer-se criticamente com a poesia de Sophia sem deixar de observar com astúcia o desígnio da poeta ao selecionar os motivos já mencionados, que recorrentemente servem de composição às suas imagens poéticas, lembrando que, de modo geral, eles se associam à natureza, bem como de notar a presença de um olhar que focaliza tais motivos em seu estado de beleza, ou melhor, em um estado de beleza, já que, conforme bem pontuou Alberto Caeiro, “O que nós vemos das coisas são as coisas” (PESSOA, 2018, p.56). Não deixar-se levar por uma contemplação ingênua dessas imagens e paisagens, principalmente quando elas despertam um sentimento de euforia no sujeito lírico, é passo fundamental para uma compreensão mais perspicaz e profícua da poética de Sophia, que traça uma forma moderna muito singular, embasada na relação dinâmica, tensional, fecunda entre percepção sensível das coisas e do mundo, e consciência do fazer poético e também dos desastres humanos. Sophia resgata um lirismo que se recusa a negar a experiência viva do real, e na medida em que este lirismo sustenta, arquiteta e faz vibrar, no plano da linguagem poética, a reconfiguração do mundo, isto é, na medida em que a poeta reordena o mundo por força não só da vigorosa autoconsciência criativa, mas também dos fragmentos sensoriais de um corpo atento e completamente aberto ao gozo provocado pela experimentação das coisas, é preciso

considerar: se há desejo de reconfiguração das convenções habituais tais como estão estabelecidas, há também consciência das deformidades que imputam a humanidade e, conseqüentemente, a presença de uma ideologia que se opõe à ordem estabelecida. Arquitetar uma poesia que possa ser lida como reordenamento do mundo, ação consciente e comprometida, está entre as melhores realizações estéticas dos poetas modernos, aqueles que Antoine Compagnon (2011) chama, apropriadamente, de “antimodernos”. Se Sophia concebe sua poesia partindo de um comprometimento social, histórico, político, humano... não podemos deixar de notar que, nessa poesia, um resgate antropológico de valores fundamentais está em plena profusão: como fendas, os poemas abrem-se ao leitor em primitivo convite, o da comunhão na diversidade.

Diante da constatação de que a poesia moderna francesa, principalmente com a forte referência do projeto estético de Mallarmé, concentrou-se de maneira extremamente cerrada a perseguir a ausência das coisas dada na materialidade, na presença brutal das palavras muito racionalmente elaboradas, Claude Esteban (1991) idealizou o retorno do poeta como a figura daquele que “[...] soubesse ler, e precisamente com os olhos da fé, esse horizonte imediato do mundo onde as coisas, mesmo despedaçadas, lhe fazem sinal.” (ESTEBAN, 1991, p.215). As finas linhas que Sophia usa para tecer a malha imagética de sua poesia são laivos de vida vivida com acuidade e cuidado, tomados às coisas num embate corpo-a-corpo, sendo que o corpo que se propõe sempre ao embate não retorna à página em branco sem antes pilhar o pedaço das coisas que o deslumbra, conforme podemos notar em “Poema”, presente no livro *Geografia*: “O meu interior é uma atenção voltada para fora / O meu viver escuta”; “Não tenho explicações / Olho e confronto / E por método é nu meu pensamento // A terra o sol o vento o mar / São minha biografia e são meu rosto”; “De tudo quanto vejo me acrescento” (ANDRESEN, 2018a, p.226). Com isso, podemos perceber que a poeta usa esses laivos de vida vivida para traçar sua linguagem, que se desvela como uma verdade que dá a experimentar o “sabor das coisas materiais” (ESTEBAN, 1991, p.180) e, mais que isso, concede ao “Ser um acréscimo de ser”. Esteban (1991, p.183) diz que “dar sentido é reunir o que está separado”, ou, dito de outro modo, é “[...] juntar

tudo o que perdeu o próprio sentimento e a esperança da relação: é, em sua aceção primeira, praticar um ato *religioso*.” (ESTEBAN, 1991, p.214, grifo do autor). Assim sendo, consideramos possível entender o operar poético de Sophia como uma forma de ressignificação das ruínas do mundo: “A cidade onde habito é rica de desastres / Embora exista a praia lisa que sonhei” (ANDRESEN, 2018a, p. 312), diz a voz lírica da poeta no poema “Tempo de não”, do livro *Ilhas*, arrimando a afirmação crítica que aqui tecemos, a de que sua poesia acaba por constituir-se como uma linguagem

[...] em que a paisagem machucada do mundo encontraria um lugar com sua incompletude, sua devastação e todas as feridas, morais e físicas, que os homens lhe infligiram. Uma paisagem, também, onde o *Sujeito*, cada um de nós, em verdade, reencontrasse seu lugar. (ESTEBAN, 1991, p. 223).

O mundo como imagem

Fernando Pinto do Amaral (1989), no artigo “Sophia: a luz sem mancha do primeiro dia”, ao comentar de que modo a poética de Sophia se insere no contexto da alta tradição moderna da poesia, afirma que “[...] paralelamente a todas as estéticas da recusa e da contestação que terão marcado no nosso século a chamada Modernidade – arrastando consigo uma profunda consciência da arte como ruptura e anunciando mesmo a sua morte [...]” – também “[...] persistiu uma outra atitude que talvez pudéssemos designar por um retorno ao essencial [...]” (AMARAL, 1989, p.11) e que,

[...] no caso de alguma poesia, essa exigência prescinde dos labirintos mais ou menos dilacerados de uma certa tradição subjetivista ou interiorizante, conduzindo, em vez disso, a uma percepção assombrada e ao mesmo tempo lúcida de um mundo reconciliado com sua verdade primeira [...] (AMARAL, 1989, p.11).

Esse mundo reconciliado com sua verdade primeira, na poesia de Sophia, implica um universo poético no qual as imagens – muitas delas tomadas à vivência da realidade imediata e à experiência dos espaços pelos quais ela circula, bem como dos seres e das coisas que habitam esses espaços – combinam-se para afirmar e reafirmar, a todo momento, o grande projeto poético de forjar, pela linguagem, a imagem de um mundo que, mais do que evocado, quer também nos falar de forma sensível, quer se afirmar em sua espantosa materialidade, em sua beleza frágil, inesperada, espantosa e possível. Não é ocasional, então, que o primeiro poema de seu livro de estreia, *Poesia*, de 1944, afirme tão categoricamente que

Apesar das ruínas e da morte
Onde sempre acabou cada ilusão
A força dos meus sonhos é tão forte
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias.
(ANDRESEN, 2018a, p.45).

A imagem das ruínas, da morte e da ilusão, que constituem alguns dos motivos recorrentes da obra de Sophia, motivos que assinalam tanto o conflito existencial quanto político (não é ocasional falar em ruínas numa Europa vivendo já os estertores da guerra, arruinada e destruída por uma violência bárbara), fundamentais para a poeta, já contrastam perfeitamente com os motivos do sonho, do gesto exaltado e das mãos que abarcam poeticamente as coisas. É o gesto criador que está em jogo desde o início, mas, agora, ainda que assinalado por certo desencanto moderno, nascido da consciência reflexiva que o poema não pode evitar, também busca superá-lo pela via de um lirismo que reconhece que, mesmo o mundo tendo enlouquecido, a vida ser uma marcha absurda para a morte, uma ilusão que sempre encontra seu termo, a linguagem e a poesia, no entanto, não enlouqueceram, restando à poeta o desafio de reinventar a ordem dolorosa ou incompreensível do real. Vale destacar que a ideia de reinventar a ordem do real não é mera força de expressão se considerarmos que, em seus cinco versos, o poema mobiliza, na própria forma, esse desejo de ordenamento: não só

a força dos sonhos emerge na metade exata do poema (o centro do terceiro verso), anunciando o renascimento da exaltação e as mãos preenchidas, como contrasta perfeitamente com a atmosfera soturna dos dois primeiros versos. Não bastasse a divisão rigorosa das ideias, estas ainda ganham uma ordem mais profunda no equilíbrio clássico dos decassílabos perfeitos e na cadência pausadamente reflexiva que o ritmo ternário concebe – tudo sugerindo a possibilidade de uma relação conciliada com o mundo, a existência, o destino e as coisas, apesar da atmosfera de loucura e desespero que os anos de guerra imprimiram às experiências mais ordinárias. Daí, o equilíbrio e o tom classicizante que essa poesia assume em diferentes momentos não é mero estilismo ou certa inclinação a uma experiência poética de caráter cabralino, dada a relação de amizade e admiração recíprocas entre Sophia e João Cabral, mas uma espécie de ironia autoconsciente, que evoca as formas rigorosas de composição contra o sentimento de desespero e absurdidade de um mundo em guerra.

O lirismo de Sophia, ainda que incontornável daquela tradição moderna que, entre outras coisas, duvida do caráter representacional da linguagem e de sua capacidade de dizer o mundo ou o que quer que seja fora da própria linguagem, não consegue evitar o compromisso com o real manifesto a partir do desejo de restaurar, poeticamente, o que seria a ordem secreta desse mesmo mundo, sendo que isso se dá em função do encontro entre nostalgia, desencanto e paixão utópica pelas coisas. Assim, mais do que representar outra vertente da poesia moderna, Sophia dialetiza ambas as tendências dominantes da modernidade: desencanto e esperança utópica, sensação de esgotamento das experiências e certa fé nos afetos, autorreflexividade crítica e expressão lírica de si mesmo e das coisas, niilismo e um desejo permanente de perseverar a partir das emoções, de encontrar uma manifestação justa de si mesma e das coisas. Essa poesia, então, pensa o mundo, mas ao expressá-lo o faz a partir de um lirismo que acentua o caráter pessoal da percepção, o tom emocional das ideias, o subjetivismo rigoroso, nada derramado ou ostensivo, de uma consciência que vê as coisas, as apreende e recria, no poema, através da imagem de um real agora afetado pela emotividade e pelo *pathos* individual.

Trata-se, então, de não se entregar a um lirismo externalizante e ingênuo, pois que preserva os caracteres negativos todos da poesia crítica da modernidade, mas sim de tornar o lirismo um gesto de afirmação ética e estética, que faz do real, das coisas, lugares, pessoas, sentimentos e desejos, a beleza rigorosa de imagens e de versos que se criam como uma forma de reconfigurar um mundo mais autêntico e verdadeiro, pois, como afirma Helena Carvalhão Buescu (2005), “[...] o poema será belo numa sua forma justa, que obriga o reconhecimento da beleza serena dos valores éticos que manifesta através da componente estética que realiza [...]”, ou seja, “[...] uma beleza serena que, precisamente por isso, se pode revoltar contra o caos do ‘sofrimento das coisas’ – e ambas estão lá, nas palavras que o poema constrói e partilha com os outros.” (BUESCU, 2005, p.51).

Desse modo, mesmo que a experiência de habitar o mundo envolva um certo desencantamento doloroso diante das coisas, das circunstâncias históricas, do outro e da própria consciência, resta o compromisso em face de si mesmo, da vida e da realidade que nos cerca, o compromisso de perseverar, a todo custo, na dignidade dos que não se rendem, dos que não podem negociar nem o desejo de comunhão com o mundo, nem a consciência, nem a vontade de comunicação verdadeira e profunda com o outro, como vemos em “Porque”, de *Mar novo*, publicado em 1958:

Porque os outros se mascaram mas tu não
Porque os outros usam a virtude
Para comprar o que não tem perdão.
Porque os outros têm medo mas tu não.

Porque os outros são os túmulos caiados
Onde germina calada a podridão.
Porque os outros se calam mas tu não.

Porque os outros se compram e se vendem
E os seus gestos dão sempre dividendos.
Porque os outros são hábeis mas tu não.

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

Porque os outros vão à sombra dos abrigos
E tu vais de mãos dadas com os perigos.
Porque os outros calculam mas tu não.
(ANDRESEN, 2018a, p. 133).

Desde o título o poema explora o discurso assertivo de um eu-lírico que, em termos éticos, conhece apenas respostas, mas nenhuma dúvida. Afirma-se uma espécie de profissão de fé moral, que reconhece aquilo que, do ponto de vista político, social e humano, não pode ser negociado sem que, nesse gesto, a própria consciência comprometa-se. Daí a ideia de que se o mundo é o que percebemos pela consciência, esta é aquilo que deve fazer do mundo um espaço dignamente habitável e partilhado. Para tanto, há determinados valores, princípios e formas de agir dos quais não podemos prescindir caso queiramos mesmo assumir o compromisso com o mundo, encontrar um acordo com o real, estabelecer uma concórdia com o outro. Mas onde se encontra esse compromisso ético? Justamente no modo como o poema, ambigualmente, simula um diálogo com o outro, afirmando as qualidades essenciais de caráter que o constituem, mas que também é um diálogo com o próprio poeta, com o lugar do poeta diante da ordem do mundo, com o fato de que ele deve comportar, de algum modo, essa consciência profunda que se recusa a se entregar ou a capitular diante do cinismo, da hipocrisia, da omissão, dos negócios escusos, da covardia que permeiam nossas formas de estar no mundo. Assim, a dissimulação – os que se mascaram –; a consciência vendida – os que usam a virtude –; a covardia – os que têm medo –; a omissão – os túmulos caiados, a podridão, os que se calam –; os que se vendem, se compram e pensam lucrar com isso; a manipulação – os hábeis –; os seguros e protegidos, que nunca se arriscam; bem como os que calculam, ou seja, aqueles que, ambigualmente, planejam, contabilizam, agem em vista dos próprios interesses; tudo isso constitui um sistema degradado de vida que se opõe a um projeto ético mais autêntico, fundado na recusa e no inconformismo. Como não imaginar que há algo de baudelairiano nessa ambiguidade que faz do poeta, a um só tempo, a voz fundamental contra um mundo degradado e a primeira baixa desse mesmo mundo, afinal, conceber uma imagem mais bela do

mundo que envolve sempre o sacrifício de si mesmo diante da indiferença, da mesquinhez ou da perversidade do real?

No entanto, para Sophia, nada disso importa essa indiferença, senão estar disposta a fazer da sua poesia uma escuta capaz de tomar, pela fusão entre equilíbrio, racionalidade, paixão e lirismo, o partido das coisas, capaz de recuperar a beleza secreta do mundo tornado uma grande imagem, que, por sua vez, sugere a ideia de um abrigo possível, o lugar de um encontro reservado aos que aprenderam a olhar e apreender o que há de significativo no espaço do real. Em razão disso, como afirma Helena Carvalhão Buescu (2005, p. 51),

[...] a poesia de Sophia de Mello Breyner é uma poesia que se conjuga em torno da escuta: porque acredita que pode escutar os sons do mundo (veremos que também, e em não menor grau, o silêncio, ou os vários silêncios existentes no mundo), mas ainda porque acredita que se pode dar a escutar pelos outros.

Nessa poesia, é forçoso escutar o mundo porque essa escuta atenta também é um desejo e uma busca de integração com as coisas, os seres e o próprio mundo: “Chamei por mim quando cantava o mar/ Chamei por mim quando corriam fonte/ Chamei por mim quando os heróis morriam/ E cada ser me deu sinal de mim” (ANDRESEN, 2018a, p.77). Ouvir o chamado das coisas, então, é também ouvir-se nelas, buscar algo de si na extensão fascinante do real – o mar, as fontes, os heróis – é perceber que este real nos oferece e dedica algo de nós mesmos, um encontro possível de si em cada coisa do mundo. É nesse sentido que Merleau-Ponty (2006) afirma que “[...] o mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas [...]”, por isso mesmo, “[...] a verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.6). A poética de Sophia, por isso mesmo, é a do sujeito no mundo, que vive, sente e percebe o apelo das coisas para, então, a partir das sensações, dos afetos e das ideias reconstruir, em função das imagens caleidoscópicas do real, um mundo poeticamente significado.

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

A experiência de estar no mundo dá-se pela concretude das coisas e do próprio sujeito em relação a elas, o que faz com que mesmo os desejos e paixões se deem pela vivência imediata de uma entrega às sensações:

Sacode as nuvens que te poisam nos cabelos,
Sacode as aves que te levam no olhar,
Sacode os sonhos mais pesados do que as pedras.

Porque eu cheguei e é tempo de me veres,
Mesmo que os meus gestos te trespassem
De solidão e tu caias em poeira,
Mesmo que a minha voz queime o ar que tu respiras
E os teus olhos nunca mais possam olhar.
(ANDRESEN, 2018a, p. 78).

A primeira estrofe, de três versos, funciona como mote para a segunda estrofe, cujos seis versos desenvolvem o mote de modo a criar o cenário não dos amores idealizados, mas das paixões que arrebatam a vida. O que está em causa, elipticamente, é o corpo que toma a visão, que exige ser percebido, que irrompe diante do outro, que deve, por sua vez, ter se livrado de tudo o que conhece (e de tudo o que imagina conhecer ou saber), intuí ou aspira – as nuvens, as aves, os “sonhos mais pesados do que as pedras” – para experimentar a força desse acontecimento, ainda que ele signifique uma experiência capaz de trespassar o outro, de assinalá-lo definitivamente, de lhe roubar todas as outras experiências: “é tempo de me veres”; “meus gestos te trespassem de solidão”; “minha voz queime o ar que tu respiras”; “teus olhos nunca mais possam olhar”. Tudo o que parece um conjunto abstrato de imagens, na verdade, remete aos sentidos e às formas sensíveis que estão na origem da percepção – ver, tocar, cheirar, olhar (perceber). É o amor erótico, logo, a paixão sensível, que emana do corpo e com ele se realiza, que aparece como esse evento profundamente singular a deslocar, pelos sentidos, tanto a vivência do outro quanto sua experiência significativa. Não é ocasional, portanto, que em seu *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (2006) dedique toda a primeira parte ao tema do corpo, sua atuação junto

à percepção e sua dimensão no mundo, o corpo em vista das coisas e dos outros, concluindo que “[...] tudo aquilo que somos, nós o somos sobre a base de uma situação de fato que fazemos nossa, e que transformamos sem cessar por uma espécie de *regulagem* que nunca é uma liberdade incondicionada.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.236, grifo do autor), sendo que o corpo é a dimensão material e extensiva de nosso ser no mundo. Do mesmo modo, nossa sexualidade, nossa pulsão erótica, desejante, como Sophia sutilmente nota em seu poema, nos situa em nosso corpo, em relação ao outro e no tempo – “Porque eu cheguei e é tempo de me veres”. Daí Merleau-Ponty (2006, p. 236, grifo do autor) continuar:

Não há explicação da sexualidade que a reduza a outra coisa que ela mesma, pois ela já era outra coisa que ela mesma e, se se quiser, nosso ser inteiro. A sexualidade, diz-se, é dramática *porque* engajamos nela toda nossa vida pessoal. Mas justamente porque nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um *eu natural*, uma corrente de existência dada, de forma que nunca sabemos se as forças que nos dirigem são as suas ou as nossas – ou antes elas nunca são inteiramente nem suas nem nossas. Não existe ultrapassamento da sexualidade, assim como não há sexualidade fechada sobre si mesma. Ninguém está a salvo e ninguém está inteiramente perdido”.

Esse **eu natural** que é nosso corpo também é um dado do mundo, como o poema de Sophia desvela, um acontecimento cuja presença física, cujo apelo erótico, seduz, fascina e destrói, ao mesmo tempo, tudo o que julgamos saber do mundo e do outro. Assim, sacudir as nuvens, as aves, os sonhos implica, para o outro, livrar-se daquilo tudo que julga conhecer, que acredita saber, que usa como pressuposto reflexivo de sua compreensão das coisas, mediando a percepção por tudo aquilo que conhece *a priori*, porque a chegada do eu-lírico, travestido em eu natural, com seu apelo desejante, com sua aparição no mundo do outro, traz consigo uma nova e substancial experiência, encarnada, justamente, na imagem desse corpo que deseja e se quer desejado e no próprio poema, porque este é o lugar

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

de inscrição das coisas, bem como o espaço de fundação do mundo. No entanto, vale destacar, nem sempre essa experiência do corpo, essa afirmação do desejo, essa aparição do eu para o outro se dá livre da mediação autorreflexiva, nem sempre ela consegue romper com certa melancolia do pensamento a atravessar a percepção das coisas e a toldar a imagem do mundo percebido. É assim, por exemplo, que num dos poemas mais emblemáticos de Sophia a relação eu, outro, amor (erótico) e mundo, revela-se de modo mais pungente e melancólico, porque a autoconsciência crítica não consegue ocultar, sob o lirismo, que o mundo também pode ser o palco precário e imperfeito no qual a fragilidade de nossa existência desempenha um angustiado papel:

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo.

Mal de te amar nesse lugar de imperfeição

Onde tudo nos quebra e emudece

Onde tudo nos mente e nos separa.

(ANDRESEN, 2018a, p. 79).

O mesmo mundo que nos constitui e que habitamos, no qual reconhecemos nosso corpo, aprendemos a amar e a desejar a partir do que somos, mas também do que nos chega do outro, por intermédio dele, é esse “sítio tão frágil”, esse “lugar de imperfeição”, pois que nunca completamente acabado, seguro e certo, sempre dependente de nossas formas de ver e apreender as coisas, de nós mesmos e de nossas experiências, que, por sua vez, também não podem aspirar à perfeição, porque igualmente incompletas e inacabadas, dependentes da vida, das coisas, das circunstâncias com as quais nos defrontamos e que assinalam nossas vivências. Existir, no mundo, é o resultado tanto de uma dimensão fortuita das coisas e dos acontecimentos, quanto da própria vida e suas circunstâncias. Mais do que isso, o mundo “nos quebra e emudece”, “nos mente e separa”, já que ele nunca pode ser absoluta e unicamente um dado exterior a nós mesmos, ele sempre passa da percepção sensível à consciência, logo, ele depende do que pensamos e do modo como pensamos, ou seja, os sentidos do mundo emergem dele, mas ganham sua significação mais

profunda a partir da reflexão, por isso mesmo, apesar da beleza que emana das coisas, lugares, espaços, pessoas, nossa consciência do mundo também está ligada às nossas ideias, ao modo como elas refletem e são refletidas em nossas experiências e formas de ver e perceber a realidade, que envolvem igualmente a tensão dialógica entre prazer e dor, felicidade e infelicidade, força e fragilidade, coragem e medo, paixão e insensibilidade, desejo de comunhão e reconhecimento da própria solidão – esses elementos que fazem parte da razão, do *cogito* e da intuição sensível a um só tempo. Isso ocorre porque o mundo em que vivemos não é simplesmente o conjunto de fatos que percebemos, nem apenas aquilo que significamos pela consciência e que se converte em cenário de nossa existência, ele também é a civilização e a cultura que forjamos e, como Sophia registra, no poema “O rei de Ítaca”: “A civilização em que estamos é tão errada que/ Nela o pensamento se desligou da mão// Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco/ E gabava-se também de saber conduzir/ Num campo a direito o sulco do arado” (ANDRESEN, 2018a, p.278).

Ítaca é a imagem do mundo comunitário, no qual pensamento e vida pareciam ainda estreitamente próximos, pois que toda a compreensão do mundo vinha necessariamente das vivências no mundo. A civilização tornou-nos mais inteligentes, mais suscetíveis ao pensamento, mais próximos das grandes questões que permeiam o sentido de quem somos, da vida e da realidade que nos abriga, mas também nos afastou desse contato mais estreito e extensivo com a superfície do mundo e das coisas, desse saber fazer, essa técnica, que também é um modo de estar ligado à vida natural. Desse modo, a poética da percepção de Sophia recoloca em jogo, a todo momento, a relação entre o visível e o pensável, o real e o imaginário, aspiração utópica e realismo crítico, visão do mundo e imaginação do mundo, desvelando a consciência de que, como aponta Merleau-Ponty a propósito de nossas percepções, “[...] se posso falar de ‘sonhos’ e de ‘realidade’, se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o ‘real’, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário [...]”, portanto, “[...] o problema é agora não o de investigar como o pensamento crítico pode se dar equivalentes secundários dessa distinção, mas o de explicitar nosso saber primordial do ‘real’ [...]”, que, entre outras possibilidades, con-

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

siste em “[...] descrever a percepção do mundo como aquilo que funda para sempre nossa ideia da verdade [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.13). O pensamento atravessa a poesia de Sophia, no sentido de que a linguagem é fortemente refletida, bem como incorpora algumas das dúvidas fundamentais da modernidade acerca do mundo que ela busca dizer e das chances da linguagem em, de fato, o fazer; entretanto, o lirismo delicado, embora nunca sentimental ou ingênuo, compreende que existência e mundo formam uma relação que, permeada pelas ideias, também se expressam pela sensibilidade e, conseqüentemente, pelo esforço sensível em retornar ao real e dele deduzir suas melhores imagens, seus aspectos mais arrebatadores, ainda que às vezes dramáticos ou dolorosos, seus espaços, coisas, sujeitos, sons, cores.

Não é por acaso, então, que o mar seja um dos motivos mais recorrentes de sua poesia, junto com uma constelação semântica próxima, como as praias, aves, elementos marinhos etc., figurando o mundo natural, sua extensividade, sua solenidade, sua beleza, vastidão e profundidade. É assim que em “Mundo nomeado ou descoberta das ilhas”, do livro *Geografia*, de 1967, temos:

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas.

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas.
(ANDRESEN, 2018a, p.198).

As coisas existem porque as vemos, tocamos, sentimos, porque elas estão no mundo, assim como nós mesmos, fazem parte dele e das interações que estabelecemos com ele, mas elas só ganham significado quando as nomeamos, pois é pela linguagem que podemos nos situar em relação à realidade que nos cerca e nos reconhecermos nela. Aprender o mundo, então, é também dar-lhe

voz, fazer com que as coisas falem por intermédio de nossa linguagem, que ganhem uma dimensão significativa a partir da qual posamos retomá-las na consciência. Assim, para Sophia, as palavras, claro, não substituem as coisas, mas elas podem criar relações entre si que se assemelham às relações sensíveis que estabelecemos com as coisas do mundo, portanto, a poesia, nesse sentido, remete-se ao gesto da pura nomeação, isto é, partindo do caráter cotidiano da linguagem, das palavras e seus usos, ela recria imageticamente as coisas do mesmo modo que os navegantes, em face da descoberta das novas paisagens, nomeiam os elementos do mundo que vão descobrindo. Dizer as coisas, portanto, não envolve o gesto inocente de apostar numa espécie de transparência absoluta da linguagem, capaz de figurar os elementos da realidade em sua dimensão mais imediata, sensível e reconhecível, ao contrário, significa apostar que, se a linguagem poética é um construto, ela pode tocar a totalidade do mundo a partir da fratura, da fragmentação e da multiplicidade das imagens que, simbolicamente, remetem-se à realidade e às coisas. Primeiro, a poeta percebe o mundo em função de suas vivências mesmas no mundo (sobretudo se considerarmos uma infinidade de poemas dedicados aos lugares nos quais ela viveu e às pessoas que conheceu), depois, o concebe a partir da linguagem e das possibilidades de significação, mas, sobretudo, de materialização imagética do real que a linguagem oferece. Em resumo, e como aponta Edison Bariani Junior, em *O labirinto de Dédalos*, a propósito do modo como a ciência e o pensamento lidam com a ideia de mundo, “o ato de conceber o mundo em perspectiva parte da vivência como afirmação do indivíduo no grupo, da experiência como percepção e da existência como ação significativa”, mas “[...] também passa pela elaboração do pensamento e da racionalidade, com base num manancial cultural do qual se alimenta e se constitui.” (BARIANI JUNIOR, 2018, p. 123).

As “coisas mergulhadas no sem-nome”, então, regressam a si mesmas, de sua ausência, primeiro quando vistas, percebidas, afetadas pelas nossas experiências, depois, finalmente, quando nomeadas, quando lhes concedemos a linguagem a partir da qual podem romper o próprio mutismo e por-se a falar. E o poema deve ser o espaço no qual o mundo ressoa, como em “A casa térrea”, presente

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

em um dos livros mais significativos para a compreensão da poética de Sophia, *O nome das coisas*, publicado em 1977:

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não
soubeste [ser
Que não seja transferência nem refúgio
Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja
A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira
A meia distância entre montanha e mar
Construirás – como se diz – a casa térrea –
Construirás a partir do fundamento.
(ANDRESEN, 2018a, p. 275).

Para o sujeito-lírico, a arte não deve ser um mecanismo de sublimação dos próprios desejos ou vontades, nem uma forma de realizar aquilo que não se é ou ao que se aspira, fugindo, com isso, de si mesmo e das próprias experiências, que são fundadoras da nossa relação com as coisas e com o mundo; antes, ela deve ser o intermédio entre o que se vive e sente, o que se vê e as ideias, a experiência sensível e o compromisso estético. Por isso mesmo, o poema deve ser “a verdade do teu inteiro estar terrestre”, isto é, o contato mediado com a realidade, a expressão sensível das vivências, ainda que esteticamente recriadas por meio do engenhoso trabalho com a linguagem – e, no caso de Sophia, parte desse engenho advém da natureza aparentemente simples de suas imagens, que evocam a concretude das coisas por um processo de justaposição, pois que elenca diferentes imagens, ligadas por contiguidade, mas não por uma relação lógica, objetiva ou imediata entre umas e outras, simulando a própria maneira como percebemos o real, ou seja, fragmentariamente. Assim, o acúmulo de imagens faz de cada poema uma totalidade expressiva das coisas que forjam a experiência do sujeito-lírico e sua consciência de si e da realidade, ao mesmo tempo em que a obra, compreendida como o conjunto dos livros e poemas da autora, concebe a imagem do mundo que está nos fundamentos dessa poesia. Poema e obra, então, representam duas formas de totalidade distintas, mas interde-

pendentes. Sophia, em seus poemas, elabora e reelabora o problema fundamental da percepção, na arte, que implica, de acordo com Merleau-Ponty, em compreender que “se sigo a escola da percepção, encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim”, o que quer dizer que

[...] tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.57).

A linguagem poética, ao dizer as coisas, também as coloca, novamente, tanto diante do sujeito-lírico quanto do próprio leitor, que, com o ato da leitura, se reconhece e inscreve, de algum modo, nas coisas e na imagem do mundo que a obra representa. Desse modo, o poema é um construto, “a casa na planície costeira/ A meia distância entre montanha e mar/”, isto é, o poema é esse ato criador que se coloca entre a concretude do real e a abstração das ideias, que o pensamento não pode evitar. A “casa térrea”, construída a partir dos fundamentos, é o poema em seu retorno à realidade das coisas, ao mundo natural, mas que só pode se dar por meio da estetização da linguagem, da consciência de que dizer o mundo solicita romper sempre com a linguagem cotidiana, que tende sempre a falar em excesso, ao contrário dos poemas de Sophia, que se voltam ao minimalismo das formas, à contenção, à brevidade quase epigramática muitas vezes, numa busca pelo que há de essencial, de nuclear, tanto nas coisas quanto nas palavras. Dizer o mundo, poeticamente, é percebê-lo e expressá-lo contra a tagarelice da comunicação mais ordinária, pois, como afirma Merleau-Ponty, “o tagarela só diz o nome das coisas para indicá-las brevemente, para exprimir ‘do que se trata’”, sendo que, diferentemente, “o poeta, segundo Mallarmé, substitui a designação corrente das coisas, que as dá como ‘bem conhecidas’, por um gênero de expressão que nos descreve a estrutura essencial

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

da coisa e nos força assim a entrar nela”, por isso, “[...] falar poeticamente do mundo é quase calar-se, se consideramos a palavra no sentido da palavra cotidiana.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.63-64). A poética de Sophia não quer rigorosamente imitar as coisas, mas sim representá-las em sua múltiplas e surpreendentes variações, em seu caráter mais substancial, daí uma poesia substantiva, cujo rigor do verso, das formas e do ritmo evoca a própria concretude dos objetos e sensações representadas, o que nos leva a pensar que “[...] tanto no poema como na coisa percebida, não podemos separar o conteúdo da forma, aquilo que é apresentado da maneira como se apresenta ao olhar.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.64-65).

Assim, a consciência da poeta, que é tanto a consciência da mulher no mundo quanto a da artista diante desse mesmo mundo e da linguagem, é uma consciência poética do mundo, que envolve reconhecer que não existe uma linguagem transparente o suficiente para dizer diretamente as coisas, isto é, evocá-las em sua pura materialidade, sobretudo porque há zonas interiores de nós mesmos que permanecem insondáveis, como a poeta nos lembra em “Da Transparência”, do livro *Geografia*, de 1967:

Senhor libertai-nos do jogo perigoso da transparência
No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios
Mas sufocado sonho
E não sabemos bem que coisas são os sonhos
Condutores silenciosos canto surdo
Que um dia subitamente emergem
No grande pátio liso dos desastres.
(ANDRESEN, 2018a, p. 225).

O caráter fenomenológico da poesia de Sophia concebe uma poética que é uma “forma de atenção”, mais especificamente aquela “[...] forma de atenção que ‘escuta’ o silêncio e nele deixa crescer as vozes do que fala [...]” (BUESCU, 2005, p.59), o que quer dizer que ela se funda na visão do real, na multiplicidade de seres, coisas e fenômenos que constituem nossa experiência com o real, e, a partir dessa visão, cria o mundo que o sujeito-lírico, a um só tempo, experimenta, habita e partilha com o leitor. Se as coisas que

formam o espaço do real são exteriores ao sujeito-lírico, chegando-lhe pelos sentidos, sendo por eles percebidas, é na consciência que elas se transformam em nossa interpretação do mundo, bem como, no caso da poeta, é no “fundo do mar da nossa alma”, onde só há “sufocado sonho”, que elas se convertem em expressão estética, em nova imagem do mundo. E o fundo da alma, por si só, é um lugar vazio de realidade, “não há corais nem búzios”, a não ser os sonhos, fabricações íntimas da vontade, da intuição, da consciência profunda, esses afetos todos que vivem na mais pura imanência, para emergir, ora ou outra, na própria vida, o “pátio liso dos desastres”. É assim que se dá com uma série de poemas nos quais a solidão, a morte, o desejo e o medo de amar, a fragilidade da vida, a urgência dos afetos etc., representam o encontro entre a realidade percebida e aqueles conteúdos da alma, do espírito, que vivem no domínio da imanência. A linguagem lhes dá expressão e garante que eles se encontrem na síntese expressiva do poema: mundo percebido afetando os estados imanentes e estes se entrelaçando, afetivamente, à manifestação lírica das coisas. Nesse jogo entre ver e sentir, “não é que se veja o transcendente, aquilo que estaria ‘por detrás’ do que aparece – mas, pelo contrário, o que se vê é a intimidade do imanente, numa espécie de estrita e estreita atenção ao que surge e se apresenta ao sujeito” (BUESCU, 2005, p.59). O que aparece, então, em seus poemas, é a imanência das próprias coisas depois de tornadas o mundo do sujeito-lírico, este, também, desvelado em sua própria imanência afetiva, passional e ideológica. O mundo poético converte-se, assim, na própria morada existencial do sujeito-lírico, dividida e compartilhada, como experiência comum, com os leitores. As coisas estão no mundo e esse emerge à percepção como o lugar primordial da existência, que a poeta vivencia, mas também ressignifica, esteticamente, em sua obra. Ressignificação que se dá no sentido de uma aposta fundamental, que ela nunca perde de vista e que persegue do início ao fim de sua obra: a aposta na possibilidade de um encontro essencial, de uma religação profunda entre a palavra e as coisas, a linguagem e o mundo, a arte e a vida.

Imagens do mundo e o mundo como imagem:
a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

REFERÊNCIAS

- AMARAL, F. P. do. Sophia: a luz sem mancha do primeiro dia. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, n.369, p.11, 1 ago. 1989.
- ANDRESEN, S. M. B. **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- ANDRESEN, S. M. B. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018b.
- BARIANI JUNIOR, E. **O labirinto de Dédalos**: a ideia de mundo como horizonte da existência. Curitiba: CRV, 2018.
- BUESCU, M. C. **Cristalizações**: fronteiras da modernidade. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- COMPAGNON, A. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de L. T. Brandini. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.
- COSTA, E. G. Poema do pensamento: as “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 25-41, 2018.
- COSTA, L. A. Experimentar a poesia: a moderna *Ars Poetica* de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 45, v.1, p. 173-188, 2005.
- ESTEBAN, C. **Crítica da razão poética**. Tradução de P. A. N. Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **Conversas**: 1948. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. Revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. Revisão da tradução de Paulo Azevedo Nunes da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

PESSOA, F. **Obra completa de Alberto Caetano**. Edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BELCHIOR, M. L. Itinerário poético de Sophia. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 89, p. 36-42, jan. 1986.

PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOBRE OS AUTORES E AS ORGANIZADORAS

Guacira Marcondes Machado Leite: Graduada em Letras Românicas pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araraquara . Preparação da Maîtrise francesa – Université Aix-Marseille (1969-1970). Mestre em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1982) e Doutora em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1991). Professora Livre Docente pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (a partir de 2000). Professora de Graduação (1971-2014) da Área de Língua e Literatura Francesa e de Pós-Graduação (1990-até hoje) em Estudos Literários da FCL da Unesp de Araraquara. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Vernáculas e Teoria Literária. Orienta Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado sobre poesia, narrativa, tradução. Fundou (1990) e é Coordenadora da Revista *Lettres Françaises* (Unesp/Araraquara). Líder do Grupo de Pesquisa do CNPq – “O Simbolismo: antecedentes e repercussões”. E-mail: guacira.marcondes@unesp.br

Fabiane Renata Borsato: Graduada em Letras (1992), pelo Centro Universitário Moura Lacerda. Mestre (1999) e Doutora (2005) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Parte da pesquisa de doutorado foi realizada na Universidad de Sevilla, por meio da aquisição de Bolsa Sanduíche CAPES. Atualmente é professora assistente doutora do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, nas disciplinas da área de Teoria da Literatura. Atua como professora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto. Desenvolve atividades de pesquisa em Teorias e Críticas da poesia, Metalinguagem em Textos artísticos e a Poética de João Cabral de Melo Neto. É membro do Grupo de Trabalho Teorias do Texto Poético da Anpoll. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Teoria da Literatura. E-mail: fabiane.borsato@unesp.br.

Márcia Eliza Pires: Graduada em Letras com habilitação em português e francês (2002). Mestre em Estudos literários (2008) pela FCL, Unesp de Araraquara e Doutora em Letras (Literatura e Vida Social) pela Universidade Estadual Paulista - Unesp, campus de Assis (2014) e Pós-doutora em literatura comparada (poesia francesa e brasileira) pela Unesp de Araraquara (2018). Como bolsista pela Embaixada da França, participou em 2019 da formação internacional na área de língua e linguagens na Université de Franche-Comté (Centre de Linguistique Appliqué) na cidade de Besançon. Bolsista em 2003 do intercâmbio universitário entre as instituições Sophia Antipolis (Nice) e Faculdade de Ciências e Letras - UNESP. Possui experiência como professora substituta de língua e literatura francesas, na UNESP, junto ao Departamento de Letras Modernas da FCL/Araraquara e na Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Integra os seguintes grupos de pesquisa do CNPQ cadastrado pela Unesp: O Simbolismo: seus antecedentes e repercussões (Unesp/Araraquara) e Poéticas da negatividade (Unesp/Assis). Tem publicação nas seguintes áreas de interesse: literatura francesa, poesia brasileira e literatura comparada. É membro da Associação dos Professores de Francês do Estado de São Paulo (APFESP). E-mail: melizap.mon@gmail.com

Sheila Juliana Aparecida Dálio Batista: Graduada em Letras (Licenciatura plena em Letras, Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas e Língua Francesa e suas respectivas literaturas) – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis (2017). Atualmente é mestranda na área de Leitura, Crítica e Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação de Literatura e Vida Social da Universidade

Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP/FCL- Assis.
E-mail: sheila_dalio@hotmail.com

Delvanir Lopes: Graduado em Letras, Português/Italiano, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998), campus de Araraquara, e Português/Espanhol, pela Faculdade Evolução Alto Oeste Potiguar (FACEP/ Ibitinga) (2007). Possui especialização em “Teoria e Crítica da Literatura” pela FCLAr - UNESP/ Araraquara - SP (2001) e em Espanhol, Metodologia de Ensino, pela UnB/ Brasília - DF (2009). Mestre em Estudos Literários pela FCLAr - Unesp/Araraquara (2004) e Doutor em Letras (Poéticas do Texto Literário) - pela FCL - Unesp/Assis (2012). Autor dos livros Ponte do Tal Vez (2008), Favônio (2009), Voragem (2010), Hematopoiese (2011), Fímbria (2012), Cecília Meireles em diálogos ressonantes - 50 anos de presença em saudade (1964-2014) (organizado com Gisele P. de Oliveira - 2015); Jardim de Concisos (2015) e Artigos sobre ensino e educação. Pós-doutor em Letras pela Unesp/FCLAr. Docente na Escola Superior de Aviação Civil (EJ). E-mail: rinavledsepol@gmail.com

Ana Maria Lisboa de Mello: Possui Graduação em Letras-Licenciatura em Português e Francês e respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS; Mestrado e Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, na Área de Teoria da Literatura. Fez estágios de pós-doutoramento no Centre de Recherches sur l’Imaginaire, na Université Stendhal, Grenoble III (1995-96), com bolsa do CNPq; na Sorbonne Nouvelle - Paris III (2004), com bolsa da CAPES; na University of Toronto (2013-2014), com bolsa CAPES. Lecionou na UFG e UnB como professora concursada no período de 1991 a 1994. Coordenou o Programa de Teoria Literária e Literaturas do Departamento de mesmo nome na UnB de 1993 a 1994, e criou a Revista Cerrados do PPG. Foi professora da UFRGS, atuando na Graduação e Pós-Graduação em Letras de agosto de 1994 a junho de 2007, tendo orientado teses de doutorado até janeiro de 2012 na condição de professora-colaboradora. Coordenou o GT Teoria do texto Poético da ANPOLL, juntamente com Paula Glenadel, de

2002-2004, gestão responsável pela criação da Revista Texto Poético, GT do qual foi membro de 1992 a 2012. Atualmente é membro do GT Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais. É pesquisadora associada ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias/ CLEPUL, da Universidade de Lisboa e ao Centre de Recherches sur les Pays Lusophones/CREPAL da Université de la Sorbonne Nouvelle/ CREPAL. Foi professora da PUCRS no ensino de graduação e de pós-graduação de agosto de 2007 a janeiro de 2017. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS de 15 de maio de 2008 a 7 de dezembro de 2012, tendo proposto a criação da Revista Letrônica em dezembro de 2008. Tem experiência na área de Letras, subáreas de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, com ênfase em poesia, escritas migrantes, teorias e críticas do imaginário. Desde 2017, está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas - PPGLN, da UFRJ. E-mail: ana.lisboa11@gmail.com

Adrienne Kátia Savazoni Morelato: Graduação em Letras Português/Francês/Italiano; Mestre em Estudos Literários; Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; desenvolve sua pesquisa na área de Estudos de Gênero, Literatura de Autoria Feminina, Literatura Comparada e Poesia. Atualmente também pesquisa sobre as relações de gênero e o futebol. É membro pesquisadora do Núcleo de Estudos do Corinthians, o NECO. Poeta com três livros publicados, dois impressos e um digital, além de vários trabalhos em antologias. Tem diversas poesias publicadas na internet em sites de poesia ou copiadas e repassadas em blogs e afins. Tem trabalhos premiados, na literatura, na pesquisa, em Educação. E-mail: adrienne.savazoni@gmail.com

Suzel Domini: Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Mestre em Letras (Teoria da Literatura) (2013) e Doutora em Letras (Teoria e Estudos Literários) (2017) pela mesma instituição. Realizou um estágio de pós-doutoramento durante o ano de 2018, com bolsa CAPES, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente, dedica-se à pesquisa cursando

um segundo Doutorado em Estudos Literários (Teorias e Crítica da Poesia) na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Araraquara. Atua, principalmente, nas áreas de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, com ênfase nos seguintes eixos: Poesia Brasileira, Poesia Contemporânea e Teoria da Poesia. E-mail: su.domini@yahoo.com.br

Márcio Scheel: Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2009). Atualmente é Professor Assistente Doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Membro de corpo editorial do Estação Literária, Membro de corpo editorial da Building the way - Revista do Curso de Letras da UEG/Itapuranga e Membro de corpo editorial da A MARGem - Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária. Atuando principalmente nos seguintes temas: Pensamento e estética, Poesia e Filosofia, Modernidade, Crise da Representação, do discurso e do pensamento, Originalidade, inovação, tradição e ruptura e Pós-Modernismo. E-mail: marcio.scheel@unesp.br

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 23

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,94 cm

Tipologia: Garamond 11/13 pt

1ª edição: 2022

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>