



UFOP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS
GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

MATHEUS COELHO DE TOLEDO

CECÍLIA *IN BLUE*
A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES SOBRE OS ESTADOS UNIDOS

MARIANA
MARÇO – 2017

MATHEUS COELHO DE TOLEDO

CECÍLIA IN BLUE

A POESIA DE CECÍLIA MEIRELES SOBRE OS ESTADOS UNIDOS

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Professora Doutora Elzira Divina Perpétua

MARIANA

MARÇO - 2017

T649c Toledo, Matheus Coelho de.
Cecília In Blue [manuscrito]: a poesia de Cecília Meireles sobre os Estados Unidos / Matheus Coelho de Toledo. - 2017.
159f.: il.: mapas.

Orientador: Prof. Dr. Elzira Divina Perpétua .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Meireles, Cecilia, 1901-1964 - Crítica e interpretação. 2. Meireles, Cecilia, 1901-1964 - Poesia. 3. Estados Unidos na literatura. I. Perpétua , Elzira Divina. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 808.1 /5

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

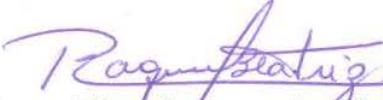


Matheus Coelho de Toledo

Cecília In Blue: A poesia de Cecília Meireles sobre os Estados Unidos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 24 de março de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:


Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua
(Orientadora da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto
UFOP


Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
PUC-MG


Prof. Dr. Alexandre Agnolon
Universidade Federal de Ouro Preto
UFOP

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe e pai, Márcia e Márcio; minha irmã, Mariana, minhas duas avós Maria e Elzi, a meus tios e demais familiares que me apoiaram. Agradeço também a Fernando, José e Wemerson, pela amizade e por sempre me acolherem. À Professora Elzira Divina Perpétua, pela orientação de grande generosidade poética. À professora Patrícia Vargas Lopes de Araújo, da UFV, eterna orientadora, pelo apoio e por acreditar. Também a professora Karla Denise Martins, pelo mesmo motivo. Aos demais professores da UFOP e UFV, da História, da Letras, da Comunicação e do Posletras. À professora Maria Gorete por, ainda no Fundamental, me proporcionar o prazer da leitura e as primeiras ferramentas de entendimento da Literatura. À República Joselitas de Ouro Preto em especial: Mariana, Gabriela “Mel” e Marcela “Elba”. Aos amigos: Natália Fraga, Sara Moreira, Nanda, Thomaz, Denise, Ju “do Rosa”, Naiara, Ju “da Rosa”, Gleydson, Tamyres, Sônia, Alessandra, Luciana Capute, Érica, Thais, Cris, Matheus “Gadu”, Cadu Gama, Carlismara e demais, da UFV e UFOP e fora delas. Ao trabalho de cada poeta, reconhecido ou anônimo. À UFOP e à FAPEMIG por concederem bolsas que auxiliaram a pesquisa no decorrer do mestrado.

Resumo

Este trabalho tem interesse em estudar poemas da poeta Cecília Meireles criados em decorrência de duas viagens realizadas por ela aos Estados Unidos, a primeira no ano de 1940, a segunda em 1959. O trabalho também traz estudos de crônicas decorrentes de ambas as viagens. Como ponto de apoio ao levantamento crítico, o trabalho se interessa por possíveis fontes que possam ter embebido as criações de Meireles do ponto de vista poético como Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, e junto deles, em menor grau, Poe e Longfellow. E também busca em Debussy, Stravinsky e Gershwin, pontos de intersecção da temática de suas criações musicais para com a poesia de Cecília Meireles. Essa parcela estadunidense da poesia e da crônica de Meireles é identificada neste trabalho realçando o seu aspecto urbano e emocionalmente afetado pela tristeza e melancolia, ressignificados na expressão “*in blue*”. O estudo de modo amplo realiza também um resgate memorial de uma parcela pouco conhecida de sua poesia.

Palavras chave: Cecília Meireles, Poesia, Estados Unidos da América, *In Blue*

Abstract

This work does have interest in studying Cecília Meireles' poems created post two travels of her to the United States of America, one in 1940 and a second in 1959. The work brings as well studies of chronicles created during both travels. As a support of the critical researches, the work shows interest for possible fonts that could do manifestation in Meireles' creations in a poetical point of view, as Baudelaire, Verlaine and Mallarmé, and plus them, in minor instance, Poe and Longfellow. And searches in Debussy, Stravinsky, e Gershwin, thematical intersection points of his musical creations inside Cecília Meireles' poetry. This north american part of the Meireles' poetry and chronicle is identified in our work bringging light to its urban and emotionally affectet by sorrow and melancholia aspects, in a ressignification of the expression "in blue". This work in an ample way realizes too a memorial recovery of a less know part in the poetry of hers.

Keywords: Cecília Meireles, Poetry, United States of America, In Blue.

Quando já as cifras e figuras...

Quando já as cifras e figuras
Não sejam chaves das criaturas,
Quando os que cantam ou que beijam
Mais sábios que os mais cultos sejam,
Quando o mundo a uma vida livre
E a este mundo outra vez se libere,
Quando sombra e luz novamente
Unam-se em claridade autêntica,
E quando em poesias e lendas,
A história do mundo se aprenda,
– a uma palavra e a seu condão,
Tudo que é mau fugirá então.

Friedrich Von Hardenberg Novalis

Tradução: Geir Campos

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 Música de Fundo	19
1.1 Baudelaire, Mallarmé, Verlaine.....	19
1.2 Debussy, Stravinsky, Gershwin.....	34
1.3 Da Música de Fundo ao Canto Particular.....	43
1.3.1 Cecília e o Modo Poético de Baudelaire e Verlaine.....	45
1.3.2 Cecília, o Simbólico e o Sonoro: Volta a Mallarmé, Debussy e Stravinsky.....	48
1.3.3 A Música e a Voz plena, Cecília chega à "maturidade poética".....	52
Capítulo 2 Intermezzo Americano	64
2.1 "U.S.A. 1940".....	65
2.2 Um Parêntese: A Presença da Literatura Norte-Americana na Poética de Meireles: Poe e Longfellow.....	86
Capítulo 3 O olhar da Poeta Estrangeira: Crônicas e Outros Poemas das Viagens aos Estados Unidos	94
3.1 Cecília em Chinatown.....	98
3.2 "Toda a América Unida para a Vitória", o Masculino e o Feminino na América...111	111
3.3 Um Desaguar na Pluralidade: Palavras, Mares.....	114
Conclusão	125
Referências Bibliográficas	128
Anexo I Provável Percurso de Cecília Meireles nos EUA	133
Imagem I Mapa dos EUA mostrando o trajeto de Cecília Meireles.....	133
Imagem II Mapa de Nova York mostrando os lugares pelos quais Cecília passou.....	134
Imagem III O trajeto da segunda Viagem de Cecília Meireles aos EUA.....	135
Anexo II Poemas estadunidenses de Cecília Meireles estudados no trabalho	136
U.S.A. 1940.....	136
Pomba em Broadway.....	142
Rua dos Rostos Perdidos.....	143
Os chineses Deixaram na Mesa.....	144

O Aquário	145
Sobre as muralhas do Mar.....	146
Anexo III Crônicas de Cecília Meireles estudadas neste trabalho.....	147
Felicidade.....	147
"Toda a América Unida para a Vitória".....	149
Janelas de Hotéis.....	152
Anexo IV Imagens de Cecília Meireles.....	154
Imagem I Cecília Meireles em Washington 1940.....	154
Imagem II A poeta em Detalhe.....	154
Imagem III Heitor Grillo e a Poeta.....	155
Imagem IV Cecília Embarca em Avião.....	155
Imagem V Suplemento de O Estado de São Paulo.....	156
Imagem VI.....	157
Imagem VII.....	158
Imagem VIII.....	159
Imagem IX Cecília Meireles em Saratoga, Califórnia, 1959.....	160
Imagem X Cecília é Velada, no Rio de Janeiro, em 1964.....	160

Introdução

Esta pesquisa busca retomar um momento específico da carreira literária de Cecília Meireles: poemas que expressam liricamente percepções sobre os Estados Unidos, escritos após viagens da poeta àquele país, nos anos 1940 e 1959. O interesse de nosso trabalho provém do fato de esta fase da sua poesia ser ainda pouco conhecida nos meios acadêmicos.

Cecília Meireles Benevides, nascida a 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro, foi órfã do pai que a deixou três meses antes de seu nascimento, e de mãe aos três anos de idade. Foi criada pela avó materna e se formou na Escola Normal aos dezesseis anos, pouco antes de publicar sua primeira obra. Após terminar o primário, recebeu de Olavo Bilac uma medalha de ouro pela distinção e louvor nos estudos. Era atraída por terras d'além mar, especialmente o Oriente, e segundo o estudioso Darcy Damasceno, também lia o poeta e escritor indiano Rabinadrat Tagore (Nobel de Literatura) que marcou muito o seu estilo. (DAMASCENO, 1977, pp. 13-78)

Temos notícia das viagens que realizou a Portugal e a outros países da Europa, além de Índia, América Latina e aos Estados Unidos, facilitadas essas viagens pelo casamento com o artista português Fernando Correia Dias, em 1923, e também pela carreira no ensino e estudo da literatura brasileira e estrangeira, sendo estas matérias motivadoras de diversas conferências no exterior. Cecília esteve em Portugal nos anos 1930, onde travou contato com o modernismo e as tradições poéticas lusitanas. Após o suicídio de seu primeiro marido, casa-se com o professor Heitor Grillo e realiza viagem de três meses aos Estados Unidos em 1940; foi uma segunda vez ao mesmo país em 1959.

Sobre as suas inúmeras viagens, Cecília Meireles compôs diversos poemas e crônicas; são a parte menos conhecida e estudada de sua obra, já que muitos foram escritos simultaneamente a outras obras que vieram a público, restando aos poemas decorrentes das viagens a publicação tardia ou póstuma. O nosso trabalho quer destacar uma parcela da obra *Poemas de Viagens*, deixada pronta pela escritora, mas que veio a conhecimento apenas após a sua morte, sob organização de Darcy Damasceno, em 1974. Nesta obra encontramos 10 poemas sobre a passagem pelos

Estados Unidos.

Há também um poema realizado sobre aquele país em *Vaga Música*, de 1942, e outro em *Retrato Natural*, de 1949, que são respectivamente: “Mexican List and Tourists” e “Pomba em Broadway”. Estes últimos foram inseridos em obras publicadas pela autora ainda em vida.

Sobre os Estados Unidos, Cecília também escreveu crônicas que foram publicadas no jornal *A Manhã*, e na Folha de São Paulo, quando já havia retornado ao Brasil. Tais escritos foram republicados na coleção de obra em prosa nos três volumes intitulados *Crônicas de Viagens*, pela editora Nova Aguilar, para o futuro centenário de nascimento da escritora, no ano de 2001. Nas crônicas citadas encontramos outras informações sobre a viagem. (MEIRELES, 1998; 1999). Estas foram republicadas pela Global Editora no ano de 2016.

Na tese *Estudo Crítico da Bibliografia Sobre Cecília Meireles*, de Ana Maria Domingues de Oliveira (1988), que verificou toda e qualquer publicação que cita o nome de Cecília Meireles até o ano de 1985, há apenas duas menções sobre Meireles nos EUA: uma se referindo a fotos da poeta naquele país e outra nota sobre reportagem acerca da viagem. Após, não há conhecimento de qualquer trabalho acadêmico de relevância que tenha tratado do assunto (OLIVEIRA, 1988).

Nos livros sobre a poeta existem raras informações tratando de Cecília nos EUA muitas vezes diferentes entre si: nas edições da *Poesia Completa*, sob organização de Darcy Damasceno, afirma-se que ela realizou uma conferência na Universidade do Texas em 1940, e também há uma foto da visita quando da passagem por Washington (MEIRELES, 1977, p.57-68). Já no volume 107 da coletânea *Nossos Clássicos*, da Editora Agir, verifica-se ausente o motivo da viagem, mas presente o tempo de estadia nos EUA: três meses (MEIRELES, 1982, p.4).

Segundo o volume *Envisioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States*, de Marshall C. Eakin e Paulo Roberto de Almeida, Cecília foi aos EUA, em 1940, realizar conferências sobre cultura brasileira na Universidade do Texas, a convite e supervisão do Banco Itamaraty e, segundo os autores, foi pioneira ao ministrar cursos nos EUA. O seu mesmo trajeto e intuito foi seguido posteriormente por diversos outros intelectuais brasileiros, como Érico Veríssimo, Gilberto Freyre e Clarice

Lispector (EAKIN, ALMEIDA, 2005. p. 106).

Os poemas do que trata a presente pesquisa constam no livro *Poemas de Viagens*, publicado, postumamente, no volume IX das *Poesias Completas* de Cecília Meireles, pela editora Civilização Brasileira, dez anos após a morte da escritora, portanto, em 1974 sob supervisão de Darcy Damasceno. A obra demorou muito a ter publicação autônoma da obra poética completa, ao contrário do que ocorreu com outros títulos da poeta, só tendo publicação autônoma em 2017 (da qual tomamos conhecimento após a conclusão de nosso estudo), pela Global Editora, ou seja após 43 anos de seu aparecimento. Possivelmente este fator, aliado à publicação póstuma, levou o livro ao esquecimento na maioria das listas sobre obras de Meireles, mesmo nos trabalhos de historiografia literária dos maiores e mais cuidadosos estudiosos e críticos brasileiros, como Antoino Candido e José Aderaldo Castelo em *Presença da Literatura Brasileira* (1997, p.136-137).

Dentre as edições que pudemos compulsar, notamos que *Poemas de Viagens* voltou a aparecer na *Obra Poética*, também sob direção de Darcy Damasceno, pela Nova Aguilar em 1993. Nela, os poemas estão em ordem geográfica, começando pelas viagens aos EUA. Essa versão condiz com as primeiras edições das *Poesias Completas, volume IX*, da Civilização Brasileira. Há outra versão de *Poemas de Viagens* com os poemas numa ordem cronológica, divergente da de Damasceno, publicada no centenário de nascimento da poeta, em 2001 como parte da *Poesia Completa*, organizada por Antonio Carlos Secchin.

Aliado à incerteza a respeito da disposição cronológica ou geográfica dos poemas, sobre *Poemas de Viagens* subsistem pouquíssimos comentários e revisões críticas, e um quase nulo conhecimento do público. Este desconhecimento é basicamente um empecilho para o entendimento e apreciação da obra. As viagens à Europa e à Índia geraram maior rumor na literatura e na imprensa, mas sobre a viagem de Cecília Meireles aos Estados Unidos pode ser que muito pouco subsista e essa menor quantidade de informações está desorganizada.

Em *Poemas de Viagens*, encontramos versos escritos sobre os EUA, e países do Velho Mundo. Dentre a sua obra poética dedicada ao tema da viagem há também outros volumes em separado dedicados a viagens específicas como os *Doze*

Noturnos de Holanda, Poemas Italianos e Poemas escritos na Índia.

Podemos encontrar também casos pontuais em sua obra mais conhecida, por exemplo em *Retrato Natural*, livro que contém “Pomba em Broadway”. Segundo informações de Secchin (2001), este livro foi publicado no Rio de Janeiro em 1949, pela editora Livros de Portugal. Este livro pertence à obra ceciliana mais característica, ao lado de *Viagem*, inclusive a poeta demonstrou preferi-lo mais que outros, quando, a convite, recitou para gravação em vinil diversos dos poemas de *Retrato Natural*. A compilação de poemas recitados por Meireles saiu em um disco lançado em 1956 pela gravadora Festa. A obra adquiriu dos críticos relevantes apreciações dentre os quais podemos citar Damasceno (1993) e João Gaspar Simões (1950) (MEIRELES, 2001, p.598). É possível notar em apontamentos de ambos os críticos, o caráter mutável da escrita ceciliana, dessa mutabilidade, *Retrato Natural* é possivelmente o seu livro mais representativo, sem perder a aura de uma das linhas mestras da poesia de Cecília Meireles, como identificou Damasceno. *Retrato Natural* é o fechamento de uma longa fase em que a poesia de Meireles se debruça mais intimamente sobre o eu. Após, vieram obras como *Amor em Leonoreta* e *Romanceiro da Inconfidência*, em que a subjetividade de Cecília concorre com outros temas, como os da narrativa histórica (como em *Romanceiro da Inconfidência*) e da poética tradicional. Essa tendência, entrecortada por obras mais pessoais, seguirá até *Cronica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, inacabada.

Na *Obra Poética* temos doze poemas sobre as viagens aos EUA, em *Crônicas de Viagens*, apenas sete crônicas, nelas Cecília traz de modo poético e memorial, significações, em certos momentos bastante crítica, às vivências e ambientes daquele país e de sua sociedade. A fonte utilizada nesta pesquisa é *Poemas de Viagens* integrante da *Poesia Completa* de 1993.

Os interesses deste estudo recaem sobre os temas recorrentes nessa sua fase poética, sobre o vanguardismo, o lirismo, o momento social e urbano vivido nos Estados Unidos, e a preponderância do olhar da poeta. Esses temas são visíveis no vasto poema “U.S.A. 1940” e em “Pomba em Broadway”, “Rua dos rostos perdidos”, “O Aquário”, “Sobre as Muralhas do Mar” e “Os Chineses Deixaram na Mesa”, que foram selecionados para estudo devido à coesão temática, o que exclui outro conjunto de

poemas, que tratam de questões de cunho étnico e religioso, cujo estudo não caberia no restrito prazo desta pesquisa.

“U.S.A. 1940” compõe um eixo de estudo voltado ao tema do lirismo urbano e social que é vivenciado por Meireles nos Estados Unidos em meados do século, e é um dos poemas a que mais recorreremos na pesquisa devido à sua grande extensão.

Das sete crônicas da viagem de Cecília Meireles aos Estados Unidos, três delas, que são “Felicidade”, “Toda a América Unida para a Vitória” e um trecho de “Janelas de Hotéis” servirão para estabelecer eventuais diálogos literários junto aos poemas, para melhor entendermos as percepções, o momento da poeta e também para que nos auxiliem na compreensão dos poemas.

Por último, justificamos a escolha do título *Cecília in blue* para a pesquisa, pois este retoma alguns aspectos com os quais os poemas sobre as viagens aos EUA possuem diálogo, mesmo que indiretamente. Em primeiro lugar, o título é referência à ilustre peça do repertório musical erudito e jazzístico: *Rhapsodie in blue*, composta pelo americano George Gershwin. De modo análogo aos poemas de Meireles, esta peça musical evoca um cenário estadunidense múltiplo e variado. A abertura desta peça musical possui parentesco com outras, que são a *Sagração da Primavera*, do russo Igor Stravinsky, obra que, de modo polêmico, renovou o cenário musical contemporâneo, cujo tema de abertura também está em diálogo com outra peça: *Prelude a l'après midi d'un faune*, do francês Claude Debussy, baseado por sua vez no poema *L'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé. Esses compositores e poetas constituem um universo e fazem parte de vanguardas poéticas e musicais, que será acrescido ainda do interesse por Verlaine e Baudelaire, desse modo constituindo um ponto de origem, de gênese, em que, segundo veremos, Cecília Meireles veio a embeber seu lirismo. Estas interrelações, diálogos, convergências entre Meireles e poetas e músicos serão verificadas do ponto de vista temático.

Assim, por *in blue* temos referência a estéticas influentes no cenário das artes modernas e que dialogam com o processo criativo de Meireles naquele momento, destacando-se as vanguardas francesas e a contemporaneidade norte-americana. Além deste diálogo, podemos acrescentar a palavra inglesa *blue* como expressão (além do seu sentido simples e usual: da cor azul) para explicitar a tristeza ou, em certos momentos, a

melancolia das evocações de Cecília Meireles.

No plano histórico e social, Cecília Meireles é fruto da sociedade carioca já modernizada e cosmopolita, estudiosa e professora de literatura, viajante e faz contato com a cultura norte-americana no meio do século. Estudando todos estes fatores, esta pesquisa compreende uma fatia do passado de Cecília Meireles como indivíduo, e também as memórias e relações sociais dos lugares em que viveu e que visitou. Desse modo, o tema do trabalho encontra-se em consonância com a linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP.

A importância deste trabalho reside na possibilidade de que possa integrar uma nova fortuna crítica a respeito de Cecília Meireles, fortuna sempre restrita, e que subsiste, mas que vem se encurtando substancialmente após a publicação de *A Farpa na Lira*, de Valéria Lamego, nos anos 1990. Também tem importância pela necessidade de estudar e divulgar a poesia de viagem de Cecília. Em outras palavras enriquecer e diversificar a crítica existente em torno de suas obras mais conhecidas. Realizamos paralelamente a este processo um resgate de uma memória poética que consideramos crucial para o entendimento da poesia/poética da autora.

O material decorrente das viagens à América do Norte merece vir à luz, por conta do esquecimento em que caíra messes poemas e crônicas. E também porque faz parte da extensa e valiosa obra decorrente das viagens cecilianas, sem as quais não se poderá compreender melhor a visão de mundo e o legado, ambos profundamente influenciados pelas viagens que ela fez, segundo afirma Darcy Damasceno na *Obra Poética*. (DAMASCENO, 1977, p. 19-36). Para avaliar brevemente como a obra de Cecília encontra-se em relação à memória, utilizamos inicialmente o estudo de Aleida Assmann, em “Canon and Archive”. Ela nos traz a tomada de consciência de que tanto os discursos memoriais quanto a cultura geral passam por dois aspectos, o canonizador, que perpetua determinados discursos, textos e tendências culturais. Em detrimento deste há o arquivamento, que por sua vez deixa em reserva determinados discursos, textos e tendências culturais.

A memória cultural, segundo a autora, sofreria dois grandes processos, de recordação e esquecimento. A recordação, podendo ser ativa quando coletamos,

selecionamos, trabalhamos com a memória, canonizamos e monumentalizamos. Mas também passiva, quando lidamos de forma preservadora mas de um modo um pouco mais negligente: quando acumulamos, referenciamos a memória, arquivamos, estocamos. (ASSMANN, [s. d.] p.99) Para os processos de esquecimento, temos o esquecimento passivo, quando negligenciamos totalmente e esquecemos, abandonamos. E também temos o esquecimento ativo, quando negamos, destruimos, transformamos em tabu, censuramos, ou transformamos objetos memoriais em lixo.

Tomando a explicação dada pela estudiosa, hoje, podemos avaliar o *status* de Cecília Meireles como canônico, principalmente se considerarmos o *Romanceiro da Inconfidência* como texto de referência que repercute na identidade histórica nacional, e obras muito estudadas como *Viagem, Vaga Música, Mar Absoluto e Outros Poemas, Solombra, Ou isto ou Aquilo*. Por outro lado a totalidade da extensa obra de Cecília enfrenta uma situação não tão favorável se consideramos *Retrato natural, Amor em Leonoreta, Doze Noturnos de Holanda & O Aeronatura, Poemas Escritos na Índia, Poemas Italianos, Romance de Santa Cecília, Metal Rosicler, Sonhos, Poemas de Viagens*, que são as suas obras mais desconhecidas e menos estudadas. E ainda há as obras iniciais da poeta, desfavorecidas pelos estudos e também pelo próprio julgamento da autora, que as considerava imaturas e não dignas de perpetuação: *Espectros, Nunca Mais... e Poema dos Poemas, Baladas para El Rey, Cânticos e Morena, Pena de Amor*.

Desse modo, trazemos, encerrada no trabalho, uma busca pela compreensão da memória da obra literária de Meireles, destacando a necessidade de trazer à tona novos estudos que possam auxiliar cada vez mais a perpetuação de sua poesia, sem contudo desrespeitar ou lutar contra o desfavorecimento e as perdas geradas no decorrer do tempo, o que ocorre em obras não só como as dela, mas de todos os poetas. É o esquecimento, e um processo de poder e hierarquia, mas também um processo natural executado pelo passar do tempo que tudo tende a apagar.

No planejamento deste trabalho, incluímos três eixos, cada um gerando seu respectivo capítulo. No primeiro capítulo, faremos um trajeto que partirá de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, poetas que se tornariam referenciais para a poesia da ainda jovem Cecília Meireles. Depois, aproveitando o diálogo, em um viés temático, da

poesia e da música faremos uma digressão para o cenário da música no período de passagem do século XIX para o XX, referenciando para isso três compositores de música erudita: Debussy, Stravinsky e Gershwin, dos quais faremos comentários de respectivas obras musicais. Ainda no capítulo buscaremos apresentar a fortuna crítica sobre Cecília Meireles e demonstrar como a poesia de Cecília Meireles, seja na juventude, seja na maturidade, tem relações com esses artistas tratados, o mesmo ocorrendo de forma esparsa durante todo o decorrer de nosso trabalho.

A relação da poesia já da fase de maturidade de Meireles e o cenário estadunidense encontrado em “U.S.A. 1940” serão o foco do segundo capítulo de nosso estudo, logo aparecem o cenário urbano e as relações sociais marcadas por seu lirismo. Ainda faremos, um pequeno parêntese tratando de possíveis relações entre a poesia de Meireles e dois poetas norte-americanos: Poe e Longfellow.

Por fim, no terceiro capítulo, pensaremos as crônicas e a parcela restante dos poemas da fase estadunidense, quando o olhar da poeta adentra um universo urbano e plural e adquire maior preponderância em nossa análise.

Capítulo 1 - Música de Fundo

Esse capítulo tem por objetivo realizar um breve estudo de poemas de três poetas franceses: Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, apresentar comentários sobre peças de música orquestral de Debussy, Stravinsky e Gershwin, e, mais tardiamente no capítulo, estudar a poesia de Cecília Meireles, sendo esta anterior ao momento estadunidense. Esse estudo inicial se mostrará útil em nosso trabalho para representar uma parcela das vanguardas poéticas e musicais em voga no início do século XX. São vanguardas com as quais Cecília Meireles, jovem e natural do Rio de Janeiro, veio a conviver e embeber a sua criação poética, mais visivelmente no período da juventude e de modo mais elaborado no período de maturidade.

Vamos procurar uma genética vanguardista, uma origem, uma gênese poética moderna na poesia de Meireles, especialmente pensando os poemas e obras musicais sob o aspecto temático. Depois desse momento da poesia francesa e da música erudita contemporânea, temos interesse em perceber como seus temas são retomados e retrabalhados na poesia de Cecília Meireles, seja na poesia anterior ao livro *Viagem*, ou em um momento posterior a ele, quando a poeta se torna plenamente ciente da individualidade de sua voz poética.

Não falamos aqui de hierarquias, de influências criativas entre poetas, ou de poesias e músicas estrangeiras que delimitariam temas a serem buscados por nossa poeta; mas de uma parcela, dentre muitas outras, de um universo artístico no qual Cecília Meireles encontrava-se imersa e em constante contato. Portanto, nada mais natural que viesse a dialogar com ele ou, eventualmente, emular em alguns de seus poemas.

1.1 Baudelaire, Verlaine, Mallarmé

Na segunda metade do século XIX, mais especificamente após a compreensão de um evidente desgaste do Romantismo, a poesia, paralelamente a outras vanguardas artísticas, sofreu profundas transformações, surgindo uma busca de estetização constante que viria a se ramificar em novas tendências como o

Parnasianismo e o Simbolismo. Essa transformação foi gerida destacadamente em solo francês, tendo se intensificado com a presença de Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), criador de uma poesia evocativa e sensorial, nela surgem inexactidões temáticas, mas não há perda das formas poéticas, da métrica tradicional dos versos e da estrofe ordenada.

Além destas características, Baudelaire encontrou no contista e poeta norte-americano Edgard Allan Poe as fontes de uma nova estética, ligada a temas até então vistos como desagradáveis e sombrios e um erotismo também não-convencional, que apela para a morbidez e o artificial.

Essas características fizeram de Baudelaire um precursor do simbolismo, como identifica Umberto Eco, crítico italiano recentemente falecido, em sua *História da Beleza*:

O movimento literário e artístico mais significativo do decadentismo é o simbolismo, cuja poética impôs ao mesmo tempo uma visão da arte e uma visão do mundo. Na origem do simbolismo impõe-se a obra de Charles Baudelaire. O poeta gira por uma cidade industrial e mercantil, mecanizada, na qual ninguém pertence a si mesmo e todo recurso à interioridade é desencorajado: os jornais (que Balzac já apontara como elemento de corrupção, de falsificação das idéias e dos gostos) achatam a experiência individual em esquemas genéricos; a fotografia, triunfante, imobiliza de modo cruel a realidade, fixa o rosto humano em um olhar atônito para a objetiva, tira da representação qualquer aura de insondabilidade, mata – na visão de muitos contemporâneos – as possibilidades da imaginação.(ECO, 2010, p. 346)

O poeta da metrópole ao perceber essas mudanças propõe ou recorre a novas significações para a compreensão do mundo exterior. Essas significações seriam as “correspondências”, as “florestas de símbolos”, uma ideia de sinestesia constante e a poesia que tende para o visual, que encontram seu momento de maior destaque. A obra de Baudelaire, como bem lembrou Umberto Eco, surge tanto como precursora literária, quanto modo de representação do mundo e das simbologias harmonizadas ao olhar humano. Exemplo disso está no soneto “Correspondências”, aqui na tradução de Ivan

Junqueira:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.
(MEIRELLES, 2011, p. 10)

Ou um simbolismo mais centrado em uma evocação daquilo que é perdido em meio a incerteza do presente, como podemos observar no soneto também de autoria de Baudelaire “O Crepúsculo Romântico”, o qual segue aqui também em tradução de Ivan Junqueira:

1 Quão belo é o sol quando no céu se ergue risonho
2 E qual uma explosão nos lança o seu bom-dia!
3 – Feliz quem pode com amor e ébria alegria
4 Saudar-lhe o ocaso mais glorioso do que um sonho!

5 Recordo-me! Eu vi tudo, a flor, o sulco, a fronte,
6 Murchar sob o esplendor dessa pupila que arde...
7 – Corramos todos sem demora ao poente, é tarde,
8 Para abraçar um raio oblíquo no horizonte!

9 Mas eu persigo em vão o Deus que ora se ausenta;
10 A irresistível Noite o seu império assenta,
11 Úmida, negra, erma de estrelas ou faróis;

12 Um odor de sepulcro em meio às trevas vaga,
13 E junto aos pantanais meu pé medroso esmaga
14 Inesperadas rãs e frios caracóis.
(BAUDELAIRE, 2006, p.231)

Nesse soneto em versos dodecassílabos, uma metáfora a um mundo poético que surge, o eu lírico elogia a sorte de quem pode saudar o sol (verso 3) que já se põe em seguida (verso 4). Em lugar deste dia e da clareza, onde eu lírico recordaria o passado e alguns de seus elementos tidos como belos (verso 5), tudo se perde (verso 6) e surge o império da noite (verso 10), nota-se a ausência de Deus (verso 9) e também há ausência de idealismos ou luzes que guiem o eu lírico (verso 11).

Surge então um cenário místico e desconfortante, com odor de sepulcro, escuridão, pântanos, rãs e caracóis (última estrofe). Podemos pensar o poema como uma metáfora da transformação do momento literário, se instalaria no momento seguinte uma literatura “decadentista”, quando o sentido de beleza é deslocado do exterior natural para a possibilidade criativa interna do homem, vivente de um período de crise, de urbanidade, desesperança e incompletude mais acentuados. O poeta não oferece fugas e salvação a não ser pela recordação de momentos felizes do passado (verso 5), recordações essas que também logo passam.

Podemos também dar outra interpretação a este soneto, pensando o “simbolismo” baudelairiano não como uma descontinuidade ou como uma resposta ao romantismo, mas como uma estetização mais trabalhada, mais acentuada, crepúsculo não como sentido de final de um dia ou do romantismo que finda, mas sim de continuidade desse romantismo, de passagem para o lado obscuro do que já existia, antes explorado positivamente, diurnamente, mas agora explorado no seu polo negativo e noturno. Hugo Friedrich, alemão estudioso da poesia lírica moderna, ainda nos lembra sobre Baudelaire:

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da "modernidade". Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sea poesia mostra o

caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes.(*FRIEDRICH,1978, p. 35*)

Este teor de modernidade poética, que Victor Hugo ao ler Baudelaire teria chamado de “novo frisson poético”(GLOBO, 2014)(FLOOD, 2014), é, ao lado do belo, explorado em seu aspecto negativo, a maior marca dos rumos que a poesia viria a tomar no mundo pós-romântico. Os poetas na França e fora dela jamais seriam os mesmos após tomar contato com a poesia urbana de Baudelaire, carregada de corrupção, amores doentios e imagens “tenebrosas”.

Mesmo um poeta de atitude menos transgressora como Verlaine (1844-1896), que iniciou a sua trajetória em diálogo com o neoclassicismo parnasiano mas que logo depois passaria ao simbolismo, veio a recorrer aos temas do mundo urbano para, através de contrastes, encontrar a beleza que já entrava em perigo de extinção. Leiamos um poema de Verlaine retirado de *La Bonne Chanson*, aqui traduzido por Onnestaldo de Pennafort:

IV

1 O ruído dos cafés; a lama das calçadas;
 2 os plátanos pelo ar desfolhando as ramadas;
 3 o ônibus, furacão de rodas e engrenagens,
 4 enlameado, a ranger num rubor de ferragens
 5 e girando o olho verde e rubro das lanternas;
 6 os operários a caminho das tavernas,
 7 com os cachimbos à boca a afrontarem os guardas
 8 paredes a ruir, telhados de mansardas;
 9 sarjetas pelo chão resvaladiço e imundo, –
 10 tal meu caminho, – mas com paraíso ao fundo
 (VERLAINE, 1958 p.95)

No curto poema, o eu lírico transpõe o cenário urbano da Paris em que vivia: um ambiente ruidoso, inóspito, insalubre e desagradável e contrapõe toda essa aura velha e decadente ao céu da paisagem, criando a única consolação que,

contrastando com a grande quantidade de lugares situações e pessoas desagradáveis, produz um efeito otimista e esperançoso através da contemplação. A rima emparelhada, nesta décima em dodecassílabos, produz um ritmo aditivo, há uma eterna adição de coisas negativas, mas, surge a fala dos travessões: uma antítese, o paraíso ao fundo, o belo céu do crepúsculo. Ocorre nessa criação a “inversão” do *modus poético* de Baudelaire, que joga com inícios positivos e finais sombrios, ou simplesmente cria poemas completamente obscuros.

Onnestaldo de Pennafort, o tradutor, dá outras referências sobre a criação deste poema:

É o próprio Verlaine que nos narra, na prosa derramada, mas tão pitoresca das suas *Confessions*, a história dessas longas caminhadas que fazia, quase cotidianamente, durante o seu noivado, através de ruelas sórdidas e tortuosas, mas que tinham o céu ao fundo, para chegar à casa de Mathilde, em Montmartre. Como a anterior, esta décima lembra as *Promenades et Interieurs*, de Copée, que, aliás, são posteriores à *La Bonne Chanson*, pois datam de 1875. O ônibus, de tração animal, é claro, de que fala o poeta, é, por certo, aquele mesmo chamado *Imperial*, em que, por vezes, gostava Victor Hugo de viajar Paris, para compor versos. A paisagem urbana evocada fixa admiravelmente a Paris da época. (VERLAINE, 1958,p. 142)

A contribuição de Verlaine, mais visível a partir de *La Bonne Chanson* (1870), é estabelecer, após seu início de tendências parnasianas, um estilo de tendência simbolista e fortemente musical que já se fez bem antes da estréia de Mallarmé.

Notória é a relação de Verlaine e Rimbaud assim como as trocas literárias de ambos são evidentes, mas essas só iriam ocorrer de fato a partir de 1871 (BARROSO, 2009, p. 17), ou seja, quando Verlaine já tinha publicado o seu quarto volume de poesias e também as *Festas Galantes* (1869), uma de suas obras mais notáveis. Assim, a figura de Verlaine, comumente obscurecida pelas ousadias de Rimbaud e Mallarmé, teve sim autonomia suficiente para criar um universo poético próprio e bastante desenvolvido. Certamente as trocas com os dois outros poetas citados só vieram a libertar mais a criação de Verlaine, que ainda permaneceria muito tímido no terreno da inovação formal. A temporada em que foi preso e se converteu ao

catolicismo despertou principalmente o seu misticismo poético, o que só vem a contribuir com o caráter simbolista de sua obra.

Ao pensarmos nas fontes de inspiração das *Festas Galantes*, veremos na pintura oitocentista de Antoine Watteau o mesmo processo pictórico poético que viria a despertar em Mallarmé o seu poema "L'après-midi d'un faune" inspirado em quadros também oitocentistas de Boucher. Se em Baudelaire e Verlaine a expressão já se desloca consideravelmente de uma poesia apegada ao seu referencial tradicional, voltado para a expressão da realidade e das vivências emocionais, na poesia de Stéphane Mallarmé, o trabalho direcionado para um aspecto evocativo irá se tornar ainda mais acentuado, chegando a uma poesia ao mesmo tempo encantatória e taxada de "fechada", dada a incompreensão imediata da leitura dos versos.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) introduz uma musicalidade imprevista em suas composições poéticas, nelas também procurando instilar cuidadosamente as palavras, observadas fonética e ritmicamente, como que um aperfeiçoar da ideia das "correspondances", herdada de Baudelaire. Ao lermos atentamente, encontraremos em Mallarmé uma ambientação sem apego ao poético referenciado na realidade, mas em uma ordem interna e sincrônica que proporciona aos poemas; ou, nas palavras do próprio poeta quando criticava os parnasianos:

Os parnasianos tomam a coisa inteiramente e a exibem: carecem assim de mistério, subtraem aos espíritos a alegria deliciosa de se acreditarem criadores. Nomear um objeto significa suprimir três quartos do gozo da poesia, que consiste em adivinhar pouco a pouco. Sugerir, eis o sonho. É o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo: evocar um objeto para mostrar um estado d'alma ou escolher um objeto e fazê-lo emanar um estado d'alma mediante uma série de decifrações. (MALLARMÉ, 2010, p.348)

A partir deste trecho podemos iniciar uma reconstituição da proposta de Mallarmé, o sentido inexato, mas situante de seu texto. Ao demonstrar os procedimentos parnasianos, censura-os e propõe a solução: "Sugerir". Através de um constante trabalho de encobrir os sentidos usuais das palavras e situações, a sua poesia incorporaria uma inédita ambiguidade, que daria o seu tom original, fechado e

incompreensível quando o leitor realiza uma primeira leitura ou uma leitura rasa.

Se pensarmos além da sugestão, Mallarmé pediria um mergulho profundo em cada poema, a atmosfera deve ser o foco principal da percepção, seja nas construções verbais ou rítmicas, saturadas de significado. A leitura em sua ordem de sentido tradicional de reconhecimento, compreensão da mensagem e, por fim, o prazer estético, é substituída por uma sincronicidade dos dois primeiros, que repetidos nesta nova perspectiva de leitura levariam gradativamente ao estético do texto. Enquanto outros autores produziriam volumes inteiros com diversos poemas que comunicam determinados sentidos estéticos, Mallarmé condensaria estes sentidos ao verso de apenas um poema trabalhado por anos, buscando sentidos que, mesmo elucidados pelo título, ainda precisam das associações e trabalho do leitor. Ana Balakian, estudiosa do momento simbolista francês, traz outro testemunho de Mallarmé:

Certa vez, na “Symphonie Littéraire”, Mallarmé traçou de modo bem vivo a topografia de suas paisagens poéticas que acreditava serem diretamente originadas de suas leituras de Baudelaire: elas contém árvores torcidas, cujo cortex corresponde a um grupo de terminações nervosas expostas, e a intimidade entre a imagem e as terminações nervosas foi expressada com um “pranto lamentoso como de violinos que chegando a extremidade dos ramos, tremem como as folhas de música... tristes lagos cortados em leitos floridos de um jardim eterno... morte, água metálica, pesadas fontes de bronze donde jorra uma triste e bizarra corrente cheia da graça das coisas desbotadas”.(BALAKIAN, s.d., p. 84.)

Ao lermos esta descrição, notamos uma incorporação da poesia de Mallarmé de uma caracterização emocional da paisagem, vista como triste, cortada, chorosa; logo, a paisagem, antes elemento predominantemente referencial na poesia, surgiria agora como o próprio esqueleto de sentidos dela. Podemos considerar que da produção poética de Mallarmé os dois mais conhecidos poemas são “L’après midi d’un faune” e “Coup de Dés”. O primeiro poema, uma écloga inspirada na pintura *Pan e Syrinx*, de François Boucher (figura 1), veio a sofrer transformações por extenso período de tempo, passando de texto teatral a poema de tendências parnasianas, mas que também fora recusado pelos parnasianos da época.



Figura 1: Pan et Sirynx, (1759) quadro de François Boucher que inspirou Mallarmé na criação de seu poema sobre o fauno. Fonte: <http://paintingandframe.com/images-stretched-canvas/francois-boucher-pan-and-syrinx-print-L->

O segundo é “Coup de Dés”, nele houve a elaboração de uma nova expressão da linguagem sincronizada a uma estrutura física textual, até então não noticiada na história da literatura. E essa particularidade ainda está associada à trajetória polêmica do poema, tido por uns como um inacabado fracasso literário, por outros visto como uma evocação que sedimentaria o nome do autor para sempre entre os grandes poetas franceses.

Destes dois poemas, será mais oportuno ao nosso trabalho enfatizar “L’après midi d’un faune” sem desconsiderar a importância de “Coup de Dés”, devido a fatores que fariam a sua influência transcender o campo da literatura, indicando aspectos visuais e musicais imprevistos. Vejamos uma tradução de Dante Milano (COSTA, 2010):

A SESTA DE UM FAUNO

Écloga

O FAUNO

1 Estas ninfas, eu quero perpetuar.
 2 Tão leve.
 3 O seu claro rubor que um volteio descreve
 4 No ar dormente, denso de sono.
 5 Amei um sonho?
 6 À dúvida, montão de antiga noite; ponho
 7 Fim, ao ver deste bosque a sutil ramaria
 8 Provar-me que eu, na solidão, me oferecia
 9 Em triunfo, aí de mim! a falta ideal de rosas.
 10 Reflitamos...
 11 Serão mulheres fabulosas
 12 Que à exaltação dos teus sentidos atribuis?
 13 Fauno, a ilusão se escapa dos olhos azuis
 14 E frios, como fonte em prantos, da mais casta:
 15 Toda suspiros, a outra, achas que ela contrasta
 16 Qual brisa matinal quente no teu toirão?
 17 Mas não! No lasso espasmo e na sufocação
 18 Do calor, que a manhã combate, não murmura
 19 Água se não a verte a minha flauta pura
 20 De acordes irrorando o bosque; e o único vento
 21 Pronto a exalar pelos dois tubos seu alento
 22 Antes que em chuva árida espalhe os sons em fuga
 23 É, no horizonte que não frisa uma só ruga,
 24 O visível, sereno sopro artificial
 25 Da inspiração, que ao céu retorna
 26 Ó pantanal
 27 Siciliano, cuja orla sossegada e vasta,
 28 Rival dos sóis, a minha vaidade devasta,
 29 Tácito, num florir de mil centelhas, CONTA:
 30 “Que eu, um caniço aqui talhando, a flauta pronta,
 31 Feita com arte, eis o ouro Glauco dos relvedos
 32 Distantes dedicando a fontes seus vinhedos,
 33 Ondeia uma brancura animal em repouso:
 34 Ao alento preludiar do caniço, o gracioso
 35 Vôo de cisnes, não! de náiades se assusta,
 36 Foge ou mergulha...”
 37 Tudo ferve na hora adusta,
 38 Sem que se possa ver onde se esconderá
 39 Tanto himeneu, cobiça de quem busca o lá:
 40 Então despertarei, nos primeiros fervores,

41 Hirto e só, sob uma onda antiga de esplendores,
42 Lírios! e a um deles igual, a mesma ingenuidade.

43 Não o doce nada que de seus lábios se evade,
44 O beijo suave que perfídias assegura,
45 Meu peito, antes intacto, atesta a mordedura
46 Misteriosa, devida a algum augusto dente;
47 Mas basta! arcano tal busca por confidente
48 O cálamo que sob o azul ressoa, quando
49 Da face para si a turbacão desviando,
50 Sonha, num solo longo, ir assim distraindo;
51 A beleza em redor, a ela e a nós confundindo
52 Num engano que o nosso canto dissimula;
53 E fazer, no tom em que o amor se modula
54 Desvanecer-se do habitual sonho, de lado
55 Ou de costas, ao meu olhar semicerrado,
56 Uma sonora, vã e monótona linha.

57 Busca, pois, instrumento das fugas, maligna
58 Siringe, re florir nos lagos, me aguardando!
59 Fero do meu rumor, continuarei falando
60 Dessas deusas; e, por idólatras pinturas,
61 Às suas sombras hei de arrancar as cinturas:
62 Assim das uvas ao sorver a claridade,
63 Para a mágoa banir fingindo alacridade,
64 Ergo ao céu estivo o meu cacho vazio:
65 Soprando as peles luminosas me inebrio,
66 Até o anoitecer olhando através delas.

67 Ninfas, ressoprarei outras LEMBRANÇAS belas:
68 “Meu olhar dardejava, entre os juncos, um bando
69 De colos imortais seu ardor mergulhando
70 N’água, com gritos de ira até o céu da floresta;
71 No banho imergem-se as cabeleiras em festa
72 Entre frêmitos e brilhos, ó pedrarias!
73 Corro e duas surpreendo enlaçadas (pungia-as
74 O lânguido sabor do mal de serem duas),
75 Sonolentas, os braços soltos... e assim nuas
76 Eu as rapto, sem as desenlaçar, e em meio
77 A um maciço, da fútil sombra odiado, cheio
78 De rosas cujo aroma o sol ardendo inala,
79 A nossa festa ao dia incendiado se iguala.”

80 Adoro a cólera das virgens, ó delícia
81 Feroz do sacro fardo nu que com malícia
82 Foge ao meu lábio em fogo ao absorver-lhe, tal

83 Um relâmpago, o íntimo frêmito carnal:
 84 Dos pés da desumana ao coração da tímida
 85 Entregando de vez sua inocência, úmida
 86 De lágrimas e de menos tristes vapores.
 87 “Meu crime foi, feliz de vencer os temores
 88 Fingidos, apartar o tufo desgranhado
 89 De beijos, que os deuses guardavam bem trançado:
 90 Pois apenas fui ocultar um riso ardente
 91 Entre as pregas sutis de uma delas (somente
 92 Com um dedo a outro retendo, em seu candor de pluma,
 93 Tingida do fervor que acende a irmã, nenhuma
 94 Vergonha enrubescendo a ingênua, ao ver agrados)
 95 De meus braços, por vagas mortes extenuados,
 96 Aquela presa, eterna ingrata, se livraria,
 97 Sem pena do soluço em que eu ébrio ofegava.”

98 Tanto faz! que ao prazer outras me arrastem pelos
 99 Chifres atados às pontas dos seus cabelos:
 100 Sabes, minha paixão, que purpúrea e madura
 101 Cada romã explode e de abelhas murmura;
 102 E o nosso sangue, a quem o atrai, se dá sem pejo
 103 E flui com todo o enxame eterno do desejo.
 104 Na hora em que o bosque de ouro e de cinzas se esmalta
 105 Na folhagem extinta uma festa se exalta:
 106 Etna! É sobre o teu chão, visitado por Vênus
 107 Pousando em tua lava os brancos pés ingênuos,
 108 Quando ronca um som triste ou a chama de acalma.
 109 Agarro a deusa!
 110 Ah, certo é o castigo...
 111 Oh, não! a alma
 112 De palavras vacante e este corpo indolente
 113 Sucumbem ao torpor do meio-dia ardente:
 114 Quero agora dormir, a blasfêmia olvidar,
 115 E na areia jazendo, abrir a boca ao ar,
 116 Do astro do vinho haurindo os raios eficazes!

117 Ninfas, adeus; vou ver vossas sombras fugazes.

“A Sesta de um Fauno” propõe um trajeto de divagações e, ao mesmo tempo, um momento de sonho amalgamado à realidade, não há certezas se o fauno realizaria atos eróticos apresentados ou estaria apenas delirando, sonhando em meio ao clima tépido. Palavras e expressões traduzidas por Dante Milano como: “tão leve”(verso 2), “volteio” (verso 3), “amei um sonho” (verso 5), “dúvida” (verso 6), “reflitamos”

(verso 10), “fabulosas” (verso 11), “ilusão” (verso 13), “distantes” (verso 32) “doce nada” (verso 43) “misteriosa” (verso 46) “sonha” (verso 50), “confundindo” (verso 51), “engano”, “dissimula” (verso 52), “desvanecer-se” (verso 54), “semicerrado” (verso 55), “vã e monótona linha” (verso 56), etc, produzem um universo semântico da incerteza.

A figura mitológica do fauno, trazida da mitologia clássica, pode ser uma tradicional representação metafórica dos desejos humanos tidos como impuros e incontrolláveis, em uma eterna busca da saciedade. O fauno anseia, no real ou no imaginário, a beleza das ninfas; nelas a juventude, o belo e a virtude estariam incorporadas. Elas, estando assustadas, sempre fogem e produzem no fauno uma ânsia ainda mais intensa, que entre a realidade e a ilusão/sonho o faria despertar, (verso 40).

Nesse dormir e despertar indicados no poema, o fauno despertaria nos versos 5 a 6, no verso 40, nos versos 54 e 55 (olhar semicerrado, portanto que está em vias de se abrir para agarrar as ninfas em seguida), e dorme nos versos 4, 33 e 34, versos 49 e 50, versos 112 e 115.

Há ainda a temporalidade, muitas vezes aliada aos lugares, inicia-se com o título, que pressupõe uma tarde, mas no verso 6 cita a noite; no 16 a “brisa matinal”; no verso 18 o ambíguo “que a manhã combate”, (seria o calor da passagem à tarde?); no verso 22 surge a “chuva árida”. Nos versos 26 a 27 o fauno encontra-se nos pantanais, aí não sabemos se é dia ou noite, mas de fato um lugar de escuridão; já no verso 64 o céu está estivo, mas no verso 66, já se fala em anoitecer. No verso 67, há uma divagação por lembranças, portanto no passado, no verso 104 a temporalidade é incerta, não sabemos se é tarde ou manhã, e logo retornamos ao meio-dia do verso 113, e ao “astro do vinho haurindo de raios eficazes” no verso 116.

As localidades também são diversificadas, mas todas se situam na ilha Sicília, tradicional lugar de pastoreio. Passamos “deste bosque” (verso 7 e verso 20), para o horizonte (verso 23), pantanal siciliano (Sicília é uma ilha italiana) (verso 26), há volta ao bosque (verso 104) e há referência ao monte “Etna”,(verso 106), lá o fauno chega até a ousada tentativa de seduzir Vênus em seu lar, nos versos 106 a 109, mas logo seria castigado (verso 110), para ir depois dormir na areia (verso 115).

O erotismo e os aspectos emocionais encontrados no poema também sofrem muitas alterações, passando por “seu claro rubor” (verso 3), “amei um sonho”

(verso 5), “dúvida” (verso 6), “solidão” (verso 8), “triunfo” (verso 9), “reflitamos” (verso 10), exaltação dos sentidos (verso 12), “ilusão” (verso 13), “frieza”, “pranto” (verso 14), “suspiro” (verso 15), “lasso espasmo e na sufocação” (verso 17), “ vaidade” (verso 28), “tácito” (verso 29), “perfídias” (verso 44), “Meu peito, antes intacto, atesta a mordedura/Misteriosa, devida a algum augusto dente” (versos 45 e 46), “confidente” (verso 47), “engano”, “dissimula” (verso 52), no tom em que o amor se modula (verso 53), “maligna” (verso 57), “fero” (verso 59), “mágoa” (verso 63), a descrição velada e metafórica de um ato sexual (versos 67 a 79, ato retomado entre os versos 87 a 97), “cólera” (verso 80), feroz (81), “pés da desumana ao coração da tímida” (verso 84), “lágrimas”, “menos tristes vapores” (verso 86), “fingidos” (verso 88), “riso ardente” (verso 90) “paixão” (verso 100) e, finalmente, “desejo” (verso 103). Vemos assim um longo emaranhado erótico emocional que reitera toda a gama de sentimentos amorosos que o fauno e as ninfas vivenciam.

Essa sugestividade criadora de tensão é identificada em um comentário de Octavio Paz que se mostra muito oportuno para a nossa compreensão do poeta francês:

[...]A magia afirma a fraternidade da vida – uma mesma corrente percorre o universo -- e nega a fraternidade dos homens. Certas criações poéticas estão habitadas pela mesma tensão. A obra de Mallarmé é, talvez, o exemplo maior. Jamais as palavras estiveram mais carregadas e cheias de si mesmas; tanto que mal as reconhecemos, como essas flores tropicais negras à força de serem tão encarnadas. Cada palavra é vertiginosa, tamanha é sua claridade. Mas trata-se de uma claridade mineral: reflete-nos e nos precipita, sem que nos refresque ou aqueça. Uma linguagem a tal ponto excelsa merecia a prova de fogo do teatro. (PAZ, 1982, p. 66-67)

No entanto, infelizmente este plano teatral de Mallarmé, assim como da sua grande obra poética mostrou-se malogrado ou irrealizável, o “L’après Midi d’Un Faune” é uma prova desta tentativa teatral frustrada, que, não atingida, recai em outro problema, o do silêncio, ainda segundo Octavio Paz

A grandeza de Mallarmé não consiste em nada mais que sua

tentativa de criar uma linguagem que fosse o duplo mágico do universo - a obra concebida como um Cosmo -, e sobretudo na consciência da impossibilidade de transformar essa linguagem em teatro, em diálogo com o homem. Se a obra não se resolve no teatro, não lhe resta outra alternativa senão desembocar na página em branco. O ato mágico é transmutado em suicídio. Pelo caminho da linguagem mágica o poeta francês chega ao silêncio. (PAZ,1982, p. 67)

Assim, Mallarmé prefere a composição evocativa, incomunicável, musicalizada. O poeta nos deixou um trecho a respeito de *Um Lance de Dados* em que ele reconhece a inspiração advinda da música, o que confirma as suas influências dos diversos campos artísticos externos à poesia:

Terei, não obstante, indicado do Poema incluso, mais do que um esboço, um “estado que não rompe em todos os pontos com a tradição; levado adiante sua apresentação em muitos sentidos até onde ela não ofusque ninguém : o suficiente para abrir os olhos. Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às letras, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como se segue), certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia – única fonte.(MALLARMÉ, 1980. p.152)

Esse trecho expressa a ligação entre poesia e a música em seu poder temático e evocativo, que muito embebeu a poesia de Mallarmé, como também irá embeber a poesia de Meireles. Essa comunicabilidade temática que sai da música e vai para a poesia, e vive-versa, nos serve de ponte para prosseguir nosso estudo. Utilizamos de exemplos das poéticas de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé para introduzir uma parcela do ciclo de poetas vanguardistas franceses, agora vamos passar a um outro ciclo

com o qual poesia dialoga constantemente: o cenário da música erudita, para, a partir dessas trocas artísticas e desse diálogo, verificarmos como surge um cenário estético em que Cecília Meireles viria a criar sua poesia, em especial no momento estadunidense.

1.2 Debussy, Stravinsky, Gershwin

“L’après Midi d’un Faune” de Mallarmé, lançado em 1876, veio a ser livremente musicado e se tornar o *Prélude à l’après-midi d’un faune* pelo compositor francês Claude Debussy (1862-1918), e se tornou junto de *La Mer* e *Clair de Lune*, uma de suas peças orquestrais mais populares. Existe uma crítica musical de David Ewen, lendo-a, ainda podemos encontrar um resumo do poema de Mallarmé, que pode nos ajudar na interpretação tanto deste, quanto da peça musical:

A mais perfeita obra de arte realizada por Debussy, o Prelúdio à Tarde de um Fauno, foi inspirada por um famoso poema de Stéphane Mallarmé. Um excelente resumo do poema que pode servir de programa para essa jóia é o seguinte: “Um fauno está deitado num bosque, meio adormecido. A atmosfera vibra com o dourado calor de um dia oriental. O fauno vê algumas ninfas esbeltas passarem fugindo rapidamente e deseja perpetuar aquela linda visão. Mas pergunta a si mesmo: ‘Estarei apaixonado por um sonho?’ Acordado de todo, põe-se a refletir e analisar. Disseca as sensações e os sentimentos que experimentou; fica em dúvida sobre se foi um sonho ou realidade; relembra-o repetidas vezes... Seus pensamentos se hipertrofiaram, corrompem-se, os sentidos o dominam. Suaves imagens concretizam-se em sua mente: teria visto uma revoada de cisnes?... O fluxo de suas ideias torna-se cada vez mais realista; por fim imagina-se à sombra do Etna, tendo Vênus nos braços. E enquanto antecipa o castigo por aquele sacrilégio, o sono desce novamente sobre suas pálpebras: despede-se dos fatos reais e, nas trevas do olvido, entrega-se à porfiada busca do nebuloso sonho que se desvanecera.” O principal tema do Prelúdio é ouvido logo no começo da obra num delicado motivo para flauta. “Somos imediatamente transportados para um mundo melhor”, escreve Louis Laloy. “Tudo o que há de malicioso e selvagem na cara caprina do fauno desaparece; o desejo se faz ouvir, mas debaixo de um véu de ternura e melancolia. Os acordes das madeiras, o apelo distante das

trompas, o límpido fluir dos tons da harpa acentuam essa impressão. O apelo torna-se mais forte, mais imperioso, mas morre quase que instantaneamente, deixando a flauta entoar de novo a sua canção. E agora o tema é desenvolvido; o oboé da entrada, o clarinete tem alguma coisa que dizer; segue-se um vivo diálogo, e a frase do clarinete conduz a um novo tema que traduz o desejo satisfeito; ou expresse mais o êxtase de uma emoção mútua do que a ferocidade da vitória. O primeiro motivo reaparece, mais lânguido, e o burburinho das trompas em surdina entenebrece o horizonte. O tema surge e desaparece, novos acordes se desenvolvem; por fim um solo de violoncelo se junta à flauta, e então tudo se esvai, como uma névoa que se ergue nos ares e se dispersa aos poucos.(EWEN, 1959, p.241 - 242.)

A peça musical de Debussy possui, além das características apresentadas por David Ewen, outra: a de criar uma atmosfera tépida e densa, que possibilita a fluidez, a leveza e a languidez, mas, ao mesmo tempo, uma ideia de ausência de movimento, como que colocando o ouvinte em uma experiência fluída de um sonho movimentado, mas preso a um sono do qual não pode acordar. A música programática¹ de Debussy oferece, como também oferece o poema de Mallarmé, a possibilidade do receptor de ver-se no lugar do fauno e da sua busca pela realização erótica no decorrer da tarde.

O *Prelúdio* de Debussy, assim como o poema de Mallarmé, também não possui uma estrutura que possibilita tematicamente ao receptor acompanhar o seu decorrer de forma linear e possui um final indefinido. As constantes variações musicais, entre a exaltação e a tranquilidade dos instrumentos de corda, jogam o ouvinte em um “vai e vem” emocional movimentado, que evoca as perseguições do fauno, a fuga afobada das ninfas e dão uma aura de sonho à composição. A flauta, instrumento que abre o prelúdio, apresenta o seu principal tema e é retomada em todo o decorrer da obra produz a atmosfera sensual, quente, quase de mormaço; ao mesmo tempo em que reproduz sonoramente a solaridade e a leveza necessários à aura pastoril da

1 Programática é a música que, como o próprio nome indica, segue um programa já estabelecido, que busca representar algo existente ou passível de ser entendido de modo cênico ou imagético.

composição.²

A composição de Debussy produziu um eco profundo na música contemporânea, criou associações sonoras imprevistas, além de uma maior liberação rítmica, que no século XX viriam a tomar a dianteira no repertório erudito. Na passagem de uma anterior predominância da melodia para a culminância do ritmo na música veio a ser fundamental a figura do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971).

Stravinsky deu em sua produção musical maior interesse a composição de música para bailado, o que o tornaria, sucedendo o lugar de Tchaikovsky, o mais relevante compositor de músicas para dança, criando peças como *L'Oiseau de Feu* e *Le Sacre du Printemps*, respectivamente *O Pássaro de Fogo* e *A Sagração da Primavera*.

Para nosso trabalho será oportuno discutir, ainda que brevemente, sobre *A Sagração da Primavera*. Nesta peça, que se tornaria muito polêmica nos meios musicais, residem alguns aspectos que a colocam em um vanguardismo sonoro inédito, o que a torna incômoda aos ouvidos até os dias de hoje. Sobre a composição David Ewen também veio a deixar seu registro:

É, pode dizer-se, um fato histórico que a primeira execução deste terceiro grande bailado de Stravinsky constituiu um dos maiores escândalos de nossa época. Mal a música se fizera ouvir por alguns minutos e já risadas, abafadas e estrondosas, e brados de protestos enchiam o ar. Assim descreve Carl Van Vechten a cena: “Certa parte do público se achava indignada com o que considerava uma sacrílega tentativa de destruir a música como arte e, arrebatada pela cólera, pouco antes de subir o pano, começou a assobiar e fazer sugestões em altas vozes relativamente à maneira pela qual o espetáculo devia prosseguir. A orquestra tocava quase sem ser ouvida, exceto em raras ocasiões em que ocorria uma ligeira pausa naquele alarido. O rapaz que estava sentado atrás de mim no camarote permaneceu

2 Composto por Claude Debussy em 1892 e primeiramente regido por Gustave Doret em 1894, o *Prélude a L'Après Midi D'un Faune* tornou-se uma das peças de música programática de maior popularidade da música erudita contemporânea, servindo de ponto de referência a diversos compositores que se seguiriam. Leonard Bernstein conduz a Orquestra Dell'accademia Nazionale di Santa Cecilia em 1989. A performance encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rpw4-J49auQ>> Há também performances mais recentes, como a de Iceland Symphony Orchestra conduzida por Daníel Bjarnason: <<https://www.youtube.com/watch?v=5jf7i1JmTLo>> além de uma versão transcrita para harpa e flauta, para melhor compreensão dos papéis destes instrumentos em particular na sonoridade e apelo sensual da obra: <<https://www.youtube.com/watch?v=snw0Pcb5Q1o>> (acesso a 16/09/2016).

de pé durante todo o transcurso do bailado para poder ver melhor, e a intensa excitação que o dominava ficou demonstrada quando ele se pôs a marcar o compasso com os punhos na minha cabeça.” O tumulto continuou a aumentar de intensidade. Uma senhora levantou-se de seu camarote para esbofetear um cavalheiro que, ali por perto, se pusera a vaiar. Saint-Saens acusou o compositor de ser um embusteiro, e o mesmo fez o crítico André Capu; Ravel, por outro lado, berrava que aquilo era obra de um gênio. O embaixador austríaco dava gargalhadas escarninhas, e Florent Schmitt lançava-lhe em rosto sua estupidez. A Princesa de Pourtalès levantou-se altivamente e exclamou: “Estou com sessenta anos e é esta a primeira vez que alguém ousa caçoar de mim!” Durante todo este tempo Claude Debussy implorava pateticamente à assistência que fizesse silêncio para que se pudesse ouvir aquela música maravilhosa. (EWEN, 1959, p. 351-352)

É interessante notar que, como o trecho acima revela, enquanto havia uma plateia conservadora e burguesa que reclamava, os compositores que buscavam a transgressão, como Ravel e Debussy, exigiam o silêncio e davam seu reconhecimento.

Stravinsky, tomando o caminho que já fora pavimentado anteriormente por Debussy promoveu uma abertura para o cenário musical muito drástica, criou uma desconexão, um “caos rítmico” muito planejado, produzindo na música da *Sagração* a representação de um ritual pagão de dança, sacrifício, espiritualidade e morte:

Stravinsky começou a trabalhar nela imediatamente depois de completar *Petrushka*, apesar de já ter concebido essa ideia dois anos antes de escrever o seu segundo bailado. Ele próprio nos conta: “Um belo dia, quando terminava em São Petersburgo as últimas páginas de *O Pássaro de Fogo*, tive uma passageira visão que me veio de modo absolutamente inesperado, pois naquele momento trazia a cabeça cheia de outros assuntos. Vi em espírito um solene ritual pagão: veneráveis sábios, sentados em círculo, olhavam uma jovem dançar até morrer. Estavam-na sacrificando para tornar propício o deus da primavera. Tal foi o tema de ‘*A Sagração da Primavera*’. Devo confessar que essa visão produziu em mim uma impressão profunda, e imediatamente a relatei a meu amigo Nicolas Roerich, que era um pintor especialista em assuntos pagãos. Ele recebeu minha lembrança com entusiasmo e tornou-se meu colaborador nessa criação.”(EWEN, 1959, p.352)

A criação do bailado de Stravinsky, ainda que diferente da peça de Debussy, ainda guarda determinados parentescos com o *Prélude*: se considerarmos a introdução da obra, em ambas um instrumento de sopro é utilizado para os temas de introdução e esses mesmos instrumentos dão o tom caloroso de ambas as peças, que encontram-se situadas em dias quentes da primavera e verão, são ambas baseadas também nas mitologias pagãs, seja na grega seja na russa. Outra coincidência é Nijinsky, o bailarino e coreógrafo russo que também veio a se apresentar ao som do *Prélude* de Debussy, chegando a terminar a apresentação em ato masturbatório (ZAGHETTO, 2014) episódio que ficou conhecido como “Escândalo do Fauno”. Para a *Sagração*, Nijinsky desenvolveu uma coreografia que procurava reproduzir as contantes mudanças sonoras da peça, o que contribuiu também para a quase completa rejeição do público, ao lado do “barbarismo musical”, do tema pagão, ou pela própria dança distante dos padrões tradicionais.

Acerca do “barbarismo” de Stravinsky ainda há este último comentário encontrado em Ewen:

“Stravinsky é um bárbaro educado artisticamente na escola da forma pura” disse Guido Pannain. “A Sagração da Primavera representa o hino de seu barbarismo inato. Seu senso musical, como o de todos os primitivos, funda-se sobre o movimento, isto é, o ritmo. A melodia é sempre traduzida em toda a obra por meio de um hábil e engenhoso sistema de pontuação. Estudemos o começo de *Le Sacre*, de suave e primaveril frescura, até mudar de súbito para uma disposição de espírito mais amarga, expressa por frases rudes e ásperas. O pathos stravinskyano provem de uma linguagem melódica agressiva, a qual atinge o apogeu de seu desenvolvimento nesta obra primitiva e orgiaca, um cântico selvagem sobre a crueldade e a misericórdia da terra. Nela, porém, existem páginas de magnífica poesia”. (EWEN, 1959, 352-353)

Esta crítica aproxima consideravelmente a peça musical de um cenário poético, no qual predomina o movimento, a rispidez. Mas, em um constante contraponto, diversos trechos de suavidade nos quais o ouvinte pode reconhecer ritmos tribais e pagãos antes das surpresas e contínuas explosões sonoras. Permanece também o

esquema cênico prévio, o que faz da *Sagração* um outro exemplo de música programática.³

Enquanto no *Prelúdio à Tarde de um Fauno* e na *Sagração da Primavera* encontramos inovações musicais e rítmicas que evocam um cenário “primitivo”, predominariam o bucolismo e a ritualística pagã, há ainda uma última peça que bebe nas fontes dessa música europeia mas com uma nova proposta: trata-se da *Rhapsodie In Blue*, ou *Rapsódia em Azul*, de George Gershwin (1898-1937).⁴

Uma rapsódia, para o mundo musical é uma peça que busca exprimir diversos estados de espírito, sem instrumentação predefinida, e que pode variar dos temas dançantes rápidos para os temas líricos, suaves e contemplativos.

A *Rapsódia em Azul* possui um caráter particular dentre as peças musicais já mencionadas aqui, e uma contribuição importante: introduziu e popularizou na música erudita o jazz, de origem norte-americana. Foi composta por George Gershwin, músico nascido em Nova York em finais do século XIX e, portanto, foi contemporâneo de Debussy e Stravinsky. Inclusive como confirmam Howard Pollack (2007) e David Schiff (1997), Stravinsky estreou nos Estados Unidos pouco antes da estreia da *Rapsódia em Azul*, sendo provável que os compositores tenham se conhecido.

Gershwin compôs a *Rapsódia* como uma peça para piano, sendo ela logo em seguida orquestrada por Ferde Grofé, pois, naquele momento, possuía maiores habilidades técnicas do que Gershwin em relação à orquestração. Entretanto, apesar

3 *Le sacre du printemps* performada pela Neu Nagoya Symphoniker disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uQDj9zF2sw4>> Observar a introdução toda em instrumentos de sopro, como o *Prélude a L'Après Midi D'un Faune* de Debussy. Diversas interpretações de dança da parte final do bailado podem ser vistas em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sHO8hwyZM6Q>> Por fim um breve comentário introduzindo as inovações e polêmicas da peça: <<https://www.youtube.com/watch?v=ACzkbiez2UU&list=PLqR22EoucCye7fJ9gvf9WcEfYaW2FrY-p&index=44>> Acesso a (28 de setembro de 2016).

4 Yuja Wang e a Salzburg Camerata performam a *Rapsódia em Azul* orquestrada por Grofé, peça que sedimentou o jazz em meio ao cenário da música erudita: <<https://www.youtube.com/watch?v=sdViawVloxA>> A orquestração segue os ecos da instrumentação específica do jazz norte-americano de então, mas assim como o *Prélude* de Debussy e a *Sagração* de Stravinsky a sua introdução é iniciada por instrumento de sopro da família das madeiras, seguindo uma curiosa tendência da música europeia de então. A versão original da *Rapsódia*, para piano solo, que foi composta por Gershwin, pode ser ouvida no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=CoNugmqMXgg>> (acesso a 28 de setembro de 2016).

desta intervenção e da orquestração, manteve-se muito da sonoridade original, já que o piano fora mantido.

A peça inicia-se com um glissando para clarinete, partindo das notas mais graves, passando às mais agudas num percurso de 17 notas da escala, o que produz um efeito hilariante e que atrai a atenção do ouvinte. Seguem-se a partir daí os diversos estados de espírito típicos de uma rapsódia. Nesta em particular há uma tendência para o noturno, noutras evocando discretamente uma situação solar. A orquestra, na maior parte das vezes, produz “rompantes” que dão toda a força da peça, entremeada por trechos para piano solo em que as escalas são muito utilizadas.

Os ritmos muito variados tornam-se, em certos momentos intensos, dando também à peça uma atmosfera de show de variedades, de risadas, como também evoca cenas de rua numa atmosfera que tem muito de “Novaiorquina”. Há momentos de languidez e melancolia que logo explodem em passagens dançantes e ascendentes, que levam a música às últimas consequências, como uma subida de arranha céus, para logo dar ao ouvinte outras sonoridades: vertiginosas, bem-humoradas e exageradas.

Pouco antes do fim da peça, essas passagens são interrompidas por um trecho de lirismo musical intenso, dado pelas cordas e por um solo de violino que logo é acompanhado pelos metais e baterias, como um momento de emoção logo superado para chegar a um final ritmado, com uma instrumentação que vai a pontos drásticos, agudos e gritantes, tanto no piano quanto nos metais e baterias.

A *Rapsódia em Azul*, sobretudo, evoca um cenário urbano variado, passando por trechos sonoros movimentados, enquanto há outros lânguidos, outros de atmosfera cômica, outros patéticos. Apesar de não ser música programática como o *Prelúdio* e *A Sagração*, a sua sonoridade, de tão evocativa dos cenários urbanos e dos filmes da Era do Jazz, produzem uma multiplicidade de cenas para os ouvintes que possuem contato, ainda que mínimo, com as artes audiovisuais estadunidenses.

David Ewen afirma que a crítica recebeu favoravelmente a peça, chegando mesmo alguns críticos musicais a considerá-la superior a *A Sagração da Primavera*:

Henry T. Finck disse que Gershwin “era muito superior a Schoenberg, Milhaud e o resto dos futuristas”, ao passo que

Henry O. Osgood acentuava que era “uma contribuição de maior importância para a música do que A Sagração da Primavera de Stravinsky”(EWEN, 1959, p.318-319)

Apesar deste sucesso, foram notados diversos problemas técnicos, como a falta de unidade, as interrupções constantes, que quebram a fluidez da peça, assim como a tendência para o exagero; mas, segundo Ewen:

Não obstante seus defeitos técnicos, a música transborda de tão inexaurível vitalidade que até hoje permanece tão viva, tão fresca e cheia de encanto como no dia em que foi ouvida pela primeira vez. Noutro lugar já escrevemos: “Os principais temas são admiráveis por sua originalidade, ímpeto e vibrante energia; por haverem sido abrasados pela centelha do verdadeiro gênio, eles ainda produzem calor e nos aquecem cada vez que tornamos a ouvir. Tomemos, por exemplo, o lamento do clarinete, logo no começo (para o qual Gershwin, em colaboração com Ross Gorman, teve de inaugurar uma nova técnica desse instrumento) e que, para determinar o espírito e a atmosfera de toda a obra, era um toque de gênio tão pronunciado como, digamos, os vulcânicos acordes iniciais do Don Juan de Strauss. Ou então os desenhos rítmicos, cuja engenhosa sutileza dá à música seu irresistível dinamismo. Acima de tudo, porém, há o ritmo decidido, com que, desde o motivo inicial pelo clarinete até a excitante coda que concluiu a obra, a música prossegue sem nunca esmorecer. Jamais se torna monótona. Do primeiro ao último compasso conserva-se a alta tensão, ativada por uma corrente elétrica. Nesta obra Gershwin não tangeu uma corda isoladamente; a Rapsódia é dotada de grande variedade de estados de espírito e de atmosfera. Ela é, sem nenhuma dúvida, brilhantemente espirituosa e satírica; mas é mais do que isso. Tem momentos de drama intenso; e outros de meditação, como nas cadências do piano; e também passagens de terna beleza, a mais célebre das quais é o inesquecível movimento lento. As páginas de alegria e jovial abandono acham-se otimamente contrabalançadas por outras de graça e encanto raro. Acima de tudo, porém, a Rapsódia é uma expressão musical americana, concebida com tal sinceridade e dotada de tanto perfume e sabor que, ao ouvi-la, sentimos que nela se contém uma parcela de cada um de nós.”(EWEN, 1959, p.319)

Por último se mostra relevante lembrar da cor escolhida para dar o tom

da peça, o *Blue*. O azul para o brasileiro normalmente representa felicidade. Usamos expressões como “hoje está tudo azul”, “viver um sonho azul”, para dizer que está tudo indo de forma agradável, favorável, feliz. No entanto, para os ingleses e norte-americanos o azul é comumente associado à tristeza, melancolia, lamentação e angústia. Nesses países utilizam-se de expressões como “*I’m feeling blue*”, “*I’m kind of blue today*” para dizer que estão tristes. Até mesmo há o estilo de música norte-americano chamado *Blues*, tradicionalmente o músico expressa nele uma visão pessimista das situações, sentimentos de perda, desilusões amorosas, dentre outros.

De tal modo, a *Rapsódia em Azul*, mesmo contendo momentos alegres que evocam tons diversos, o que cumpre o seu papel de rapsódia de evocar estados variados de espírito, possui, seja pelo tom reflexivo, seja pela aura noturna, uma tonalidade urbana e azul; díspar do verde, amarelo, laranja e vermelho encontrados nos cenários quentes e naturais evocados pelo *Prelúdio à Tarde de um Fauno* e a *Sagração da Primavera*. Em diálogo com estas duas peças musicais, a *Rapsódia em Azul* possui a introdução, dada por um instrumento de sopro, no caso o clarinete. No *Prelúdio à Tarde de um Fauno* ouvimos primeiro a flauta, e na *Sagração da Primavera* ouvimos o fagote.

As madeiras são um grupo de instrumentos de sopro que em sua origem eram feitos de troncos, caules ou bambu, e possuem uma tonalidade mais doce. Assim, além do diálogo que estabelecemos entre a poesia e a música, a que vamos retomar no decorrer deste trabalho, as três peças musicais dialogam entre si em suas respectivas introduções, por instrumento de sopro, uma ecoando a outra, como a música ecoou a poesia de Mallarmé no caso do *Prelúdio à Tarde de um Fauno*.

Pensando o cenário urbano da *Rapsódia em Azul*, composto de cimento, metal, vidro, asfalto, fumaça, naturalmente produz-se um reflexo negro e cinza-azulado, sugerindo aí passagem para um cenário modernizado. A partir dessa tonalidade triste, surge o título de nosso trabalho, *Cecília In Blue*, que, além de evocar um cenário norte-americano, simultaneamente trabalha com o *pathos* poético de Cecília Meireles: a sensação de perda, vazio, dissolução, evanescência, e as duas constantes de sua obra, a tristeza e a melancolia.

Após esta apresentação e trajeto por obras expoentes das vanguardas literárias e musicais, em que demos destaque a Baudelaire, Mallarmé, Debussy,

Stravinsky e Gershwin, é necessário estabelecer as pontes que ligam essas poéticas presentes na modernidade à nossa poeta. Esse processo, mesmo que executado parcialmente de imediato, se dará no decorrer de todo o trabalho.

1.3 Da Música de Fundo ao Canto Particular

Cecília Meireles não estava distante do cenário poético e musical a que nos referimos até aqui. O Rio de Janeiro, sua cidade natal e capital da República, era uma cidade cosmopolita, aberta para a cultura e para a livre circulação das ideias e das modas. No cenário da literatura certamente o Rio veio a se tornar central, tanto para o convívio quanto para o acesso às rodas da literatura em voga.

Inúmeros poetas vieram a fixar residência no Rio de Janeiro, quando já não eram naturais das terras fluminenses. De ambos os grupos podemos lembrar nomes como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Machado de Assis, Cruz e Souza, Augusto dos Anjos, Raul de Leoni e Manuel Bandeira, para citar apenas alguns.

A literatura do Rio de Janeiro possuía grande parte de um monopólio central das relações literárias. Fazer-se famoso perante ao público e aos pares era fazer-se presente nos recitais, na poesia dos salões, na imprensa cotidiana e na publicação de romances ou volumes de poesia. A recente criação da Academia Brasileira de Letras, no final do século XIX, só veio a confirmar esse protagonismo.

Cecília Meireles, desse modo, cresceu cercada de uma vida na qual a literatura exerceu considerável papel de destaque, o que lhe permitiu estudar e conviver com poetas, apesar de seus poucos recursos. Chegou mesmo a publicar em 1919 o volume *Spectros*, no qual podemos destacar a fonte da inspiração temática e formal de sua poesia advinda de dois poetas nacionais: Cruz e Souza e Olavo Bilac. A autora varia entre os temas macabros do decadentismo em voga nos sonetos “Espectros”, “Noite de Coimbra”, “Dos Jardins Suspensos” e “Sortilégio” até um passado histórico caro à temática parnasiana em “A Belém”, “Neroniano”, “Antonio e Cleópatra”, “Herodíada”, “Judite”, “Sansão e Dalila”, dentre outros.

Sua trajetória poética seguirá por ainda muitas tentativas e “exercícios poéticos” que a autora desconsiderará quando da publicação de sua obra poética na

maturidade. Excluiu, além do volume de estreia, *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* (1923), *Baladas para El Rei* (1925), *Cânticos* (1927), *A Festa das Letras* (1937), *Morena*, *Pena de Amor* (datado de 1939, mas não publicado em vida da autora).

Paralelamente ao momento criador destas publicações de livros que seriam futuramente rejeitados, a autora desenvolveu o volume *Viagem* (1939), escrito entre 1929 e 1937, divisor de águas da sua vida literária, que finalmente, perante a crítica e a própria autora, entraria definitivamente em sua fase de maturidade. Essa “reestrela” de Cecília Meireles, devemos notar, foi posterior ao Modernismo de 1922, à consolidação deste movimento, e mesmo posterior a publicação de autores como Murilo Mendes de *Poemas* (1930) e *Bumba meu Poeta* (1932). É posterior também à estreia de Drummond com *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). É interessante notar esse “amadurecimento” de Cecília Meireles buscando encontrar sua própria voz poética. É plausível crer que a poeta, particularmente avessa às modas literárias passageiras, tenha criado resistência a um diálogo ou adquirido outras referências e uma expressividade própria. A primeira hipótese pode ser justificada pelo mínimo diálogo da poeta com poetas já estabelecidos do momento modernista no cenário paulistano e mineiro por meio de cartas, por exemplo com Mário de Andrade, e os ainda mais escassos temas que vieram a desenvolver em comum.

As relações entre Cecília e Mário podem ter se estreitado pela leitura mútua nos anos 1930, e ainda esparsas cartas trocadas entre 1935 a 1945; são cerca de vinte cartas, número pequeno se considerado o tempo de correspondência entre os poetas, que foi de dez anos, o que daria, em média, cerca de duas cartas por ano: uma relação tímida. Há também de fruto desta relação os cinco “Motivos da rosa”, dos quais o segundo foi dedicado a Mário de Andrade após a escolha do homenageado, mas só vieram a ser publicados no ano da morte dele, 1945 (MEIRELES, 1996, p.289-309).

Começa, após *Viagem*, um longo período bastante frutífero para a poeta, que publica *Vaga Música* (1942) *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949), duas obras de menor fôlego, *Amor em Leonoreta* (1951) e *Doze Noturnos de Holanda & O Aeronauta* (1952), até culminar com *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Poemas Escritos na Índia* (1953), *Canções* (1956), *Metal Rosicler* (1960), *Solombra* (1964), *Ou Isto ou Aquilo* (1964). Estes constituem a obra mais

conhecida e reconhecida da poeta, que ainda escreveu outras nove obras de menor extensão publicadas após a sua morte. Após *Viagem* a poeta também inicia também um período em que a viagem se mostrará uma constante, tendo percorrido a maioria dos países da América, Europa e alguns da Ásia, especialmente a Índia.

1.3.1 Cecília e o Modo Poético de Baudelaire e Verlaine

Pretendemos a partir daqui demonstrar de que modo a voz poética veio a se desenvolver em Cecília Meireles. Para iniciar, vamos ao poema “A Chuva Chove”, encontrado dentre uma das obras rejeitadas da poeta, que tinha 22 anos quando o publicou:

A Chuva Chove

1 A chuva chove mansamente... como um sono
 2 Que tranquilize, pacifique, resserene...
 3 A chuva chove mansamente... Que Abandono!
 4 A chuva é a música de um poema de Verlaine...

5 E vem-me o sonho de uma véspera solene,
 6 Em certo paço, já sem data e já sem dono...
 7 Véspera triste como a noite, que envenene
 8 A alma, evocando coisas líricas de outono...

9 ... Num velho paço, muito longe, em terra estranha,
 10 Com muita névoa pelos ombros da montanha...
 11 Paço de imensos corredores espectrais,

12 Onde murmurem velhos órgãos árias mortas,
 13 Enquanto o vento, estrepitando pelas portas,
 14 Revira in-fólios, cancioneiros e missais...

(MEIRELES, 2001, p.39)

Este soneto dodecassílabo contido em *Nunca Mais...* mostra Meireles ainda imersa em linguagens e temáticas simbolistas, comuns à sua época de juventude, muito exploradas por autores como Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens: a ambientação e o colorido outonal, as referências ao sono e ao mundo onírico, e uma musicalidade lânguida em que as rimas ganham papel de ecos vindos de situações distantes, da chuva, de velhos órgãos...

O quarto verso mostra-se intrigante: “A chuva é a música de um poema de Verlaine...” Cecília Meireles constrói uma correspondência metafórica curiosa, se pensarmos o barulho da chuva ou lembramos de um som úmido, de gotejar constante, ou um sereno suave e variante, como indicam os dois primeiros versos. “A música de um poema de Verlaine” indicaria a suavidade e a coloração esbatida típica do poeta das *Festas Galantes* ou retomaria a sensação de abandono gerada pela solidão da contempladora? E se estivesse evocando o primeiro verso da “Arte Poética” de Verlaine: “Antes de qualquer coisa, música” (TELES, 1997, p.53).

O poema também evoca “um velho paço em terra estranha”, num lugar indefinido, cheio de névoa, como as paisagens portuguesas, ou ainda marianenses e ouropretanas encontradas em Alphonsus de Guimaraens, para logo retomar os velhos órgãos, murmurantes de árias mortas, e isso simultaneamente ao vento, que revira livros antigos. Podemos lembrar que o órgão é um instrumento que necessita do ar para produzir som. O vento, também ar, revira velhos livros de poesia, é como um diálogo, uma correspondência, que se dá entre as palavras poéticas encontradas nos livros, cantadas nas árias mortas das emissões sonoras do órgão, formando assim a atmosfera alphonsina e a música de um poema de Verlaine, sendo que na linguagem há a mesma convergência, pelo o “ciciar” da mansa chuva e as palavras antigas cantadas. O poema ganha um tom triste e escurecido muito usado por Baudelaire em seu “Spleen 1” aqui em tradução de Guilherme de Almeida:

Pluviôse, contra toda a cidade irritado,
De sua urna despeja um frio tenebroso
Aos pálidos e sós do cemitério ao lado
E a mortandade a cada arrabalde brumoso.

Meu gato procurando cama no acolchoado
Agita sem cessar seu corpo de leproso;
A alma de um velho poeta erra pelo telhado
Com sua triste voz de fantasma chuvoso.

O bordão se lamenta, e, chiando, a acha de lenha
Acompanha em falsete a pêndula roufenha,
Enquanto num baralho, entre maus cheiros juntos,

Herança de uma velha hidrópica, parente
Uma dama e um valete vão, sinistramente,
Recordando entre si seus amores defuntos.
(BAUDELAIRE, 1996, P. 49)

Os procedimentos e a temática de Cecília são muito próximos aos de

Baudelaire: o eu lírico Ceciliano explicita Verlaine enquanto o baudelairiano fala de “a alma de um velho poeta” o ambiente de ambos é marcado pela chuva e os tons escurecidos. No quesito dos sons, em “A chuva chove” aparecem os órgãos, as árias antigas; No “Spleen 1” aparecem a voz de um fantasma chuvoso, o bordão que lamenta, a madeira no fogo que produz um falsete, acompanhando a pêndula roufenha. No poema brasileiro a solidão é completa; no francês, o poeta é acompanhado de um gato, e talvez a presença do fantasma desafinado. Enquanto Meireles produz uma sinfonia harmoniosa e outonal, Baudelaire produz uma “a-sinfonia”, uma desarmonia sonora, um fabordão cheio de rangidos e gemeres.

Até a presença de papéis é uma coincidência curiosa: no poema de Meireles, encontramos *in-fólios*, cancioneiros e missais, tocados pelo vento; no poema de Baudelaire há as cartas de baralho, a dama e o valete que já não se amam mais. Há a presença do passado nos papéis, em ambos os poemas, assim como de poetas antigos, nomeados ou não.

Ainda que tenha produzido um poema plenamente original, Cecília Meireles tematicamente ainda não teria desenvolvida em *Nunca mais...* todas as suas potencialidades, deixando ainda muito à mostra as águas que bebeu na poesia. Podemos continuar e buscar também em Verlaine a música mansa e chuvosa encontrada no poema de Cecília Meireles. Onnestaldo de Pennafort traduziu muito de Verlaine, especialmente um poema que casa as atmosferas de Baudelaire e Cecília Meireles: a Segunda das “Ariettas Esquecidas”, parte do volume *Romances sem Palavras*, no qual encontramos a epígrafe de um verso de Rimbaud:

II

Chove, de manso, na cidade. (Arthur Rimbaud)

Chora em meu coração
como chove lá fora.
Por que essa lassidão
me invade o coração?

Oh! ruído bom de chuva
no chão e nos telhados!
Para uma alma viúva,
oh! O canto da chuva!

E chora sem razão
meu coração amargo.
Algum desgosto? - não!
É um pranto sem razão.

E essa é a maior dor,
Não saber bem por quê,
sem ódio e sem amor,
eu sinto tanta dor.
(VERLAINE, 1958, p.101)

Nestes quartetos de Verlaine, encontramos pontos de ligação de Cecília e Baudelaire, na presença evocada de outro poeta, neste caso na epígrafe: Rimbaud. O cenário chuvoso também se repete, sendo a chuva também musical e também a lassidão outonal que aparecerão no poema de Cecília.

O verso de seis sílabas, apesar de curto, não impede que o poema transpareça um movimento de reflexão interrompido pelas sofridas interjeições “oh!”, as exclamações e as interrogações. O esquema rímico permanece do original francês, trabalhado entre rimas seguidas e alternadas, finalizando com palavras repetidas: coração, fora, lassidão, coração// chuva, telhados, viúva, chuva// razão, amargo, não, razão // dor, por que, amor, dor. O que cria ao mesmo tempo um eterno retorno, quase como numa estrutura de triolé; e também, nas palavras nos segundos versos de cada estrofe, que não rimam, cria-se uma ideia de desencaixe, desajuste.

Voltamos a pensar na busca por uma voz própria na jovem poeta Cecília Meireles. Notamos por poemas como “A Chuva Chove” que esta voz ainda demoraria a destacar a sua individualidade, ainda sedimentada em temas e poesias do passado, como pudemos verificar, ainda que rapidamente. A poeta ainda se aperfeiçoava na poesia especialmente na versificação, dada a escolha do soneto, forma poética comum na sua poesia inicial, mas que deixou de despertar seu interesse na maturidade.

1.3.2 Cecília, o Simbólico e o Sonoro: Volta a Mallarmé, Debussy e Stravinsky

Podemos encontrar, além de fontes temáticas baudelairianas e verlainianas na poesia de Cecília Meireles, outras tendências ainda mais introspectivas. Pois a poeta beberá no mundo simbólico das palavras de Mallarmé, retendo muito do sabor e da ambientação de *A Sesta de Um Fauno*. Para isso podemos exemplificar com o poema “Suavíssima” integrante de *Baladas para el Rei*, de 1925:

Suavíssima

- 1 Os galos cantam, no crepúsculo dormente...
- 2 No céu de outono, anda um langor final de pluma
- 3 Que se desfaz por entre os dedos, vagamente...

- 4 Os galos cantam, no crepúsculo dormente...
- 5 Tudo se apaga, e se evapora, e perde, e esfuma...

- 6 Fica-se longe, quase morta, como ausente...
- 7 Sem ter certeza de ninguém... de coisa alguma...
- 8 Tem-se a impressão de estar bem doente, muito doente,

- 9 De um mal sem dor, que se não saiba nem resuma...
- 10 E os galos cantam, no crepúsculo dormente...

- 11 Os galos cantam, no crepúsculo dormente...
- 12 A alma das flores, suave e tácita, perfuma
- 13 A solitude nebulosa e irreal do ambiente...

- 14 Os galos cantam, no crepúsculo dormente...
- 15 Tão para lá!... No fim da tarde... além da bruma...

- 16 E silenciosos, como alguém que se acostuma
- 17 A caminhar sobre penumbras, mansamente,
- 18 Meus sonhos surgem, frágeis, leves como espuma...

- 19 Põem-se a tecer frases de amor, uma por uma...
- 20 E os galos cantam, no crepúsculo dormente...

(MEIRELES, 2001, p.105)

Alternando entre estrofes de dois e três versos, a poeta construiu um poema de teor evocativo muito intenso, nele, os dodecassílabos parecem jamais terminar devido ao uso das reticências e sons nasais revesando entre um trabalho refinado das rimas em “ente” e “uma”, muitos /m/ e /n/, produz, de certa forma muitos sons evocativos de “hum” e “hem” expressões que dão uma ideia de conforto e sonolência. O primeiro verso se repetirá ainda cinco vezes, apenas com a pequena alteração da partícula aditiva “e”, produzindo, mais que um mantra, um efeito sonoro de distância e sonolência, prenúncio de desaparecimento futuro das imagens, já anunciado nos verbetes “final”, “desfaz”, “apaga”, “evapora”, dentre outros.

Enquanto em *A Sesta de um Fauno*, o não há referência exata de temporalidade, se estamos no dia, tarde ou noite, em “Suavíssima” se dá a decorrência de uma temporalidade no poema, seguindo em um modo inverso, eternamente crepúsculo. O tempo no poema é estático, jamais anoitece, apenas há a sensação de um eterno anoitecer que nunca se concretiza. O eu lírico se sente só, tem impressão de estar doente, não parece nem sequer ver a cena que o rodeia, e só ouviria, imóvel em sua cama, o cantar dos galos.

O trabalho estético de Cecília Meireles nesse poema é permeado pela ideia de dissolução, dubiedade e fluidez, marcados pelo campo semântico de adjetivos e advérbios: “dormente”, “vagamente”, “ausente”, “suave”, “tácita”, “nebulosa”, “irreal”, “silenciosos”, “frágeis, leves”, somados ao estado onírico no verso 18. O eu lírico é abarrotado por sensações, sons, perfumes das flores, das cores do crepúsculo, a sinestesia tátil dos “sonhos leves como espuma”.

Este poema está, direta ou indiretamente, ligado à arte de escolha das palavras a fim de criar uma magia verbal, desenvolvida por Mallarmé e pelos simbolistas, e que veio a ser sonorizada por Debussy. A atmosfera crepuscular, quente, sonora e densa é similar; e realçamos uma particularidade: a dos ecos dos múltiplos galos no horizonte que adormece. Cecília Meireles cria, dessa repetição dos cantos dos galos, uma música moderna e ilógica, uma vez que os cantos dos galos podem coincidir, se justaporem uns aos outros, ocorrer em seguida ou após uma longa pausa, Este poema, portanto, tem muito de musical na evocação que se repete tantas vezes.

Se, sob a repetição e o aspecto lânguido, essa fase imatura de Meireles já evocaria o proceder poético de Mallarmé, as sugestões simbolistas e a densidade crepuscular da música de Debussy, encontraremos ainda um diálogo interessante da poeta com a ritualística sacrificial presente na música contemporânea, da qual realçamos a figura de Stravinsky. Para esse diálogo entre a literatura e a música erudita contemporânea escolhemos “Dança Bárbara”, de *Nunca Mais...*⁵:

5 Leila V. B. Gouvêa alimenta a hipótese de o título de *Nunca Mais...* de Cecília Meireles ter sido advindo da expressão “never more” de “O Corvo” de Edgard Allan Poe, o que só ressalta a nossa visão de uma Cecília ainda muito apegada a outras vozes poéticas. Veremos mais sobre Poe no Capítulo II de nosso trabalho.

Dança Bárbara	19 À luz fantástica de archotes,
1 Na alta noite deslumbradora,	20 Cresce e decresce o estranho ritmo
2 Ouve-se a bárbara cadência,	21 Em que há virgens e sacerdotes...
3 – Uma cadência imorredoura...	22 E nada existe mais aflito,
4 Ritmos de mágoa em sonolência...	23 Mais singularmente profundo
5 Larga saudade aniquilante	24 Que a repercussão, no infinito,
6 Do além do sonho e da existência...	25 Desse bailado moribundo...
7 Vozes ondeando... Alguém que cante?	26 Selvagem, fúnebre apoteose
8 – Unicamente o choro morto-vivo	27Do aquém do túmulo ao além do mundo...
9 De um triste amor muito distante...	28 Intuições da metempsicose
10 E ao luar imoto, ao luar absorto,	29 Na rudeza do fetichismo...
11 Têm sonoros encantamentos	30 Embriaguez da primeira hipnose,
12 Essas vozes de desconforto...	31 Mãe do eterno sonambulismo...
13 Dançam... Vibram nos movimentos	32 Volúpia da clarividência...
14 Sonhos de gêneses lascivas,	33 Antegoço do misticismo...
15 Com vertigens e estonteamentos	34 Ouve-se a bárbara cadência...
16 De naturezas primitivas...	35 Sons em alternativas de eclipse...
17 – Rapsódias congas e hotentotes	36 E é tal a voz da inconsciência
18 Extraordinárias e excessivas...	37 Interpretando o apocalipse...

(MEIRELES, 2001, p47)

Nesse poema, composto em *terza rima*, o eu lírico ouve o barulho da cadência bárbara de tambores, eterna, interminável. Na segunda estrofe temos já uma dúvida: sonho ou realidade? Ouvem-se vozes do Além, que, dominando o ambiente, são antropomorfizadas, chegando a dançar, encantar, movimentar-se. A poeta vai construindo um cenário cheio de contatos com instrumentos como as congas: tambores triplos ou duplos que dão o ritmo da dança; com a rapsódia: gênero de composição da música erudita; e os hotentotes: integrantes de tribos antigas da África que dançavam em rituais.

A ideia de um rito sacrificial é seguida ao modo de *A Sagração da Primavera*, moças virgens dançam até a morte rodeadas por anciãos, evocando os anciãos e a moça presentes em *A Sagração da Primavera*, o bailado de Stravinsky. Segundo “Pensamento e Lirismo Puro”, de Leila V. B. Gouvêa, Cecília: “relata os

inúmeros concertos, balés e dramas a que costumava assistir, na então Capital da República ou em viagens, **tendo inclusive visto o próprio Stravinsky reger o “Pássaro de Fogo”**. (grifo nosso). (GOUVÊA, 2008, p.80)

O poema termina com temas evocativos de elevações espirituais pagãs misturadas ao imaginário católico, proporcionantes do êxtase, mas também de perda da carnalidade, de fim da vida. As rimas, seguindo o esquema d *aterza rima*, produzem um efeito circular do eterno retorno e encadeamento constante que culminará no apocalipse do verso final. Outra referência também pode ser baudelairiana, se lembrarmos que poema “Dança Macabra” uma figura cadavérica baila.

Se levarmos em conta os temas e, em certa medida, as escolhas temáticas de Cecília Meireles até antes da publicação de *Viagem*, teremos reconhecido uma tendência ao exercício poético mais forte que o da criação de uma poesia original tematicamente, o que de modo algum diminui a poeta. Entre poetas de todas as eras há temas eternos que são trabalhados e retrabalhados infinitamente, com ou sem as referências, e o que torna essas criações uma contribuição relevante são o trabalho do poeta, sua força expressiva, criatividade e em muitos casos uma interpretação do tema por um caminho inexplorado.

1.3.3 A Música e a Voz plena, Cecília chega à “maturidade poética”

Em *Viagem*, volume escrito por cerca de nove anos, Cecília trabalhou intensamente formas poéticas muito variadas, como também diversas métricas do verso. Esse trabalho minucioso se deu apesar de dois fatores que poderiam impedi-la de se dedicar à poesia: o nascimento de três crianças e o suicídio de seu primeiro marido, Fernando Correia Dias.

A situação delicada de uma viúva advinda de um lar e que a morte paterna e materna ocorreram desde muito cedo, aliada às dificuldades financeiras após o falecimento do marido, e a dificuldade para sustentar três crianças não impediram o êxito de *Viagem*. Contudo, se na produção e na criatividade da poeta as mazelas não vieram a interferir, o mesmo não ocorreu com os temas da sua poesia, e cremos que a maior permanência seria essa: a tristeza. Um dos poemas mais conhecidos de Cecília

Meireles do volume *Viagem é “Retrato”*:

1 Eu não tinha este rosto de hoje,
2 assim calmo, assim triste, assim magro,
3 nem estes olhos tão vazios
4 nem o lábio amargo.

5 Eu não tinha estas mãos sem força,
6 tão paradas e frias e mortas;
7 eu não tinha este coração
8 que nem se mostra.

9 Eu não dei por esta mudança,
10 tão simples, tão certa, tão fácil:
11 Em que espelho ficou perdida
12 a minha face?
(MEIRELES, 2001, p. 232).⁶

“Retrato” pode representar o processo de envelhecimento, um ser que já não se reconhece após a mudança, um eu lírico desumanizado ou tornado coisa, e também um jogo entre imagens e realidade.

No retrato perdura uma imagem passada do indivíduo, no espelho uma imagem aparentemente real de sua superfície física. Entretanto, nos dois casos, o ser lírico não se reconhece. Por quê? Provavelmente já não enxerga mais as coisas como antes, a face perdida pode representar não apenas um envelhecimento, mas o eu e sua percepção que se encontra desgastada, dada a pouca inspiração da vida que o cerca. Há um estado do indivíduo que já não é, pois deixou de sentir e negligenciou durante algum tempo a mudança. Essa negligência prejudica o eu lírico, que na pausa se vê num retrato, se vê no espelho e tem a revelação: o tempo passou e ele não se deu conta, logo surge a pergunta: “em que espelho ficou perdida a minha face?”.

Este verso pode introduzir novos sentidos, como um encantamento que faz perder a beleza dentro do espelho, como nas histórias infantis. Pode haver o sentido de que um ser não se reconhece, portanto se sente ainda portador de uma imagem de si

6 Este poema veio a ser musicado por Sueli Costa em seu álbum de 1975. A compositora é mais conhecida por “20 Anos Blue” interpretada por Elis Regina, canção que abre o álbum da cantora gaucha em seu álbum *Elis*, de 1972. A tristeza “blue” da poesia de Cecília Meireles encontra o Blues da música norte-americana na mpb brasileira.

que não existe mais. Podemos dizer que surge no poema uma quádrupla representação desse ser: o possível retrato, no espelho, no corpo físico e na ideia que o ser tem de si, mas em nenhuma delas o ser se encontra. Ao olhar o retrato, percebe que ele mesmo já não existe mais, tornou-se passado representado; ao olhar para seu próprio corpo, se surpreende, não se reconhece; ao olhar o espelho vê uma constatação imagética com a qual já perdeu o contato; ao recorrer à imagem mental que possuía de si, percebe que ela já não existe mais.

Desse modo, o ser se sente surpreendido.

Mas também há um reconhecimento ocorrendo a todo tempo através das comparações, eu era o ser da foto, eu sou o que me vejo, sou o que me represento mentalmente, minha imagem está refletida no espelho. Apesar desse reconhecimento o ser já não tem o estado emocional de outrora, os sentimentos, a relação com a realidade se desgastou, e ressurgiu a crise.

Em “Retrato” está, ao lado de “Motivo”⁷, uma linha mestra de sua obra, em busca da beleza, mas muito raramente contente ou satisfeita com o mundo que a cerca. A expressão poética tende para a exposição da surpresa de existir, da representação da natureza que muda e morre, da auto-dissolução. O polo negativo da representação permanece em todo o seu percurso poético, o que a insere certamente dentre os poetas da lírica moderna da linhagem pós Baudelaire.

Sobre a constância do polo negativo na poesia, Hugo Friedrich diz:

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e da crítica. Até o início do século XIX e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio

7 Aqui o poema: “*Eu canto por que o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ Sou poeta// Irmão das coisas fugidias,/ Não sinto gozo nem tormento./ Atravesso noites e dias/ No vento. Se desmorono ou se edifico,/ Se permaneço ou me desfaço,/ – não sei, não sei, não sei se fico/ ou passo// Sei que canto. E a canção é tudo./ Tem sangue eterno a asa ritmada./ E um dia sei que estarei mudo:/ – mais nada.*” (MEIRELES, 1982, p. 19)

a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia.(FRIEDRICH, 1978,p. 20)

Tematicamente Cecília Meireles segue esta tendência por toda a sua fase adulta, ainda que não tão radical quanto os poetas Mallarmé e Rimbaud, preferindo uma expressão como a de Verlaine.

Nos modos expressivos de sua poesia, encontramos majoritariamente elementos comumente associados a aspectos tradicionais da produção estética, como o equilíbrio das formas, a expressão sóbria, temas voltados em grande parte ao tratamento das fugacidades da vida, e, em alguns poemas, como “Ritmo”, a clareza associada à melancolia:

Ritmo

1 O ritmo em que gemo	5(2,5)
2 doçuras e mágoas	5(2,5)
3 é um dourado remo	5(1,3,5)
4 por douradas águas	5(1,3,5)
5 Tudo, quando passo,	5(1,3,5)
6 olha-me e suspira.	5(1,3,5)
7 _ Será meu compasso	5(2,5)
8 Que tanto os admira?	5(2,5)

(MEIRELES, 2001, p. 328)

Neste breve poema, que abre o volume *Vaga Música* (1942) percebemos as

escolhas estéticas da autora, o ritmo metaforizado como um remo dourado, brilhante, sobre douradas águas, também brilhantes. Assim, temos a estrutura e os conteúdos com os quais trabalha: ambos definidos, equilibrados, ritmados, opção ainda confirmada no sétimo verso. A acentuação da redondilha possui uma alternância entre a segunda e a quinta sílaba nos dois versos iniciais 5(2,5), nos dois finais 5(2,5) e nos quatro versos centrais 5(1,3,5). São estes os versos em que o eu lírico se refere ao remo que passa pelas águas; nestes versos, o esquema rítmico adquire uma acentuação que torna o verso mais extenso, e nos versos 5 e 6 a mesma extensão, para dar conta de um suspiro, das coisas que o olham. Contudo, aos dois versos finais o poema volta a se movimentar, restaurando o ‘ritmo’ dos dois iniciais. O poema é como um mergulhar na languidez (água), e ir à tona novamente.

A poesia de Cecília Meireles possui, por outro lado, recorrentes temas herdados do simbolismo, diretamente ou indiretamente, de Baudelaire. Entretanto, Meireles se manifesta intensamente de modo letárgico, esbatido ou surreal, lidando em grande parte com a morte e a fantasia macabra. Vamos a esse exemplo angustiado, uma fantasia de alto teor negativo de Meireles, que encontramos nesses versos do poema “Canção”:

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
_depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.
[...]
Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.
(MEIRELES, 2001, p. 237-238)

Nesta canção há um eu lírico que se entrega à fantasia da autodestruição, sabotagem de si mesmo e, portanto, à irracionalidade; porém, já ao fim do poema

voltamos à paz e à ordem, mesmo que paralelamente haja danos ao “eu”.

É também possível afirmar que a poesia de Meireles não foge ao modo de expressão clássico, por este aspecto, tanto no tratamento vocabular, das formas e dos muitos gêneros poéticos a que recorre. Os temas privilegiados, como também os aspectos criativos específicos que diferenciam a voz de Meireles serão apresentados a seguir, por diversos críticos literários. Dentre eles, Antonio Candido e José Aderaldo Castello destacam a trajetória da poeta e, sobre sua poesia, afirmam:

Esta se apresenta como um todo uniforme e linear, presidido por três constantes fundamentais: o oceano, o espaço e a solidão. Num domínio de elementos móveis e etéreos, povoados de fantasias – forma, som e cor – leves ou diluídas, o poeta projeta a desintegração de si mesmo ou busca o seu próprio reconhecimento. Não se descobre nela qualquer impulso de investigação temática. Quando muito um vago de saudade, amor perdido ou inatingido e solidão. Procura sobretudo alimentar a atmosfera poética, por vezes sacrificada por versos intencionalmente definidores, como se fosse necessário tornar explícito o instantâneo ou o flagrante. [...] De maneira geral, deu preferência ao verso curto, de ritmo leve e ligeiro, que acompanha a fluência das impressões vagas, esbatidas. Rica de imagens, a sua linguagem é contudo demasiado clara, conduzindo-nos a uma visualização rápida e fácil, o que ocorre até os versos finais de composição, que se apresentam definidores e por isso condenáveis. Pode ser considerada herdeira do Simbolismo na poesia modernista brasileira. (CANDIDO & CASTELLO, 1997, p. 136-137)

Podemos considerar que do parecer de Candido e Castello, algumas partes são contaminadas por uma compreensão que pende mais para o elogio da poética modernista do que da clássica. As constantes: oceano, espaço e solidão aparecem de fato em toda a poética, principalmente as duas segundas. A efemeridade é também um importantíssimo tema para Cecília.

Os elementos móveis e etéreos, a desintegração de si mesma, a falta de investigação temática (o que é o amor, a dor, a perda, etc) todas são compreensões acertadas de suas poesias. A descrição dos versos por ligeiros também, assim como as

imagens e impressões. Os autores, entretanto, condenam a excessiva clareza e definição de Cecília, o que prejudicaria a atmosfera poética e tornaria a compreensão clara, por isso pouco profunda/poética.

A percepção dos críticos, mais acostumada à crítica dos poetas modernistas, veriam na veia clássica de Cecília um problema. Porém autores consagrados como Drummond de “Claro Enigma” sofreram de estigmas similares. Quando o mineiro mudou de rumo, investindo na expressão, nas formas métricas e estróficas mais conservadoras, a crítica sentiu o impacto e tornou-se, em certos momentos, inóspita. Há comentário de que Meireles foi uma poeta de extremado perfeccionismo, o que demonstra na sua poética, de linguagem clara e expressiva, como tantos críticos vieram a destacar. Avancemos para Andrade Muricy:

A sua estética nunca se erradicou do humo nutriente do Simbolismo, mas abriu-se em ampla e rica fronde de versatilidade profunda. Encaminhou-se para uma essencialidade que fez dela um clássico, e como a cristalização extrema, por outro lado, do movimento decadentista-simbolista, de par com Tasso da Silveira, seu fraterno amigo. [...] A sua múltipla intuição artística e agilíssimo instrumento poético, permitiam-lhe não ser conscientemente fiel senão ao seu espírito e a um temperamento de rara autonomia, porém marcado de funda melancolia até o trágico, que infunde à sua numerosa produção uma unidade extraordinária. (MURICY, s.d. p. 1164-1165).

Essa é uma crítica bastante consciente da poesia da autora em suas diversas facetas, o passado de origens simbolistas, o modernismo de continuidade que exerceu, as escolhas poéticas que permitiram à poeta tornar-se única e, ao mesmo tempo, clássica. Cecília é vista aqui como integradora de muitas características, uma poeta ampla.

Sobre *Viagem*, uma das obras magnas da escritora, Cassiano Ricardo afirmou:

De modo geral, o que se observa nas composições de *Viagem* é uma riqueza enorme de vida interior. Nítida compreensão humana das coisas. Surpresa de observação, quando ela recorta um trecho de paisagem com o seu espírito agudo e lhe dá tintas frescas e puras de sentimento. O livro espelha o instante

dramático do mundo que estamos vivendo. É todo ele feito de uma inquietação quase subterrânea. Inquietação que é um grito surdo e silencioso posto em rimas também surdas e silenciosas(MEIRELES, 1982, p.68-69)

Essa crítica de Ricardo também é bastante verossímil quando pensamos nos poemas que vimos e veremos nesse trabalho, pois mostra ao mesmo tempo a delicadeza e a angústia de uma poeta séria e grave. Osmar Pimentel, por sua vez, descreve em uma crítica muito pertinente ao nosso trabalho, o volume *Vaga Música*, do qual extraímos o poema “Ritmo”:

Clássica pela nitidez e pelo equilíbrio de suas arquiteturas métricas, moderna por que inteligível à sensibilidade atormentada nestes tempos, a poesia de Cecília Meireles mergulha raízes nas essências do simbolismo. Não, evidentemente, de certo simbolismo artificial e exterior de algumas artinhas poéticas. Simbolismo esse que, aos olhos dos mais cautos parecerá antes uma outra modalidade de parnasianismo: a de um parnasianismo dos estados líricos do inconsciente. Ao contrário, o simbolismo de *Vaga Música* é aquele de linhagem artística ilustre – em cuja pesquisa de soluções poéticas originais o leitor pode sentir a pulsação do humano, e do que tendo sofrido com lucidez, foi pensado na meia impessoalidade das metáforas isentas. Por isso, a geografia lírica de Cecília Meireles pertence tanto ao cotidiano quanto aos territórios do sonho.(MEIRELES, 1982, p.69)

Pimentel reforça o nosso parecer da poesia de Meireles: possui mais “aspectos equilibrados” que de “fantasia desregrada”, tanto na forma quanto no conteúdo. Está é uma das observações mais concisas da poesia de Meireles, em que aparecem novamente as auras clássica e de clara expressão, acessível ao público apreciador e agradável ao leitor culto. A autora assume o controle através de sua ferramenta por meio da “impessoalidade das metáforas isentas” e “pesquisa de soluções originais” realçados por um estudo constante da poesia para uma ascensão do significado, cada vez mais claro, da qualidade sempre emergente de suas publicações.

Aires da Mata Machado Filho, a respeito de *O Romancero da Inconfidência*, de 1952, escrito em período intermediário entre a primeira e a última

viagem de Meireles aos EUA, pensa na linguagem e na estrutura dos poemas:

Castiça é a linguagem. Guarda o perfume de alfaias de antanho, o mesmo perfume que se imortaliza na lembrança. O tom, não raro sentencioso, recolhe do saber clássico aquilo que mais convincentemente o eterniza. O ritmo, no verso de sete sílabas, é o da fala caseira, é o da fala de sempre. A autora sabe alterná-los com outras combinações, como os de cinco sílabas, particularmente acentuados. [...] Nos lances da Inconfidência, que são os principais, atinge o patético, sem resvalar na grandiloquência.(MEIRELES, 1982, p.70)

Machado Filho nota a grande economia verbal de Meireles que, se misturando a um tom adequado e à uma expressividade notável, permanecem na mente do leitor após a leitura, que de tão impressionante, segundo o crítico, parece gravada no bronze, fazendo possível referência a uma durabilidade *aere perennius* do verso de Horácio.

Agora outro parecer, que é bastante elogioso, pois se trata de um dos principais críticos de Meireles, o também amigo e preservador de sua obra, Darcy Damasceno:

Quarenta e tantos anos de obstinada atividade criadora, em que o exercício do verso se fez obrigação cotidiana, resultaram num painel, seguramente sem similar na lírica de língua portuguesa, em que representou a vida em sua plena manifestação: o universo e as gentes, a flor e o pássaro, os seres ínfimos e as estações do mundo, a pedra, a cor, o mar, a criança, e a carga de sentimentos, impressões, vivências e juízos que informam a mente e a natureza humanas. Inventário da vida deveria chamar-se uma obra tal, que a ela nada escapou.(MEIRELES, 1982, p.6)

Esta percepção da obra de Meireles como inventário, certamente é importante para a compreensão de toda a sua lírica. De fato, notamos no vasto grupo de sua obra a atração de Cecília pela possibilidade de representar o imenso espaço, assim como o próprio cosmos construído, as pessoas e as suas relações, cultura e mazelas.

Há ainda um trecho de Mário de Andrade, que também deixou seu parecer sobre Cecília:

Por todas as tão diversas conceituações e experiências de poesias que aparecem no movimento literário brasileiro do Modernismo para cá, Cecília Meireles tem passado, não exatamente incólume, mas demonstrado firme resistência a qualquer adesão passiva. Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia.(MEIRELES, 1977, p.37)

A crítica de Mário, também poeta, demonstra ao mesmo tempo sua faceta irônica e crítica, mas favorece a independência de Meireles em sua trajetória rumo a permanência na tradição clássica. Ainda que resvalando aqui e acolá no modernismo e no simbolismo, a autora constrói seu repertório a partir de escolhas individuais, produzindo, no ver de Andrade, uma obra atemporal.

Por fim, um trecho de Paulo Rónai:

As palavras enchem-se de sentidos múltiplos, um verso condensa três, uma imagem um poema inteiro. As frases muitas vezes dão a impressão de ter nascido gravadas no bronze ou no mármore, de tão equilibradas e definitivas. Com isto, a tentação da musicalidade pura ou a frequente preponderância da impressão pictórica também apagam ou, pelo menos, restringem o lirismo, e concorrem para a cristalização de uma poesia algo impessoal.(MEIRELES, 1977, p.69)

Podemos, considerando a crítica de Rónai e as anteriores, perceber a opção estética de Meireles como herdeira do simbolismo, levemente modernista e consideravelmente clássica, principalmente na escolha dos temas, e no teor crítico atemporal de sua poesia, o que só favorece a sua permanência no cenário da poesia brasileira, portuguesa e global.

Na poética de Meireles, podemos considerar esses mesmos elementos permanentes e visíveis: os aspectos equilibrados das formas e da linguagem, a compreensão e retomada de assuntos contemplativos, em alguns casos recorrendo ao ambiente exterior, e temas áridos em outros momentos. A aceitação da fugacidade da

vida e da corrosão do tempo, assim como a busca da natureza como lugar de refúgio e reflexão, também estão presentes. Acontecem, mas são raros, os arroubos e “rompantes”, do mesmo modo são raras as fantasias criadoras ou sensuais, mais comumente encontradas em autores como Cruz e Sousa.

Sabemos também que os poetas normalmente não criam pensando apenas em si mesmos, e que nem toda obra tem relações com aspectos biográficos. Ainda assim é relevante nessa identificação de sua poética perceber a nota dominante: a tristeza. A poeta, até quando cria poemas de grande fantasia, é principalmente sobre a tristeza que fala, a auto dissolução, a perda, o envelhecimento, as dores humanas do presente e do passado.

Em sua obra há um interesse pelos animais, que são frágeis perante os humanos. Não importa se são animais grandes ou pequenos, em seu poemas eles sofrem pela perda da vida ou vitimados pela ação humana. Quando há interesse pelas paisagens o sol não costuma aparecer, o eu lírico prefere ser pastora de nuvens, observar o luar, sentir o vento e os sons distantes.

Se pensarmos o seu eu poético como uno e permanente em sua poesia, como um ser que compreende a condição humana, teremos notado principalmente a necessidade da solidão e isolamento, esse eu não chama nenhum amado, não se interessa por quase nada que seja festivo, que tenha algum teor de malícia ou piada, sempre lúcido e sério. Debruça-se em temas humanos a exemplo de como faz com os animais, nota os frágeis, os oprimidos, se compadece das crianças. A poesia para Meireles, como tem nos parecido a cada leitura, era vista como uma arte séria.

Como contraponto ou solução a toda essa carga severa e negativa presente em sua obra, a poeta apostava em versos breves em que pudesse liberar sua melancolia de modo suave, sem afetações. A poesia de tristeza de Meireles, se é muito frequente, não é angustiada ou desesperada: ela prefere as sublimações, muito presentes no decorrer de toda sua obra, assim como a leveza e a aceitação dos problemas da vida. Não se nota uma interferência do eu poético em relação à vida, ao tempo ou à sua condição humana, muitas vezes desvantajosa, mas apenas o inverso: a vida e o tempo são encarados como implacáveis, a condição do humano deve ser aceita com naturalidade ainda que gere sofrimento.

Nesse capítulo, procuramos dar exemplos e estudos de três poetas vanguardistas franceses, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, introduzindo também três compositores Debussy, Stravinsky, Gershwin, buscando, após a discussão de suas respectivas obras, mostrar como esse cenário artístico teria cercado e embebido (principalmente do ponto de vista temático e reflexivo) na prática de criação poética da juventude de Cecília Meireles. Constituem esses poetas e compositores uma parcela da “música de fundo” que permeariam uma parcela das origens de uma parcela da poesia de Meireles. São músicas/poemas que ela ouviu/lê presentificados, atualizados na sua poesia. Nessa caminhada, em segundo plano e bem esparsamente, buscamos apresentar também como há uma aura de musicalidade em seus versos adquirida dessa herança.

A discussão em que relacionamos a poeta envolveu apenas os cinco primeiros nomes, já que vamos deixar Gershwin para um segundo momento, que virá no próximo capítulo, voltado ao momento estadunidense. Procuramos também demonstrar e demarcar a voz característica e definitiva que Cecília Meireles veio a adquirir, basicamente constituída de tendências formais conservadoras e arcaizantes, de temática expositora dos aspectos negativos da poesia e da vida, característica que acompanhará a poeta até suas últimas obras.

Capítulo 2 *Intermezzo* Americano

Nesse capítulo nos interessa realizar um estudo de “U.S.A. 1940”, buscando diversos aspectos que aproximem Cecília Meireles do universo artístico e da produção poética explorados no capítulo primeiro de nosso trabalho, principalmente no caso da *Rhapsody in Blue*, que será retomada.

Paralelamente a seu momento de maturidade poética e de escrita de obras que viriam a se tornar reconhecidas após Viagem (1939), Cecília Meireles viajou por diversos países da Europa, América, Ásia e África. Em cada lugar coletou impressões e criou poemas que reuniu nos volumes *Doze Noturnos de Holanda e O Aeronauta*, de 1952; *Poemas Escritos na Índia*, de 1953; e os publicados postumamente: *Poemas Italianos*, de 1968 (escrito entre 1953-1956); e *Poemas de Viagens*, de 1974 (escrito entre 1940-1964), além de algumas crônicas publicadas em jornais da época. É importante registrar, portanto, que estas obras também foram escritas no período de maturidade da escritora, mas, devido ao menor destaque no momento da publicação, perderam muito em publicidade e comentários da crítica existente, o que contribuiu para um relativo desconhecimento da academia e do público em geral. A maior parte destes volumes recebeu poucas edições ou nenhuma edição em separado das *Poesias Completas* e, deste modo, passaram ignoradas no mundo literário e conseqüentemente tornaram-se negligenciadas, o que significa, a nosso ver, uma perda para a poética de Meireles em sua totalidade.

Podemos agrupar as quatro obras acima citadas sob um cerne maior que chamamos poemas decorrentes das viagens, embora existam outros poemas decorrentes dos itinerários da escritora disseminados em outras obras como *Retrato Natural*, por exemplo.

Como nosso trabalho visa estudar os poemas sobre os Estados Unidos, destacamos principalmente o volume *Poemas de Viagens*. Segundo Secchin(2001, p. 1326), ele foi concluído em vida, mas permaneceu sem publicação até 1974, quando veio à tona na coletânea *Poesias Completas*, Volume IX, sob a organização de Darcy Damasceno para a Editora Civilização Brasileira. E, segundo constatamos, permanece uma das poucas, senão a única, obra de Meireles que ainda não teve publicação

separada das antologias e coletâneas de obras completas até os dias atuais. Segundo nota de Damasceno (1979, p.159), o livro faz parte das *Poesias Completas* pelos planos dos Herdeiros de Meireles, e o título *Poemas de Viagens* já havia sido, de fato, dado em vida pela autora.

Poemas de Viagens aparece sob duas formas nas antologias de Meireles: nas edições organizadas por Darcy Damasceno, seja pelas publicadas pela editora Civilização Brasileira, seja pela Nova Aguilar. Nestas encontramos os poemas definidos por critério geográfico, assim, cada conjunto de poemas, mesmo dispostos de modo não cronológico, segue acompanhado de outros referentes a um determinado país. Nessa ordem, os poemas relativos aos Estados Unidos aparecem primeiro, ainda que decorrentes de duas viagens distintas (uma em 1940 outra em 1959). Já o critério da *Obra Completa*, organizada por Secchin em 2001, constitui a outra forma de aparecimento dos poemas, que é puramente cronológica, o que separa, por exemplo, os poemas da primeira e da segunda viagem aos Estados Unidos.

Preferimos para este trabalho a ordem estabelecida por Darcy Damasceno, por encontrarmos maiores dados sobre a organização das edições fornecidos pelo estudioso, e por ser a *Obra Poética* uma coletânea pouco mais difundida, o que é comprovado pelo maior número de edições.

O livro *Poemas de Viagens* possui poemas das diversas localidades visitadas por Cecília Meireles no decorrer de trinta anos, iniciando-se por poemas da passagem pelo sul dos Estados Unidos, que não incluímos por estarem distantes do foco da pesquisa.

2.1 “U.S.A. 1940”

“U.S.A. 1940” é, até o que se sabe, o maior poema em extensão deixado por Cecília Meireles. Podemos também pensar em *Romanceiro da Inconfidência* ou *Solombra* como grandes volumes em que se constitui uma compreensão e um planejamento da unidade temática mais evidente, mas são subdivididos em poemas menores. Com cerca de 800 versos, “U.S.A. 1940” permanece dentre os voos de maior elevação, fôlego.

O poema é constituído por estrofes de tamanho bastante variado, passando de estrofes inicialmente menores para as que tendem a se tornar mais extensas quando o poema se encaminha para o fim. Encontramos repetidamente muitos questionamentos a um tu poético, Cristina Christie, essa interlocutora ou persona poética que não conseguimos identificar mas que é onipresente a no vasto poema de Cecília Meireles pela sua viagem aos Estados Unidos. Esses questionamentos definem um inconformismo com a realidade encontrada pelo eu lírico, e certamente define o ritmo geral ao poema, ainda que Cristina Christie apareça de modo irregular no percurso deste. Christie, é *persona* presente desde a primeira estrofe. A repetição de seu nome segue intensa e também encerra o poema.

O poema segue o metro curto. Os quadrissílabos dominam a quase totalidade deste, e as últimas sílabas tônicas que definem a metrificação, majoritariamente são seguidas por sílabas átonas. Esta escolha da poeta, associada ao *enjambement* constante, permite um ritmo rápido e, em certos pontos, bastante ágil ao poema, que encadeia diversos objetos e seus predicados em uma constante contemplação (quase inventarial) do eu lírico, como nos versos iniciais:

Olhei as **águas**

do Mississípi

turvas e **grossas**

Cristina **Christie**

(grifo das tônicas nosso) (MEIRELES, 1994, p. 1273)

A leitura de um poema tão vasto difere dos ritmos claros e breves de Meireles, já identificados por críticos como Antonio Candido (CANDIDO & CASTELLO, 1997 p. 136-138). Mas se pensarmos no poema como uma grande poetização crítica de um país estrangeiro legada por Meireles, que raramente reencontraremos em outros poetas da Literatura Brasileira, assim como essa Literatura é relativamente carente de poesias decorrentes de viagens, logo notaremos a relevância do testemunho poético de “U.S.A. 1940”.

“U.S.A. 1940”, por sua vasta extensão, pode ser considerado um trajeto,

uma caminhada em um “*perpetuum mobile*” pelos EUA dos anos 1940. Os verbos são poucos e esparsos, sempre há muitos substantivos logo seguidos de adjetivos, e essa construção é seguida à exaustão, como num grande cadeia de objetos no espaço, espaço este que se torna o continente de pessoas, objetos, fauna e flora, que se integram e interagem em um processo nem sempre harmônico, mas unificado pela criação poética do eu lírico.

Cecília costumava dar indicações ao fim dos poemas sobre quando e onde os escreveu, o que contribui para estabelecer um determinado entendimento do seu caminho pelos Estados Unidos: “U.S.A 1940” foi terminado em agosto de 1942, quando provavelmente a poeta se encontrava já em terras brasileiras. Da segunda viagem, há referências a Nova York e Los Angeles, em poemas datados de 1959. Para apreender melhor o momento que Cecilia Meireles visitou os Estados Unidos é importante também entender os modos de representação dados por ela.

O poema foi criado após sua primeira visita, motivada inicialmente por uma conferência em Austin, no Texas, em 1940, Dessa viagem, Cecília nada disse nas *Crônicas de Viagens*, e ainda menos nos poemas que estudaremos. Apenas sabemos da informação graças às biografias da escritora como em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, na *Obra Poética* da editora Nova Aguilar, e também no volume *Envisioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States* de Marshall C. Eakin, Paulo Roberto de Almeida e Rubens Antonio Barbosa, que no entanto, afirmam ter sido a viagem realizada em 1941 (EAKIN & ALMEIDA, 2005. p. 106). Mas sabemos, pela maior parte dos estudos com dados biográficos consultados, que Cecilia esteve por lá em 1940.

Há como que uma invocação na primeira estrofe de “U.S.A. 1940”. O poema fala das águas do rio Mississipi, e chama a atenção de sua interlocutora, Cristina Christie. Depois, vai abordando diversas localidades, pessoas e objetos que não situa, ruas, catacumbas, hotel, objetos comprados, negros subjugados, o jazz, dentre outras. Como vemos, o poema também privilegia os espaços urbanos em detrimento dos rurais: as cenas dos poemas e das crônicas da viagem são em maior parte provenientes dos espaços urbanos. Nestes versos, o eu lírico aparece em meio às ruas, durante a passagem do tempo, seja ao dia ou à noite:

Ouvir, ouvia/ a noite inteira/ guincho estridente/ de saxofone/ no night club./ As louras girls/ loucas e histéricas,/ feitas de Espanha/ Holanda e Itália/ França e Inlaterra,/ crispavam gritos/ com o sex appeal/ dos puritanos/ [...] Andar, andava/ por muitas ruas/ de San Antonio/ [...] De madrugada/ achei New York/ adormecida/ nos altos braços/ férreos das pontes,/ os pés do porto/ junto aos guindastes/ resfolegando/ pelos narizes/ das chaminés./ (MEIRELES, 1994, p.1275-1283)

Aqui já temos referência ao mundo do entretenimento da época, o saxofone não toca, mas guincha. Sabemos que, dentre os animais, quem guincha são os porcos, portanto essa música dos *night-clubs* parecia incomodar nosso eu lírico. As mulheres, todas de traços europeus, viviam o frenesi do jazz. No trecho também encontramos uma antítese, “sex appeal, dos puritanos”, referência à religião predominante já nos anos de colonização. Mais adiante a poeta salta para a industrial e também sonora cidade de Nova York.

Por outro lado, aparecem raros trechos em que surgem referências ao espaço natural, não modificado pelo homem: “Virgínia espessa/ de matas verdes... / Como Longfellow/ anda conosco/ nas tardes densas/ por entre as frondes! [...]” (MEIRELES, 1994,p. 1283).

Após breve estrofe em que retoma o cenário norte-americano a partir das águas do Mississipi, a poeta dedica sete estrofes a cidade de San Antonio. Em seu itinerário, destaca o sofrimento mexicano e indígena: “Índia amorosa/ dava recados/ aos que partiam /para a fronteira/ [...] /Tinha um sorriso/ de dois mil anos/ e uma tristeza / da mesma idade (MEIRELES, 1994, p. 1277). Enquanto o mercado lançava modas e mais modas, o eu lírico se refere a pratos refinados, via damas de clubes discutindo temas considerados irrelevantes:

Cada semana,/ novos vestidos/ suspiros novos./ Como se os deuses,/ como se as deusas/ não mais fizessem/ que bolsos, pregas/ botões fivelas...// Comer, comia,/ frangos assados,/ perna enfeitada de papelote. / Vinte talheres/ de cada lado/[...] Haver, havia/ damas de clubes,/ ágeis e magras/ salvando o mundo/ todos os dias./ Discutem festas,/ Publicam livros,/ inventam doces/ vigiam atos/ do Presidente... (MEIRELES, 1994, pp. 1277-1278)

Os versos vão perpetuando, poetizando cenários e fazendo uma crítica política de modo eventual, mas que permanece cada vez mais evidente no decorrer do poema. A vida cotidiana é alienante, o ser humano na América vive cercado pela etiqueta. Os “vinte talheres de cada lado” são possivelmente uma hipérbole, que pode chegar a ser um raro caso de humor. Apesar da comilança, da etiqueta, da criatividade, as mulheres tomam conta da política. Esse tema, da tendência feminina para a vida pública, virá a ser melhor explorado na crônica “Toda a América Unida para a Vitória”, que estudaremos no capítulo 3.

A poeta também passou por Dallas, ainda no Texas. Provavelmente pernoitou e também pode ter realizado por lá alguma palestra e passeio pelas ruas da cidade, já que observara as peles da moda. O eu lírico nos fala ironicamente no poema: "Sonhei com ursos/ milionários,/ vendendo o corpo/ para as indústrias;/ ursos casados/ com grandes lontras,/ proliferando/ mantos, chapéus..." (MEIRELES, 1994, p. 1279)

Cecília seguiu visitando Saint Louis, no estado americano do Missouri; o nome da cidade aparece no poema aportuguesado: São Luís. No poema, as ruas da cidade são lembradas como negras, repletas de tijolo e fumo.

Sabemos que Cecília não estava mais no Texas, pois há as referências do eu - lírico a um “Jardim das Plantas”⁸ que não existe no Texas, menos ainda uma Saint Louis por lá. Contudo há, numa cidade de Saint Louis, no Estado do Missouri, um famoso Botanical Garden, existente desde 1859, e no mesmo aglomerado de área verde, o *Tower Grove Park*. Tanto o jardim quanto o parque foram fundados por Henry Shaw, um dos pioneiros americanos vindos da Inglaterra (SCHUSTER[s.d.]). Nesse local, há ainda uma infinidade de monumentos e construções. Sobre a cidade de Saint Louis, aparecem no poema muitos versos, são sete estrofes dedicadas à localidade. Especialmente sobre o *Botanical Garden*:

e eu debruçada/para o brilhante/ mosaico vivo,/ o róseo rubro-
/verde-amarelo-/azul e roxo/ mosaico enorme/ dos seus
canteiros.../Indo por entre/ paredes verdes/ e perfumosas/ de

8 De acordo com buscas na web, não encontramos nenhuma cidade chamada São Luis, ou Saint Louis no Texas, menos ainda um jardim na suposta cidade.

cercas vivas,/ loucas por uma/ haste de cedro,/seda de trevo,/folha cheirosa/ para lembrança/ da terra, e amor. (MEIRELES, 1994, p.1280)

A paixão da poeta pela natureza é identificada por seus comentadores desde muito, a natureza aparece na obra de Meireles em exuberância. Quando fala tanto do Brasil quanto de outras viagens, a inspiração frutificou em outros versos como os de “Elegia a uma pequena borboleta”, “Alva” e nos “Motivos da Rosa”, para citarmos alguns.

Apesar dessa preferência, no poema da visita aos EUA este será um dos raros momentos em que encontramos a descrição de um espaço mais próximo ao natural, ainda que seja um jardim, construção humana. Mesmo desfrutando toda esta exuberância, o eu poético se incomoda com a constante observação de um guarda do parque: “E o guarda sempre/em cada canto,/ olhar agudo/ de detetive,/e a caderneta/ das muitas prontas,/vigiando os gestos/ sentimentais/ da minha mão!”(MEIRELES, 1994, p.1280)

Na passagem pela cidade o eu retoma uma figura relevante para a história da cidade, Luís IX ou São Luís de França, ou simplesmente Saint Louis⁹. Segundo o eu lírico, o Santo tem pouco a ver com aquela “cidade estranha”. Por último, o poema passa rapidamente para as áreas mais desfavorecidas da cidade.

Antes de prosseguir, para verificar como se dão as percepções de mundo e da natureza na poesia de Cecília Meireles, que encontramos em “U.S.A 1940”, Recorremos ao parecer de Darcy Damasceno:

O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, e impressionando nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação – de amor[...] (DAMASCENO, 1977. p. 19-20).

Este comentário encaixa-se perfeitamente às divagações do eu poético em “U.S.A. 1940” quando aprecia o cenário natural do Botanical Garden, o constante

9 De acordo com: <https://www.stlouis-mo.gov/visit-play/stlouis-history.cfm> (Acesso a 29/11/2016)

elogio dos seres naturais e plantas mesmo que rapidamente proporciona ao poema um momento contemplativo que serve de pausa para as constantes passagens onde é demonstrado grande afeto pelo natural. O comentário de Damasceno ainda nos dará referências de outros procedimentos da poeta:

Inventariar as coisas, descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhes as linhas, a cor, distingui-las em gamas olfativas, auditivas, tácteis, saber-lhes o gosto específico, eis a tarefa para a qual adentra e afina os sentidos, penhorando ao real sua fidelidade[...] (DAMASCENO, 1977. p. 19-20).

Tal aspecto sensorial aparece também de forma frequente em “U.S.A. 1940”, no qual o eu lírico a todo tempo ouve sons, especialmente do jazz, vê e pensa objetos e espaços, noutras vezes aspectos gustativos e tácteis. Toda essa fruição é de certo modo interdita em um país que, na época, já era bastante vigiado, lembrado pela menção ao guarda no jardim. Por consequência resta, como antídoto a essa interdição, a alternativa das compras, da posse, ou de acasos simples, que não podem ser vigiados pois são inevitáveis (exemplo: o sentir a chuva cair) para a fruição dos sentidos. Por último, Damasceno ainda destaca:

A um poeta visual, apuradamente visual como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física entendem-se os seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações. O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador. Daí certa tendência descritiva (melhor diríamos: representativa) de sua poesia que exige a presença de elementos concretos mesmo nas peças intimistas onde se cristalizam estados anímicos. O trabalho da terra, o vôo do pássaro, a criança ao sol, a mulher a cantar, a noite em seu giro, o bicho solitário, a menina órfã, o carreiro na estrada, a chuva no morto, o corpo nas ondas, eis alguns instantâneos da cadeias de imagens naturais que passa de livro a livro.(DAMASCENO, 1977. p. 19-20).

Este aspecto representativo/descritivo identificado por Damasceno constitui, excetuando os momentos de crítica social e divagações, quase que a totalidade de “U.S.A. 1940”. O eu poético sempre retoma objetos do mundo concreto,

relacionando-se com eles de modo apenas contemplativo, e em alguns casos torna-os objeto da afeição ou constata a sua beleza. O parecer de Damasceno, proporciona o entendimento de uma busca de totalidade em sua poesia. Como realiza no poema “U.S.A. 1940”, o eu buscava apresentar uma compreensão poética de determinado lugar em determinado tempo, privilegiando para a tarefa os elementos díspares das diversas cidades, sem deixar de refletir sobre os diversos grupos étnicos e sociais, tanto das camadas privilegiadas quanto das desfavorecidas. Para isso, recorre às lembranças de sua passagem, destacando as impressões mais belas, incômodas, tristes e poéticas dadas pelo meio.

Para realizar esta representação quase inventarial dos seres e das coisas, Cecília privilegia em seus poemas os substantivos, nomes e os adjetivos; os verbos também aparecem, especialmente nas repetições entre os tempos verbais no infinitivo e pretérito imperfeito: “Andar, Andava”, “Ouvir ouvia”, “Haver, havia” e muitos outros similares. No entanto, os verbos no poema perdem a centralidade, pois ao empregá-lo Cecília utiliza-o com economia no verso, as vezes elipsando-o, e avança por numerosos substantivos, adjetivos. Um exemplo, o verbo em destaque: “Toda a riqueza/ do antigo oriente/ **vertia** aromas/ e tentações:/ canela, cravo/ pimenta, mel,/ siri, damasco.../ E, em copos hirtos,/(**aqui temos elipse de verbo**) o chá gelado/ da temperança...” (MEIRELES, Cecília. 1994. p. 1278)

Ou ainda:

Muita riqueza:/ luzes, janelas,/cristais, portões/ Halo inviolável/
das grandes casas/ dos milionários./ O rei do Rubro,/ o rei do Negro,
/ e o Imperador/ do Verde e Azul.../ São Luis de França/
mirando aquela/ cidade estranha, / Na tarde em cinza,/ com a
chuva imóvel/ no alto das nuvens.(MEIRELES, Cecília. 1994. p. 1281)

Portanto, o nosso parecer de predominância do substantivo e adjetivos, assim como o olhar de Damasceno sobre a poesia de Meireles voltada ao olhar do mundo exterior mostram-se plausíveis, o que não significa que em “U.S.A. 1940” hajam diversos verbos em sequência. No entanto, os termos da oração maiores no poema é a dupla substantivo/adjetivo. O que confere a ele um teor representativo do aspecto visual, muito poderoso..

Encerrada a primeira parte da viagem, pelos estados do sul dos E.U.A., Cecília seguiu por Washington D.C., e, no seu poema, encontramos uma passagem que fez pelo Memorial de Lincoln. O eu lírico referencia o local da estátua, encontra um sonhador Lincoln entre mármore, enquanto a vida ao redor seguia repleta de namorados, águas, frios lagos e a natureza poetizada que permeia o poema.

Meireles não mostra grande reverência a figuras históricas nesse poema. Em seu trajeto, o eu lírico prefere lidar com as opressões cotidianas sofridas pelas pessoas e relações entre o indivíduo e o mundo como um todo coeso, nele, alguns participantes da escala social ocupam uma posição favorecida e alienada, e outros buscam sobreviver em meio às dificuldades. É essa representação norte-americana que busca nos apresentar, mesmo estando atenuada em muitos versos e, noutros prosseguindo por contraste, em um estilo ácido. Se nos versos em que retoma sua passagem pelo estado de Virgínia nos apresenta sutilezas, nos da estrofe seguinte indaga sobre a ausência dos índios nas terras, ou seja, poetiza a grande injustiça e massacres que sofreram:

Virgínia espessa/ de matas verdes.../ Como Longfellow/ Anda
Conosco/ nas tardes densas/ por entre as frondes! // Andar,
Andava,/ buscando idílios/ do velho Cooper.../ Onde, índios
graves,/ de longas plumas/ rojando a terra?/ _ longos cachimbos/
formando nuvens,/ _ e sortilégios/ pelos colares/
entrelaçados...?/ Presença viva/ do imaginário,/ do sonho
humano/ que no pré mundo/ nutria os deuses... (MEIRELES,
1994, p. 1283)

Este pré mundo refere-se e retoma a América antes de ser colonizada pelos ingleses, cheia de matas verdes como as de Virgínia, um dos estados norte-americanos. Este mundo antes da colonização inglesa possuía também estruturas religiosas que nutriam os deuses segundo o eu poético, mas agora está desaparecido, tornou-se imaginário e sonho humano.

O nome do poeta Longfellow também aparece no trecho acima. Sabemos que nasceu no Maine 1807 e faleceu no Massachusetts 1882, escreveu poemas sobre a escravidão, poemas dramáticos, salmos, e também traduziu poesias (MESQUITA, [s.d.], p.369). As suas características de apreciador da natureza, poeta, pesquisador, tradutor e

viajante que influenciado pelas formas clássicas o faz um poeta num paralelo muito semelhante ao universo de Cecília Meireles, tanto que no poema ela o tem ao lado, caminhando e apreciando a paisagem.¹⁰

Cecília Meireles prosseguiu sua viagem também por New York, e é nesta cidade em que sua estadia e seu poema se encerram, mas não de forma abrupta. O eu poético relembra muitas ruas e paisagens da “*Big Apple*”, localizada no nordeste dos EUA. É certamente a cidade mais conhecida e visitada deste país, centro comercial poderoso e influente, tendo assim permanecido mesmo após a crise de 1929. O setor de serviços da cidade já era bem desenvolvido havia muito, do que no poema aparecem pistas, pois rapidamente trata do comércio, do fluxo de pessoas na Quinta Avenida, empresas, câmbio, eleições e demais elementos que vamos explorar. O poema apresenta a metrópole pela madrugada para, junto ao nascer do dia, evocar a movimentação no amanhecer e na cidade que acorda:

De madrugada,/achei New York/ adormecida/ nos altos braços/
fêrreos das pontes,/ _ os pés no porto/ junto aos guindastes_ /
resfolegando/ pelos narizes/ das chaminés.// O homem
penúltimo/ ia servindo/ ao homem último,/ aquela noite,/
hambúrguer quente,/ café com leite,/ na última esquina,/ no
último bar... // [...] Noite noturna,/ fuligem triste,/ graxa
cansada, / e as manchas ígneas/ de anúncios verdes,/ azuis e
rubros,/ polichinelos/ saltando no alto/ das construções.../ Ruas
de treva./ Mulher nenhuma./ Gato nenhum./ Janelas negras,/
portas fechadas. Calçada escura.// Tudo dormindo,/ menos o bar/
onde o homem último/ extingue a fome/ e o homem penúltimo/
dá de comer/ e o olho da máquina/ registradora,/ insone, ativa,/
contempla a cena/ e aguarda o fim,/ com teclas fáceis/ de
raciocínio/ e ávida boca/ sem oclusão. (MEIRELES, 1994, p.
1283-1285)

Neste trecho, portanto, capta essencialmente o espírito solitário ao final de uma noite, enquanto a cidade adormecida está prestes a se movimentar e exibir o seu fluxo rotineiro. Desse modo, apreende a solidão individual nas grandes cidades da época. Entre altos prédios o ser humano se sente diminuto, apreensivo e preocupado. Os

10 Mais adiante neste capítulo vamos citar um poema breve de Longfellow e estudá-lo, procurando mostrar possíveis diálogos com ele em Meireles.

elementos que preenchem o espaço dessa vez são tipicamente urbanos, diferentes das estátuas e jardins de versos anteriores. Restam a poluição, a escuridão, os anúncios em cores sombrias. O consumo e o dinheiro ainda permanecem, possibilidade que o eu lírico alimenta com mais intensidade neste caminho final do poema. Seguindo, o eu lírico volta ao hotel e passa depois à Quinta Avenida, onde já encontra o frenesi comercial:

Quinta Avenida/ com canivetes/ de vinte dólares,/ casacos de pele/ de mais de mil.../Fragor nas ruas/ cheias de pressa./ Tropel dos ônibus,/ _torre de Pisa/ fora de prumo_/ com os passageiros/ que oscilam sobre/ jornais, charutos,/ trusts, empresas,/ sonhos de nafta,/ câmbio eleições.../ (MEIRELES, 1994, p. 1285).

O sujeito poético dá destaque aos fluxos constantes de pessoas, às ofertas sempre presentes, desde os apetrechos mais baratos aos mais caros. O mundo dos negócios transportes e a economia como um todo não pára, há até mesmo lembrança dos *trusts*, empresas e do acordo Nafta, o Tratado Norte-Americano de Livre Comércio, famoso durante o período.

Em meio ao fragor das ruas, lembra também de uma Igreja que descreve apenas como negra. Se consideramos que Cecília seguiu pela Quinta Avenida, podemos supor que está se referindo à Igreja Presbiteriana da 5ª Avenida, que possui cores escuras na fachada.

Há também um destaque da religião protestante, muito forte nos EUA desde a colonização. A Igreja Presbiteriana da 5ª avenida, existente desde o século XIX¹¹, destoa consideravelmente do resto da paisagem, o que nos permite dizer que, ao mesmo tempo chama a atenção, como também simboliza a união entre materialismo e espiritualidade, ligação perigosa para a poeta. O aspecto sóbrio e imponente da Igreja não minimiza o olhar desconfiado do eu lírico de Meireles, reconhecidamente mística, já que na sua poesia apareciam figuras religiosas com alguma frequência. O poema contém referências metafóricas aos protestantes e ao seu local de culto, ou, por outra via, utiliza de “turvas”, “negra” para possivelmente designar a cor da pele dos frequentadores:

11 De acordo com <http://www.fapc.org/know> (Acesso a 15/01/2016)

Igreja negra,/ suja do luto/ das turvas pugnas/ industriais./
 Poluída igreja,/ ó Lord!, o Lord!/ onde persiste/ a chama eterna/
 da âncora acesa.../Cristina Christie! (MEIRELES, 1994, p.1285-
 1286).

A palavra pugna, significa luta, combate, peleja (FERREIRA, 2000, p. 567). No poema, “as turvas pugnas industriais”, haverá relação entre as turvas lutas industriais e a igreja poluída? De certo modo pode haver. O eu lírico poderia utilizar de um subterfúgio, ocultando aquele que faria a luta, faz o mesmo com relação ao público frequentador da igreja, convivente daquele “sujo luto das pugnas industriais”, que poluiria o recinto. Tratando-se do cenário nova iorquino pelo qual já seguia no poema, como identificamos, provavelmente o trecho referencia a Igreja Presbiteriana da 5ª Avenida. Logo, a poeta, através de um processo bastante velado, mostra sua insatisfação com o a espiritualidade poluída do lugar encontrado, e ainda invoca, ao modo norte-americano, a presença do *Lord*, modo como se referem a Deus: “ó Lord!”.

Em seguida, o poema verte um ataque aos judeus de Wall Street que, consumidos pelo desejo do dinheiro, se esqueceriam da própria religiosidade. Temos o seguinte trecho:

Judeus barbudos,/ judeus imberbes,/ morenos, louros,/ ruivos,
 sardentos,/ aglomerados/ por Wall Street:/ _ todos à espera/ das
 profecias/ dos grandes Bancos/ de arqui-suntuosas/ portas
 lavradas,/ com guardas sérios,/ solenes, gordos/ como pachás.//
 Onde Isaías,/ Jó, Ezequiel/ e Jeremias? Nenhum que pregue,/
 que chore e grite,/ mostrando os tempos/ alucinados,/ mordendo
 os punhos,/ vertendo sangue, puro e inspirado.(MEIRELES,
 1994, p. 1286)

Aqui, dentre outras figuras bíblicas, retoma o antigo personagem bíblico Jó, figura do Antigo Testamento conhecida por ter sido testado por Satanás através da pobreza, das perdas materiais e até mesmo da perda de seu caráter humano, no entanto, sem jamais perder a fé em Deus. Por contraste, critica por viés religioso a ganância daqueles judeus, cercados por uma vida rica e solene, mas esquecidos da “miséria espiritual” em que se encontram. As figuras bíblicas antigas já nada podem fazer. A

relação autêntica com a fé, a indignação do homem verdadeiramente religioso desaparece.

Pode parecer, após estes dois trechos, que Cecília Meireles pudesse ser contrária aos judeus e desconfiada dos protestantes, mas, durante o decorrer de sua vida, principalmente nas crônicas de educação, e, como identificado por Valéria Lamego, no sexto e sétimo capítulos da primeira parte de *A farpa na lira* a poeta adotou em diversos momentos de sua carreira na educação uma postura anticlerical, contrária portanto aos malefícios ideológicos de todas as religiões, chegando a pregar nos anos 1930 o ensino laico (LAMEGO, 1996, p.80-111). Isto não a impediu de tocar em assuntos religiosos em diversos de seus poemas, exercer o misticismo das fontes poéticas das quais bebeu, ou de expressar liricamente críticas ácidas aos próprios cristãos, que pensavam comprar com bens as dádivas e bençãos extraterrenas. Exemplo mais nítido deste seu criticismo encontra-se em “Blasfêmia”, poema integrante de *Mar absoluto e outros poemas*. (MEIRELES, 2001, p.517-521)

Prosseguindo seu passeio por Nova York, o eu lírico trata de temas do cotidiano norte-americano, com foco nas relações de trabalho e consumo.

Chapéu de feltro,/casaco sujo,/ rosto na espádua,/ __ ai, longas
filas/desenroladas/diante da agência/ de empregos... Turba/ de
olhos metidos/ nas negras lajes/ do negro chão.../ Táxis e táxis, /
moças ruidosas,/ em leves passos/ de periquito/, __ meias de
vidro,/ leves sandálias/ com laços crespos/ de borboleta.../
Meninas ávidas/ mirando roupas/ sonhando dentro/ de róseas
malhas/ seus corpos brancos/ feitos de tênis/ e gramofone/
vitaminas...(MEIRELES, 1994, pp. 1286-1287)

Nesse trecho, o poema nos dá os contrastes que já citamos anteriormente no trabalho, uma parcela da população vivendo as mazelas decorrentes da desigualdade, à mercê da economia, cheia de altos e baixos, enquanto outra parte da população, abastada, pode consumir, escolher e sonhar com os bens de consumo de massa. Este trecho também segue o arranjo textual antes identificado no poema, predominando o substantivo/adjetivo, e menor número de verbos.

Pouco depois, “U.S.A. 1940” chega a Chinatown. Na comunidade oriental de costumes milenares cercada pela moderna Nova York, o eu lírico veio a

identificar interessantes contrastes. A poeta se estende por este trecho da cidade, o que pode confirmar a sua grande atração pelo universo oriental. O eu lírico inicia recordando o comércio do bairro, e depois fala dos caracteres embaraçados da escrita chinesa:

Cheiros e cores/da China Town!/ Grandes legumes/ de cara
exposta/ à luz do dia,/ que se embaraça/ nos caracteres/ de cada
porta,/ pelos cartazes/ pelos letreiros,/ pelos jornais.../ Cabeça
preta/ das criancinhas/ pela calçada,/ erguendo às vezes/ para o
turista/ seu olho oblíquo/ de amêndoa negra./ Lojas do sonho/
desnecessário:/ L a n t e r n a s! onde/ Edson vive/ a todo
instante/ num vidro tênue!/ l e q u e s! na terra/ em que o air
conditionned/ reina tranquilo!/ no mundo do ágil!/ ventilador/ p i
j a m a s feitos/ de seda autêntica,/ dourado escândalo/
aristocrático,/ aparição/ de imperadores/ e mandarins,/
lembrança aérea/ das fiandeiras/ da Via Láctea./ ... diante da
massa/ densa e plebéia/ de tantas fibras/ sem pedigree,/ vindas
de intensos/ laboratórios,/ filhas de estranhas/ fórmulas
químicas/ urgentemente/ criadas, debaixo/ da ordem do dólar...!
(MEIRELES, 1994, p. 1288-1289)

Relembra também as crianças chinesas, e o mundo oriental como seguidor de uma lógica própria, arcaica, Aqui os itens de consumo já estão superados pelas novas tecnologias: leques na terra do ar-condicionado e do ventilador; pijamas de seda, em meio aos novos tecidos implementados pelas demandas econômicas. Mesmo assim, esse universo arcaico resiste, ainda operando com o inútil, como se também fosse de uma ordem de pensamento própria, e irracional. Segue pelo tema místico:

C a r v ã o cheiroso,/ oferta aos deuses/ de aroma e fogo/
inesquecível/ como o perfume.../ e, como cinza,/ sem duração.../
Ah! breve rosa/ de sonho e nuvem!/ aqui se queimam/ carvões e
óleos/ de acre fumaça,/ que deixa largas/ máscaras negras/ na
arquitetura/ no rosto humano, e até nas altas,/ margens do
céu.../(MEIRELES, 1994, p. 1289-1290)

Desse modo, mostra a sua percepção de um povo oriental preservador dos valores religiosos, num país onde predomina a ordem financeira. Poderíamos fazer um contraste entre os chineses e os judeus de Wall Street, por exemplo. Enquanto os chineses preservam seus costumes místicos, os judeus de Wall Street o perdem, junto da

perda da compreensão de seu próprio passado e existência, devido a ganância especulativa na bolsa.

No entanto, devemos pensar que a compreensão de Cecília amenizou o caráter comercial dos chineses, já que estes também vivem da venda de objetos místicos. O julgamento da poeta tende a privilegiar o oriental e a tradição em detrimento da modernidade e do individualista judeu. O poema representa a figura daqueles Judeus, exploradores comerciais esquecidos da origem histórica humilde que, na sua especulação, prejudicariam comunidades pobres, os negros e as minorias.

Após as comparações, entre o mundo oriental místico e o ocidental individualista, o eu prossegue tocando nas disparidades e o poema entra em uma fase em que perde a ordem habitual. Temos referência à hora do chá, à porcelana Sèvres, aos hábitos das damas, de certo modo descritas como alheias a esta realidade dura que as cerca:

Poeira do Oriente/ na tarde elétrica,/ à hora em que as damas,/ sem nenhum gozo,/ sorvem chá ruivo/ em Sèvres claros,/ acendem alvi-/louros cigarros,/ miram diamantes/ em finos aros,/ falam de Londres,/ e de Paris,/ pensando a sério/ em conseguir/ volúpias árabes/ de dançarinas,/ nos braços que usam,/ de sufragistas,/ nos olhos graves/ de puritanas,/ no corpo magro,/ ativo, casto,/ de generalas/ do santo Exército/da Salvação!/ Ó incoerência!/ Ó ambiguidade!/ Ó desespero/ da inteligência/ no labirinto/ da tarde inquieta/ e enigmática/ que cai das torres/ nos verdes parques... (MEIRELES, 1994, p. 1290-1291)

Aparece um momento de desordem no poema, agora uma retomada em *flash* de outro território norte-americano, o Texas, como num desejo de retorno à placidez:

Amar, amava/ Jardins formosos,/ coelhos de seda/ e rosa e lua,/ adormecidos/ nos fino trevo...// E as cacatuas/ raivosas, vendo/ zunir cinzentos/ bandos de aviões./ Negros carvalhos/ de fresca sombra/ Campos do Texas,/ verdura imensa/ por onde pascem/ cordeiros tenros/ de puras nuvens.[...] (MEIRELES, 1994, p. 1291)

Mas novamente retorna à crítica: “Amar, amava/ as mãos caseiras/ trabalho inglório,/ o olhar sem dólar/ sonho extraviado/ pela abundância./ Voz do imigrante/ desorientada/ pela conquista”(MEIRELES, 1994, p. 1292). O poema faz novo *flashback*, desta vez trabalhando os tempos primeiros do homem em um olhar que poderia evocar o “bom selvagem” como uma reminiscência romântica: “e volta à infância/ ingenuamente/ recomeçada,/ e estuda o mundo,/ e ama a Justiça,/ e crê na Lei,/ e ensina o Bem” (MEIRELES, 1994, p. 1291).

Depois desse trecho evocativo, o poema retorna à ordem da viagem. Por último em “U.S.A. 1940”, chegamos ao Harlem, é como um retorno ao povo negro, representado no início do poema, no entanto, já em outra localidade: o sul dos Estados Unidos. O eu lírico encerraria sua crítica social do mesmo modo o qual começou o poema, compadecendo-se da exploração e exclusão social vivenciadas pelos negros.

Cecília Meireles escreveu: “E ao longe o Harlem/ em negras sombras/ perde os limites/ de homens e portas/ Christina Christie!/ Meninos Magros/ Ainda deslizam/ pelas calçadas/ sobre patins.”(MEIRELES, 1994, p. 1292-1293). O poema mantém em alta a questão racial nos E.U.A. da época, percebe as tensões que futuramente gerariam diversas revoltas e protestos. Em alguns dos versos quase ao final de “U.S.A. 1940”:

Tudo se enrola/ sobre si mesmo/ negro e calado/ tapete denso/
de sonho inútil.../ Longe, bem longe,/ no night club/ música
negra/ resolve os brancos./ E os negros dormem/ vendo
açucenas/ além dos olhos... / Além das mãos.../ Com longas
vestes/ de lantejoulas/ e asas de pluma/ vão caminhando/ por
entre estrelas/ desfalecendo/ nos esplendores/ de céus repletos/
de saxofones/ e tamborins (MEIRELES, 1994, p. 1294)

Neste trecho, trata da música. Cecília Meireles entrelaça as culturas negra e branca, de modo indissociável, o público branco aprecia as obras de arte que, sem a contribuição dos negros, não seriam realizáveis.

Para encerrar esta parte, podemos citar duas das estrofes finais, são a despedida do poema, e um olhar mais amplo sobre a nação representada. Nelas Cecília dá esperança ao leitor, e na outra, a última do poema, termina a composição de modo

brusco e grave, deixando explícita a sua crítica e desconforta o leitor ao mesmo tempo:

A água do porto/ se encrespa e arrulha/ por entre os barcos/
trêmula e fraca./ Cachimbos acres/ estão queimando/ tabaco e
idéias/ nalgum lugar./ A Liberdade/ ergue seu facho/ eterno e
efêmero/ no mar de trevas:/ tal qual aquele/ casal de pombos/
leves e brancos/ que eu vi batendo/ as frouxas, suaves,/ silentes
asas/ em plena Broadway/ num vão sombrio/ de esquina —
auréola/ sobre um cifrão!/ [...]Onde o que adoro/ e não alcanço/
na imensidade/ do teu destino?/ Terra espantosa/ Que alento
mágico/ sobre este mapa/ arde e resiste,/ vencendo chicles/
dólar, petróleo,/indústria, ventres,/ ambição, crimes./ Christina
Christina!/ Chrisina Christie! (Agosto, 1942)(MEIRELES, 1994,
pp. 1294-1295)

O eu lírico retoma o tema da Liberdade, mas segue questionando: de onde viria este poder estadunidense? Provavelmente da cultura, influência econômica, poder de fogo e alguma exploração humana, sobre a qual deixa versos críticos em todo o decorrer do poema. Encerra-se assim o trajeto num tom catastrófico, distópico, sem se chegar a uma conclusão feliz, mas às dúvidas, ao horror do ser humano subjugado, quando vende-se o ventre, faz-se a ambição e os crimes.

Este trecho também faz diálogo com o poema “Pomba em Broadway”, de *Retrato Natural*, que transcrevemos a seguir:

1 Naquele reino cinzento A	
2 Veio a pomba bater asas B	Estrofe 1
3 contra muros de cimento. A	
4 Veio a pomba bater asas B	
5 naquele reino severo C	Estrofe 2
6 com portas negras nas casas. B	
7 O rumor de suas penas D	
8 era um sussurro de fontes E	Estrofe 3
9 brancas em tardes morenas. D	
10 Era um sussurro de fontes, E	
11 mas ai! por densas paredes F	Estrofe 4
12 e verticais horizontes! E	
13 Que mensagem conduzia G	

14 subindo e descendo os ares, H 15 pela fronteira do dia, G	Estrofe 5
16 subindo e descendo os ares, H 17 estrangulada nos muros I 18 daqueles densos lugares, H	Estrofe 6
19 por onde vultos escuros I 20 o ouro do mundo levavam J 21 fechado nos punhos duros? I	Estrofe 7
22 Batia as asas, batia, K 23 jorrava auroras de prata L 24 no peito morto do dia. K	Estrofe 8
25 Mas uma noite sem data L 26 vinha dobrando as esquinas M 27 com acautelada pata. L (MEIRELES, 2001 p. 640-641)	Estrofe 9

Esse poema, um heptassílabo, possui um esquema rímico diferenciado e tende a agrupar as estrofes de duas a duas. Inicialmente parece um poema com rimas alternadas, ao modo de *terza rima*, mas logo identificamos que, nas estrofes pares, há uma palavra que não rima com nenhuma outra e o poema perde o encadeamento de rimas. Sendo assim, as rimas da estrofes 1 se ligariam apenas à estrofe 2, as rimas da estrofe 3 se ligariam às da estrofe 4, e assim sucessivamente encerrando as estrofes ímpares no verso do meio uma palavra sem rima, que fecha o ciclo. No entanto, lendo mais, verificamos que entre as estrofes cinco, seis e sete ocorre uma exceção a essa tendência, pois há encadeamento da *terza rima*, que novamente vem a ser cortado no verso 20, deixando ao fim a estrofe 8 interligada rímicamente à estrofe nove, um novo ciclo de rimas volta ao padrão rímico anterior, que no verso 26 se encerraria. Ou seja, a poeta constrói uma regra, logo a destrói e em seguida a reconstitui, há aqui duas possibilidades: descuido ou intencionalidade.

Em palavras como paraíso, a sílaba tônica obriga a uma interrupção da pronúncia vocal, o que separa as duas vogais centrais em sílabas poéticas distintas. No entanto, aqui, ordem das sílabas vai decrescente e não há, no momento da fala, a separação necessária que tornaria o verso heptassílabo.

O poema é mais um dentre os pessimistas. A pomba, símbolo positivo, está cercada de paredes, arranha-céus, e outros lugares fechados, logo essa prisão será substituída pela morte, que se anuncia.

Esse desenrolar negativo da situação da pomba é condizente com o final distópico de “U.S.A. 1940”, mesmo estando situado em um lugar de suposta alegria, a Broadway, cenário de musicais, de peças teatrais e um dos principais polos do entretenimento estadunidense. Nada disso é suficiente, no entanto, para trazer conforto e felicidade à realidade encontrada em ambos os poemas, a ameaça de uma ave, que pode simbolizar a paz, a ameaça de uma ideia de suavidade, de leveza, é engolida pelo mundo concreto, voa como “auréola sobre um cifrão”.

A mesma Broadway, na época em que Cecília Meireles esteve por lá, havia se tornado um grande polo de difusão do jazz, ritmo musical que viveu um de seus auge nos anos 1920, 1930 e 1940.

Dentre toda a produção musical deste período, há a peça musical que já destacamos no primeiro capítulo deste trabalho, e que retomamos aqui por considerar que dialoga, ainda que sem qualquer ligação explícita ou aparente, com “U.S.A 1940”: a *Rhapsody in Blue*, de Gershwin.

Assim como a peça musical de Gershwin, “U.S.A. 1940” propõe uma passagem por cenários urbanos múltiplos, proporcionados pela passagem por diversas expressões de estados de espíritos, que são proporcionados pela aura “rapsódica” do poema, dada a sua grande extensão. O eu lírico acumula visões de objetos, paisagens, e com eles vêm momentos de euforia pelo desenvolvimento humano ao lado de outros momentos de pausa reflexiva, outros de críticas às perdas religiosas e humanas para o mundo regido pelo capital.

Na *Rhapsody*, e até mesmo na *Sagração da Primavera* de Stravinsky, os sons e ritmos se elevam, se declinam, passando do bom humor a momentos de lirismo e tristeza, assim como de euforia, tão evocativos de cenários específicos quanto o poema de Cecília. As peças resguardam em si um ritmo industrial, típico das grandes cidades modernas, e são tão vertiginosas como o poema.

Todas as três obras guardam uma poética similar que desenvolvem detalhadamente, passando do imenso ao mínimo detalhe, sempre evocando algo que dá

aos interlocutores uma identificação, uma sugestão de uma vivência. Pensando ainda mais profundamente, podemos notar que ambas as criações guardam as poéticas da magnitude, exploradas por Pedro Lira em seu *Conceito de Poesia*:

A categoria da magnitude abriga os dois aspectos espaciais do ser: a grandeza e a pequenez, também ambos com valor positivo e negativo. Mais que outros aspectos, estes estão inseparavelmente implicados: por que, se belo e feio se opõem e se excluem; se novo e antigo também se opõem, mas não se excluem, visto que todo o novo tende ao antigo; o grande e o pequeno não apenas se opõem, mas também se implicam, porque um só se afirma como tal na presença do outro, e ainda se fundem, por que o pequeno, ao crescer, transforma-se em grande, e o grande, ao decompor-se, transforma-se em pequeno. Portanto, e também mais que os outros, esses são aspectos fundamentalmente relativos, pois um ser só se define como grande/pequeno em confronto com outro, de magnitude diversa, inferior ou superior. A relatividade radica nessa necessidade de comparação para a formulação do juízo que a revelará: uma coisa diz-se grande/pequena em relação a outra, não tanto em si mesma. Além disso, e mais que outros, esses aspectos se manifestam em e ocupam um espaço não apenas físico, mas sobretudo (e com maior importância para a literatura) ético e afetivo. (LIRA, 1992, p.20)

Em “U.S.A 1940”, encontraremos ambos os aspectos de grandeza e pequenez, ambos sob a categoria da magnitude. O poema é verdadeiro painel das possibilidades grandiosas do homem no campo do avanço da tecnologia, o consumo, da arquitetura, da grandeza dos prédios, dos vazios da cidade na noite, a grandiosidade natural do Jardim das plantas, o mundo das metrópoles, a enorme estátua de Lincoln, a grandiosidade física da Estátua da Liberdade e a grandiosidade simbólica da ideia que ela encerra. Também ele se debruça demonstrando o interesse pelos pequenos objetos, o coelho, o trevo, as pessoas humildes, a pequenez de Chinatown, a religião e o valor humanos diminutos em relação ao capital.

Ainda pensando na magnitude, nas palavras de Pedro Lira:

A grandeza é o aspecto mais afirmativo do ser. Ninguém quer ser pequeno: ninguém gostaria de restringir ou limitar sua

existência ao convívio de objetos/situações inexpressivos, insignificantes, pois é, exatamente pela grandeza – de estado, de espírito, de visão, de atitudes, etc. – que os homens se afirmam perante à História. É por isso – por impedir a ascensão a esse nível – que a miséria revolta tanto. E o mesmo acontece com a poesia: ninguém quer ser um poeta menor, pequeno, inexpressivo. Em consequência, a grandeza é o aspecto que mais tem consubstancializado as obras primas, até como identificação: toda obra-prima é, por definição, uma grande obra, em todos os sentidos. De modo geral, podemos definir a grandeza como o atributo de tudo aquilo que ultrapassa os limites da medianidade, identificável a partir dos padrões da práxis cotidiana. (LIRA, 1992,p. 20-21)

Talvez seja esse o desejo de “U.S.A. 1940”: abarcar uma totalidade, ser um cosmos poético de um tempo e de um espaço muito maiores, e, de fato, a tarefa a que Cecília se propôs foi realizada de forma feliz, mas obviamente que não é representação da realidade total daquele tempo e espaço, e sê-lo seria impossível. Porém, a partir das escolhas da poeta, temos a sensação de ter encontrado toda a magnitude da nação e do ideal que encontramos ainda hoje na ideia do “sonho americano”. Apesar de consciente desse aspecto sublime, a poeta também nos dá, além da categoria positiva da grandeza, a categoria negativa da mesma. Voltamos a Pedro Lira:

Com valor positivo, desertando um sentimento de atração, a grandeza se manifesta em pelo menos três espaços. No espaço físico, ela se define pela própria amplitude do objeto/situação que a ostenta. [...] Mas também a grandeza pode apresentar-se com valor negativo: então ela se manifesta com toda a força dos seus atributos numa violenta carga contra o ser humano, ameaçando-o de destruição, e por isso provoca um claro repúdio da consciência, nos três mesmos espaços. (LIRA, 1992,p. 21-22)

“U.S.A. 1940” resguarda esse aspecto encantador: o domínio poético de uma totalidade, do vislumbre de um país que encerra um ideal grandioso para o ser humano. Mas também o aspecto negativo está presente: toda essa grandeza material, financeira, urbana e civilizatória oprime e prejudica o ser humano, que já é precário em sua natureza, seja espiritualmente, seja socialmente, seja materialmente.

Exemplos: os judeus, no caso específico de Wall Street; os chineses em

Chinatown, numa longa distância de sua tradição; os índios, prejudicados no processo colonizador; os negros do Harlem, ainda oprimidos pela discriminação, pobreza e preconceito; os latinos pelos mesmos fatores e pela exploração; as mulheres, mesmo as abastadas, pela alienação gerada por papéis pouco significativos na vida pública e a vontade de sair dessa condição por parte de algumas delas; e o homem branco, cristão, já nativo e abastado, que teoricamente estaria no topo dessa pirâmide imaginária, tem, no entanto, sempre a obrigação de trabalhar, administrar, e gerir cada vez mais riqueza, a fim de satisfazer o sonho americano.

No fim das contas, ninguém escaparia da opressão daquele mundo grandioso, seja em qualquer um dos três espaços a que se refere Pedro Lira, que são o já citado espaço físico, o espaço ético e o espaço afetivo. Todos eles estão presentes de forma grandiosa, valorizados positiva e negativamente no poema de Meireles. A grandiosidade de “U.S.A. 1940” se tornaria, sob esse ponto de vista, moderna, bela, sedutora, mas também ameaçadora e doentia.

2.2. Um Parêntese: A presença da Literatura Norte-Americana na Poética de Meireles: Poe e Longfellow

Importante para o entendimento da poética da maturidade de Cecília Meireles, é o encontro com a literatura em língua estrangeira, comprovada por inúmeros trabalhos na área da tradução que a poeta realizou durante toda sua vida, que contribuíram para dar à voz de Cecília uma maior profundidade e compreensão do mundo, pouco presentes essas características na fase de sua poesia anterior à *Viagem*.

Como o nosso trabalho se interessa pelo momento americano da produção de Cecília Meireles, se mostra pertinente dedicar um trecho, ainda que exíguo, de nosso trabalho para a compreensão de autores de língua inglesa, lembrados em vida pela poeta. Citamos inicialmente para isso um trecho de *Pensamento e Lirismo Puro*, de Leila Gouvêa, que chega ainda a transcrever uma fala de Meireles em entrevista pouco antes de falecer:

De outro lado, esse horizonte literário de múltiplas "idades estéticas", mencionado no excerto da entrevista que transcrevi –

para empregar palavras de Mário no mencionado ensaio sobre Viagem –, emerge parcialmente também nos trabalhos de tradução de Cecília Meireles, que, nos anos de 1950, Mário Faustino consideraria como um de "nossos três ou quatro melhores tradutores". Cabe destacar Rilke, Lorca, Tagore, Virginia Woolf, Ibsen, Maeterlinck, Tagore¹², As mil e Uma Noites, Moshé Smilansky e outros poetas hebraico-israelenses, os chineses Li Po e Tu Fu, Tchekov, poetas árabes e persas e poetisas japonesas entre os autores que Cecília traduziu desde a década de 1920 até início da de 1960, parte desses trabalhos como exercício "técnico lírico", sem projeto de publicação. Poucos meses antes de morrer, em 1964, também em uma entrevista jornalística, ela voltaria a se referir, com a discrição de sempre, ao "ecletismo" de suas fontes: Agradam-me imensamente os poemas anônimos da literatura oriental antiga, da indiana, por exemplo. A poesia medieval me encanta. A dos trovadores, as gestas, os cantos dos jograis, os cantares da Provença, de Espanha, e de Portugal. Gosto muito da poesia inglesa, e Keats é meu favorito. Shelley também me agrada bastante. Os simbolistas são interessantes[...] (GOUVÊA, 2008, p.62-63]

Esse ecletismo de Cecília Meireles é certamente uma característica que veio a recriar em sua produção poética, que pode ir do moderno ao medieval, do regional brasileiro ao universal, das formas conservadoras ao poema livre. Dentre todos esses autores da entrevista, Cecília não nos lembra de Longfellow, citado em "U.S.A 1940" e de Edgar Allan Poe que, segundo o trabalho de Leila V. B. Gouvêa:

No conhecido encorajamento que emprestou à jovem escritora logo da publicação do livrinho, em 1919, João Ribeiro classificou como "belo" esse soneto que lembra apenas por leve sugestão, o admirável poema de Edgar Poe. Naturalmente, ele referia ao célebre "O Corvo" -- e, com efeito, em ambos encontramos o eu poético mergulhado em estudos durante a noite e a aparição progressiva ou repentina de figuras míticas, como que por efeito da exaustão e da noite. A ressonância de Poe sobre a jovem Cecília pode ainda ser flagrada já no título de seu livro seguinte -- Nunca Mais...; "nevermore" torna-se refrão no mesmo "O Corvo" --, o que indica a atualização da jovem escritora, mais do que se tem suposto, com as dissonâncias e ambiguidades da poesia moderna, desde os seus precursores.

12 O nome de Tagore aparece repetido no texto de Gouvêa.

(GOUVÊA, 2008, p. 30-31).

Essa observação de Gouvêa mostra-se oportuna e coerente ao nosso trabalho, já que consideramos Baudelaire um poeta crucial para a criação poética na maturidade de Cecília Meireles, especialmente na fase estadunidense.

Sabemos que Baudelaire por sua vez também é admirador da produção de Poe, a admiração gerada pelo americano em relação ao francês é bastante célebre, chegando mesmo a um nível de obsessão. Sobre Poe, Baudelaire chegou a escrever um relevante estudo crítico em que destrincha desde aspectos físicos do poeta estadunidense, até a sua produção em prosa e poesia. Trata-se de um texto considerável, no qual mostra ser um profundo conhecedor daquele homem da América. Dentre todos os parágrafos, um se destaca, pois fala de Poe no que concerne à poesia, matéria de nosso interesse:

Como poeta, Edgar Poe é um homem à parte. Representa quase por si só o movimento romântico do outro lado do Oceano. É o primeiro americano que, propriamente falando, fez de seu estilo um instrumento. Sua poesia, profunda e lastimosa, é no entanto adornada, pura, correta e brilhante como uma joia de cristal. Vê-se que Alfred de Musset e Alphonse de Lamartine, apesar das espantosas qualidades que os fizeram adorados pelas almas ternas e brandas, não teriam sido seus amigos, se ele tivesse vivido entre nós. Não dispõem de bastante vontade e não são suficientemente senhores de si mesmos. Edgard Poe amava os ritmos complicados, e por mais complicados que fossem estes, neles encerrava uma profunda harmonia. Há um poemeto dele, intitulado *Os sinos*, que é uma verdadeira curiosidade literária, traduzível não é. *O corvo* teve um vasto sucesso. Segundo confessam Longfellow e Emerson, é uma Maravilha. De tema sutil, é uma pura obra de arte. Numa noite de tempestade e de chuva, um estudante escuta pancadas primeiro na janela, a seguir na porta; abre, supondo uma visita. É um infeliz corvo desgarrado, atraído pela luz da lâmpada. Esse corvo domesticado aprendeu a falar com um outro dono, e a primeira palavra que por acaso sai do bico do sinistro pássaro toca justamente um dos compartimentos da alma do estudante, fazendo jorrar dali uma série de tristes pensamentos adormecidos: uma mulher morta, mil aspirações desfeitas, mil desejos logrados, uma existência partida, um rio de lembranças que se espalha pela noite desolada e fria. O tom é grave e quase sobrenatural, como os pensamentos da insônia; os versos caem

uma um, como lágrimas monótonas. Em *Dreamland*, ‘O país dos sonhos’, ele buscou pintar a sucessão dos sonhos e das imagens fantásticas que perseguem a alma quando os olhos do corpo estão fechados. Outras amostras, como *Ulalume*, *Annabel Lee*, gozam de igual celebridade. Mas a bagagem poética de Edgar Poe é pequena. Sua Poesia, condensada e laboriosa, certamente lhe custava muito sofrimento, e ele precisava de dinheiro com demasiada frequência para entregar-se a essa dor voluptuosa e infrutífera. (BAUDELAIRE, 2006, p. 645-646).

A influência de Edgar Allan Poe também é bastante patente em outro dos poetas franceses que estudamos brevemente aqui: Mallarmé, que chegou mesmo a seguir o caminho de Baudelaire traduzindo “The Raven” para o francês (JÚNIOR [s.d.], p. 210). Logo, de um modo ou de outro, Cecília teria tido leituras significativas de Poe, que podem ter contribuído para tornar sombria a sua obra de estreia, e contribuído para a gravidade de sua obra posterior. O prefácio e o poema título de *Espectros*, que foram comentados por Leila Gouvêa mais acima, comprovam essa leitura.

Em “Espectros”, assim como em “O corvo”, o eu lírico encontra-se atormentado, angustiado por visões do passado que assumem algo de fantasmagórico, mas ainda assim, de curioso e sedutor a ser desvendando. No poema de Poe, o eu lírico encontra-se na mesma condição, para logo, premido pela curiosidade, conversar com o pássaro, obtendo uma resposta: “Nunca Mais”

Portanto, vejamos as sete primeiras estrofes de “O Corvo”, na tradução de Machado de Assis, e logo a seguir o poema “Espectros”, da estreia literária de nossa poeta:

O Corvo

Em certo dia, à hora, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho,
E disse estas palavras tais:
"É alguém que me bate à porta de

Ah! bem me lembro! bem me lembro!
Era no glacial dezembro;
Cada brasa do lar sobre o chão refletia
A sua última agonia.
Eu, ansioso pelo sol, buscava
Sacar daqueles livros que estudava
Repouso (em vão) à dor esmagadora
Destas saudades imortais
Pela que ora nos céus anjos chamam

Lenora.

mansinho; E que ninguém chamará mais.
Há de ser isso e nada mais."

Espectros

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.
 (MEIRELES, 2001, p. 15)

A mente, estagnada pelo estudo, torna-se assolada por espectros do passado, que numa visão atormentam o eu lírico. O cenário de Poe é similar ao aqui encontrado, os espectros não interferem em aparentemente nada no eu lírico além do psicológico. Como o corvo, os espectros surgem como um portal para visões tormentosas do passado. O tom espectral, decadente, de penumbra é o que permanece de ambos os poemas para o leitor.

Por outra via, mais calma e suave, ocorreria a leitura de outro poeta norte-americano, Henry Wadsworth Longfellow, lembrado em “U.S.A. 1940”. Longfellow foi, assim como Meireles, um poeta que viajou muito, passando diversas temporadas na Europa e aprendendo idiomas, que veio a lecionar as línguas modernas. Sobre sua poesia e vida, Ary de Mesquita descreve:

A poesia de Longfellow não pode ser apreciada em conjunto porque abrange vários gêneros, e a sua própria natureza atravessou constantes metamorfoses. A princípio, o poeta, em contanto direto com a natureza norte-americana, poetou de um modo; bem diversamente compôs quando estava sob a

impressão dos mais variados panoramas europeus, da penumbra melancólica das grandes catedrais, e sobretudo do romantismo germânico. Nas suas quatro viagens à Europa, visitou países de carácter diferente, e sempre o poeta, que também era um erudito, procurou conhecer a história e tradição dos povos que frequentava. O que se nota de um modo geral é que a formação clássica exerceu influência sobre Longfellow mesmo quando ele escrevia poemas românticos. (MESQUITA, s.d., p. 368)

O mesmo se poderia dizer, em outras palavras, sobre a poesia e a vivência de Meireles, que também teve evoluções consideráveis no decorrer de sua produção, passando dos temas das vozes de sua temporalidade à uma voz própria em que o clássico e o moderno se coadunam.

Mas de toda a produção poética do norte-americano, a que deve ter ficado mais patente para Cecília seria o canto simples do homem em frente a natureza, às matas verdes, a vida em seu estado mais próximo do campo. O poeta, apesar da eloquência que possuía, assim como a possuíam os românticos em geral, fora capaz de produzir versos de grande impacto e economia como “A Flecha e o Canto”, que aqui citamos na tradução de Lucindo Filho:

Lancei ao ar uma flecha,
 Não sei onde foi cair;
 Partiu tão veloz, que a vista
 Não pôde o voo seguir.

Ao ar desferi um canto,
 Não sei onde foi cair;
 Que vista aguda há que possa
 Do canto o voo seguir?

Tempos depois, num carvalho
 A flecha perfeita achei;
 E guardado em peito amigo
 Inteiro o canto encontrei.
 MESQUITA, s.d., p.370)

A brevidade, a economia, o uso consciente das formas poéticas em Longfellow, como no poema acima, é de um cuidado muito próximo ao que iria realizar

posteriormente Cecília Meireles, a exemplo do poema “Ritmo”, já citado nesse trabalho. Nele encontramos tais características de brevidade e impacto, inclusive podemos pensá-lo como um poema clássico e moderno ao mesmo tempo, talvez até atemporal.

O *intermezzo* americano de Cecília ainda renderia outros frutos, são eles poemas e crônicas que veremos em seguida. Mas, dentre o que já exploramos até aqui, notamos que a poeta avançou consideravelmente, transcendendo barreiras de sua própria poética, que oportunamente podem ter servido como abertura e pavimento para a sua obra *Romanceiro da Inconfidência*, que tem também como características comuns a vastidão, a complexidade, a crítica da condição humana e um sabor levemente épico, já encontrados em “U.S.A. 1940”.

A partir deste último, sem nos esquecer da importância de *Viagem* na carreira poética da brasileira, ela pode ter percebido que teria o estro necessário para desenvolver a sua poética de modo amplo em um plano histórico e geograficamente localizados. Essa perspectiva faz de “U.S.A, 1940” um texto sem precedentes na poesia de Cecília Meireles e provavelmente na própria poesia brasileira. Tornou-se então um canto em voz fortalecida da poeta, que finalmente havia encontrado, em meio à música de fundo, o seu canto particular.

Capítulo 3 O Olhar da Poeta Estrangeira: Crônicas e Outros Poemas das Viagens aos Estados Unidos

Neste capítulo vamos pensar criticamente as crônicas e outros poemas decorrentes da viagem de Cecília Meireles aos Estados Unidos, utilizando para isso do referencial crítico de Antonio Candido, Margarida de Souza Neves, Davi Arrigucci e no caso da poesia, de Baudelaire.

Pouco depois da conclusão de “U.S.A. 1940”, segundo indicação final da poeta, terminado em agosto de 1942, surgem crônicas decorrentes da viagem de Cecília Meireles aos Estados Unidos, no Jornal *A manhã*, do Rio de Janeiro. Desse período foram publicadas seis crônicas, a primeira em 30 de dezembro de 1942, e a final escrita em 7 de abril de 1943. Há também em crônica muito posterior, de 1964, na qual em um breve parágrafo Cecília relembra sua estadia próxima ao Central Park em Nova York, de modo muito breve. Sendo assim há, nos três volumes de *Crônicas de Viagens* publicados entre 1998 e 1999, sete crônicas de algum modo relacionadas à passagem de Meireles pelos Estados Unidos. Dessas, excluiremos quatro pelos mesmos motivos de seleção de poemas do estudo: abordam temas étnicos e religiosos que, de imediato, alongariam muito o eixo temático deste trabalho no seu restrito tempo.

Selecionamos, portanto, três crônicas, que dialogam com os poemas: “Toda a América Unida para a vitória”, “Janelas de Hotéis” e “Felicidade”, a última mais relevante para o estudo por relações mais diretas com os poemas “U.S.A. 1940” e “Os Chineses deixaram na Mesa”.

Podemos pensar a Crônica nos utilizando do referencial de Margarida de Souza Neves, que considera esse gênero em que a temporalidade se torna imprescindível, ganhando na era contemporânea novas particularidades:

A crônica, pela própria etimologia – *chronus/crônica* –, é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linguagem dos cronistas coloniais, ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na

virada do século XIX para o XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador. Num e noutro caso, a crônica guarda sempre de sua origem etimológica a relação profunda com o tempo vivido. De formas diferenciadas, porque diferente é em cada momento a percepção do tempo histórico, a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse senão por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores. (NEVES p.82, 1992).

Essa perspectiva soma-se à outra predecessora sua, a de Antonio Candido. No ensaio “A vida ao rés do chão”, o crítico coloca a crônica próxima ao cotidiano, considerando a sua linguagem e temas abordados, além da brevidade do seu suporte, o jornal, que contribui para a fruição e o esquecimento desta de modo bastante imediatista:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus” – seria o caso de dizer, por que sendo assim ela fica perto de nós.”(CANDIDO 1980 p.5)

Devido a sua natureza passageira, a crônica para Candido não seria um “gênero maior”, em contrapartida, possui qualidades que fugiriam aos gêneros literários como o romance e a própria poesia sem se utilizar de linguagem elaborada e tratando assuntos com mais equidade ao cotidiano:

[...] vamos pensar um pouco na própria crônica como gênero. Lembrar, por exemplo, que o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra monumental e da ênfase. Não que estas coisas sejam necessariamente ruins. Há estilos rompantes mas eficientes, e muita grandiloquência consegue não só arrepiar, mas nos deixar honestamente admirados. O problema é que a magnitude do assunto e a pompa da linguagem podem atuar como disfarce da realidade e mesmo da verdade. A literatura corre com frequência este risco, cujo resultado é quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto. Ora, a crônica está sempre ajudando a

estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas.
(CANDIDO 1980 p.5)

Esse redimensionamento do literário em prol do real torna a crônica um gênero que dialoga com o indivíduo, e com outros gêneros. Candido faz uma afirmação sobre a Crônica que se mostra relevante para esse capítulo de nosso trabalho: “Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (CANDIDO 1980 p.5-6).

Essa proximidade entre crônica e poesia aparece em Cecília Meireles. Nela, em diversos momentos, a crônica adquire um modo de expressão poético, que pode gerar encantos similares aos encontrados seus outros poemas estadunidenses que estudaremos aqui. A poeta e a cronista Cecília Meireles, em seu momento estadunidense, são separadas por uma linha muito tênue, talvez a mesma linha tênue que separe um poema em versos de um poema em prosa, ou um teor narrativo que nem sempre encontramos em seus poemas. Candido nos lembra que:

Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima da sua singularidade e das suas diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo. (CANDIDO 1980 p.13)

Surge, portanto, mais uma característica da crônica a destacar a subjetividade daquele que escreve, que, de fato, transparece de modo muito similar ao lírico, ainda que em outro modo de expressão, mais liberto e terreno.

Além destes críticos que valorizam a crônica literária, julgamos também, que é relevante a perspectiva de quem escreveu crônicas, como outro poeta e cronista contemporâneo à Cecília Meireles. Vamos agora lerdo poeta-cronista Carlos Drummond de Andrade, um achado poético publicado em *Viola de Bolso*:

Saudação

ou

De como o autor, ao folhear, sobre a mesa do editor José Olympio, num álbum de recortes, muito se surpreendeu ao encontrar aí seus miúdos escritos, protegidos da consumação do tempo, e como que beneficiados por via dos afetuosos cuidados

de Plínio Doyle.

1 Ó canhestras e vagas croniquetas,
 2 quem vos salvou das poeiras das gazetas?
 3 Cada manhã, da minha maquininha
 4 íeis saindo, em vôo de andorinha,
 5 e errando ao sol e à chuva, meio às tontas,
 6 quem vos punha reparo em fim de contas?
 7 Talvez algum caixeiro de quitanda
 8 ou vendedor de velas para Umbanda,
 9 a dissolver meu Drummondiano orgulho,
 10 vos convertia em material de embrulho.
 11 Senão, dançarináveis pela praia
 12 ou pela rua, nesta sorte ingaia
 13 de papel atirado aos quatro ventos
 14 de que a chuva não lê os argumentos,
 15 e o gari vai tangendo com a vassoura
 16 como quem varre casca de cenoura.
 17 Esquecidas, pisadas... Quando muito
 18 (a rima é de Camões) o doce fruto
 19 de meu labor ia dormir no arquivo
 20 do jornal, semelhante a um morto-vivo.
 21 Mas, surpresa: que vejo? Estais vestidas
 22 de roupa de domingo, e tão garridas,
 23 Neste álbum passeias a graça nova
 24 que não vos transmiti, graça que prova
 25 não a força do autor (é bem mofina)
 26 mas a inventiva, generosa, fina
 27 simpatia de alguém, Saudai-o crônicas:
 28 É Plínio Doyle. Improvisai sinfônicas
 29 orquestrações e gratos dós de peito
 30 em honra desse mágico perfeito.
 (ANDRADE, 2002. p. 368-369)

Neste poema, Drummond relembra o processo de escrita e publicação das

crônicas no jornal (versos 3 a 6) a fragilidades e o abandono das mesmas crônicas (versos 10 a 17) e algum possível arquivamento das mesmas, (versos 17 a 20). As crônicas no seu poema aparecem na forma diminutiva “croniquetas”, o que indica um significado menor, ou até depreciativo das mesmas, devido ao sufixo /eta/.

Foram reunidas as crônicas por um editor em uma pasta, e o autor delas no poema demonstra gratidão a ele, que desse modo as tiraria do arquivo, do esquecimento, da decomposição, reunindo-as para futura publicação em livro. Logo vai se verificando a mudança de suporte, as crônicas mudam de roupa, e adquirem nova graça, dada pela simpatia do coletor (versos 21 a 27). O poeta-cronista termina o poema pedindo às crônicas que agradecessem a Doyle pelo cuidado e afeição.

No poema de Drummond também encontramos pistas sobre o estado pouco perene da publicação em jornal, esquecida e menosprezada, ou ainda relegada aos arquivos. Mas ao mudar de suporte, passando do jornal para um livro, a crônica adquirira sabor novo, deslocado daquela efemeridade temporal e de suporte, para uma durabilidade e reconhecimento mais perenes, próximos da literatura em geral, e perpetuados na memória do leitor.

Este mesmo processo perenizador foi realizado na obra em prosa de Cecília Meireles, constituída principalmente de crônicas, subdivididas entre crônicas em geral, crônicas de viagens, crônicas e escritos sobre educação e folclore e crônicas sobre tipos humanos e personalidades em geral, o que nos dá 16 volumes, além de outros sete de temas variados, entrevistas, conferências e ensaios gerais. A autora, entretanto, dificilmente figura nas listas e ensaios entre os outros grandes prosadores brasileiros, provavelmente porque a sua obra em prosa demorou muito para ser reunida, além da possibilidade de uma preponderância da poeta sobre a prosadora.

3.1 Cecília em Chinatown

Percebendo a linguagem mais livre, dos temas leves e cotidianos da crônica e de seu suporte textual, selecionamos as três crônicas do mesmo período de escrita dos poemas. Assim, daremos, simultaneamente aos poemas, destaque para este momento explorado na obra de Meireles, num processo em que procuraremos

identificar similaridades e discordâncias entre elementos temáticos e processos de escrita entre a poesia e a crônica.

Na crônica “Felicidade”, Cecília avança por Chinatown, bairro oriental de Nova York, lembrando pormenorizadamente cenários, sensações e acontecimentos:

Chinatown 1940 _ Criancinhas de olhos oblíquos atravessando a rua, por onde se alonga, vagarosa, a sombra dos gatos. Muitos restaurantes, avançando vitrinas com planturosos legumes exóticos. Subsolos transpirando cheiros de outra cozinha e de outra humanidade. Cartazes oscilando ideogramas pretos. Gente amarela pelas portas, conversando baixinho, de assuntos que parecem datar de uns dez séculos. Transeuntes veneráveis, enrugados como essas esculturas de marfim que se empoeiram nas lojas dos antiquários, entre torres de elefantes superpostos e deuses risonhos e gordos, em barcos de meia-lua.(MEIRELES, 1998, p.45)

A habilidade de Cecília Meireles na construção de um cenário múltiplo, já encontrado em “U.S.A 1940” se repete neste trecho. A poeta cronista aprofunda-se, retomando diversos aspectos sensoriais: cheiros, aspectos visuais, auditivos, espaciais. Estavam presentes crianças, gatos, restaurantes, legumes, subsolos, cartazes, gente, transeuntes, esculturas de marfins e todos os predicados correspondentes a estes componentes de um espaço exótico no interior da grande cidade. Até mesmo a pontuação e o modo descritivo aproximam consideravelmente a crônica de um poema em prosa, até mesmo o protagonismo do substantivos/adjetivos volta a aparecer. A diversidade deste bairro de Nova York também é lembrada, o constante fluxo de pessoas, turistas, os personificados objetos do comércio, ironizados pela escritora:

Que pode o dinheiro do turista pobre, diante dessas coisas inesquecíveis que estão sussurrando com modéstia, frágeis e eternas: “Leva-me contigo! Sou tão pequena que chego em qualquer parte, e nunca te desencantarás de mim, por que na verdade não presto para nada...”?(MEIRELES, 1998, p.45)

A inutilidade destes objetos, descartáveis e eternizados como lembrança, que possuem apelo exótico ao passante tanto pela beleza oriental de sua pequenez,

quanto pela facilidade de transporte, não convenceram de imediato a cronista a adquiri-los, mas certamente seduziram (e seduzem) muitos turistas caprichosos e acumuladores. As desconfianças em relação ao consumismo reaparecem veladas na personificação de objetos que imploram para serem comprados:

E as coisas se amontoam, intermináveis: blusas e pijamas bordados com ramos de macieira e pássaros multicores; campainhas, sinetas, gongos, metais e músicas esperando em cada reflexo o instante da vibração; ventarolas que trazem, na aragem, lagos, pontes, carpas; sandálias que sabem de cor “O caminho que é um caminho não é o verdadeiro caminho...” louças que são o retrato esmaecido e deformado de magnificências passadas; palitos para comer arroz; lanternas que a luz acorda em dalias vermelhas e azuis ou em interiores tranquilos, com donzelas chinesas de cabeça vergada para o ombro. (MEIRELES, 1998, p.45)

O poder de recordação de Cecília Meireles neste trecho certamente impressiona, a autora parece ter feito a descrição com os objetos em frente aos olhos, através de alguma fotografia ou por meio de uma memória exemplar. Em se tratando de uma crônica publicada quase três anos depois, o detalhismo é notável.

Os objetos de venda da cultura oriental, guardando a inutilidade e a lembrança de passagem para o turista que estabelece relações passageiras e, ao mesmo tempo, descartáveis com o mundo ao redor e a superficialidade reinante, prejudicariam também a relação do povo com o passado milenar chinês, transformado em simples *souvenir* comprável e reproduzido à exaustão. A poeta lembra das louças, como “retrato esmaecido” de um passado magnífico. Pouco mais adiante lemos:

A China tumultuosa aqui faz seu remanso: espuma de vaga retorcida impetuosamente em praia remota, desmornando-se neste silêncio carregado de lembranças. Tudo isto é a imagem desgastada de uma terra poderosa e de um povo ao mesmo tempo lírico e terrível; as porcelanas famosas repercutem nesta loucinha frágil e recendente; as sedas célebres se reproduzem em retratos pálidos, tradicional padrão; os marfins e as lacas se transfiguram em precários vernizes e em artefatos de osso. (MEIRELES, 1998, p.46)

Cecília rememora Chinatown, tornando-a como uma imagem desvanecida da grandiosidade chinesa, espécie de caricatura comercial daquele grande país e da vasta cultura daquele povo. O chinês na América seguiria chinês, no entanto perdendo a originalidade daquela cultura milenar, as porcelanas enfrentando o mesmo processo. Palavras como retorcida, repercussão, reprodução, palidez, transfiguração, lembram processos que soam como fruto de repetição desgastada, fugida do original, portanto mais fraca, logo as perdas se acentuam. As mesmas palavras aprofundam o sentido do escrito, produzindo uma aura poética. Observemos outro trecho: “espuma de vaga retorcida impetuosamente em praia remota, desmoronando-se neste silêncio carregado de lembranças”. É poético, metafórico e sugestivo da decadência chinesa de modo bastante elaborado. Seguimos com a crônica:

A loja é ampla, e sua sombra fresca e arejada como a das árvores. Nenhum comprador. No fundo, como um ídolo, o dono da casa, amarelo, esguio, de dorso levemente arqueado. Infelizmente, vestido à européia e sem rabicho. Uma espécie de cearense triste, olhando para a frente, para a porta da rua, com um olhar que tem quilômetros de comprimento, e existe desde um tempo incalculável.(MEIRELES, 1998, p.46)

Cecília caracteriza um chinês em especial, que já perdera a originalidade da vestimenta e do corte. A tristeza, ou melancolia, dada por uma loja abarrotada mas sem nenhum consumidor dá a mesma ideia de vazio encontrado em um cearense, este olhar quilométrico e eterno, que também aparece em “U.S.A. 1940” quando a poeta fala dos índios norte-americanos que já falavam espanhol “Tinha um sorriso/ de dois mil anos/ e uma tristeza/ da mesma idade” (MEIRELES, 1994. p.1277). Aqui, como no trecho anterior, a poeta e a cronista se coadunam.

A lembrança de um povo milenar desgastado pela modernidade se torna uma nota integradora das impressões nos poemas e nas crônicas, a poeta e a cronista reclamam o lugar original, tradicional, um *ethos* próprio para estas pessoas marginalizadas, degredadas de seu éden perdido:

De vez em quando, pergunto-lhe um preço. E uma fina voz, transparente, longínqua e melodiosa, me responde com doçura. Guizo onde tremula um pingo de mel. Tão distante como se viesse por telefone de Pequim. Tão pura como se o espectro do próprio Confúcio me estivesse falando...(MEIRELES, 1998, p.46).

O processo original/imagem desgastada se repete mais uma vez, voz distorcida, longínqua, via telefone, espectral, a tradição morta na figura de Confúcio estaria ao mesmo tempo perdida, desgastada, ou ainda ressuscitada, apesar de envelhecida. A crônica torna-se este testemunho, bastante poetizado, do mundo antigo que se perdeu: “Que está escrito aqui? _ pergunto à minha quase sombra. “Be Happy”. E a loja entra no seu grande silêncio. Como devia ser nos templos, depois de falarem os oráculos”(MEIRELES, 1998, p.47). “Be happy” torna-se o lema da crônica reaparecendo mais de dez vezes até o final dela. Cecília compra o seu objeto “inútil”, cremos se tratar de um marcador de livros que ressoa a felicidade:

Dentro do meu pacote cor-de-rosa, entre um pouco de perfume e um pouco de seda, uma doce voz sai cantando para todos os lados: “Be happy!” “Be happy!” _ para o chinês gordo, que passa de avental, recendendo a arroz e galinha. “Be happy!” para os avozinhos trôpegos, que procuram com a porta do bastão a pedra da calçada. “Be happy!” para os repolhos e para os pimentões, para os cartazes de cada porta, para o lixo e para as moscas.(MEIRELES, 1998, p.47)

Este novo “mantra” pode adquirir dois sentidos, um de um mundo que testemunharia a privacidade íntima da bolsa da cronista que caminha em público, outro o desejo da mesma de alegrar o decadente espaço que encontrou no bairro nova-iorquino. O segundo sentido parece bastante evidente se lembrarmos o desejo de felicidade às coisas como as moscas e ao lixo. A partir das pequenas explosões do estribilho de “Be Happy”, o mundo é visto com mais empatia e generosidade. Tudo se transforma. A vontade de alegrar o ambiente urbano, voltado para o trabalho, degradado, cinzento, ressoará ainda algumas vezes:

Andei por outras lojas, subi por elevadores, vi hotéis, universidades, campos de algodão, florestas, rios, gente muito variada... _ mas da testa dos senadores ao queixo dos polícias, e do olhar dos poetas ao ventre dos capitalistas uma chuva de flores invisíveis descia por meu intermédio: porque eu era aquela que levava consigo o branco talismã prodigioso como o lótus, o elefante, e os três caracteres da felicidade.[...] Quando os negros de Barbados mergulhavam para apanhar níqueis, a inscrição afundava com eles _ e traziam dólares. O navio chamava-se Felicidade. E corria entre dois discos azuis com o mesmo nome.(MEIRELES, 1998, p.48)

A prosadora vê a felicidade em tudo, chegando mesmo a uma espécie de zombaria, como se fosse a portadora de um “talismã prodigioso como o lótus, o elefante e os tres caracteres da felicidade”, se vê como uma escolhida, uma profetizadora de um misticismo que levasse a felicidade a tudo e a todos. Ao fim da crônica, uma decepção: aquela “inutilidade poderosa” que a poeta adquirira, e que emanava tanta energia, a partir de uma tradição, ainda que desgastada, perde-se para sempre:

Deixei a espátula num divã perto do livro que estava lendo. Veio alguém, sentou-se e depois encontrei a lâmina partida. Bem pelo meio dos três caracteres. “Be happy”. (Não tem importância... Uma coisa à toa... Quinze cents...)” E nem se falou mais nisso. Quem vai falar duas vezes de uma coisa que custou quinze cents? Apenas, não pude jogar fora os dois pedaços de osso. Isso não se cola, não se amarra, não se emenda... Só com a imaginação... Oh! sim a imaginação gruda todos os pedaços separados... E é isto a vida: traz-se da loja de Ung a mensagem que faltava. E de repente parte-se pelo meio. “Be happy!” (Na verdade, era uma coisa muito delicada: uma renda recortada num osso...) (Rio de Janeiro, A manhã, 7 de abril de 1943)(MEIRELES, 1998, p.49)

Dentre aqueles objetos baratos, inúteis, em oferta aos turistas acumuladores, a poeta encontraria um que se tornara a sua armadilha: um mimo de osso esculpido, vazado como em uma delicada renda, um marcador de livro. Este objeto torna-se possuidor da mensagem de felicidade, conquista o apego e o significado de irradiação das energias tão necessárias à autora, e o misticismo em torno do objeto

aumenta até quebrar-se por acidente. Cecília, desconsolada, não jogou o objeto fora, acumuladora como os turistas que criticara, mas acumuladora do objeto e de seu significado, daquela alegre lembrança. Se relembarmos a Cecília poeta, maestrina do desapego e compararmos à cronista, veremos uma rara disparidade a partir deste simples objeto, objeto que se tornou presa das fugacidades, fragilidades do cotidiano. A felicidade havia passado, Cecília conserva apenas a sua imagem, como Chinatown conserva, deterioradamente, a imponência da China.

Na crônica como um todo, notamos na cronista assim como na poeta uma observadora muito minuciosa, detalhista ao extremo, portadora de uma memória invejável. Provável é que a poeta escrevesse cotidianamente enquanto viajava, tanto as crônicas quanto os poemas, tendo aproveitado a caminhada e suas situações díspares para versejar e anotar impressões. Após, trazia este material ao seu lar e seguia trabalhando e aperfeiçoando para a publicação futura, dois anos após a viagem aos E.U.A. E se observarmos mais atentamente um aspecto integrador da poesia junto à crônica como um todo, notamos um olhar intenso da escritora viajante, apreciadora das coisas mínimas, dos seres e dos objetos componentes do continente material presenciado.

Quando voltamos a “U.S.A. 1940”, e compararmos este a poemas e crônicas dessa fase, notaremos uma aparência de inacabado, uma vez que a metrificação é irregular em diversos momentos, a escolha vocabular também encontra-se menos elaborada e as partes repetitivas em que evoca Cristina Christie, dispostas assimetricamente, o que sugere o mesmo processo aperfeiçoador na poesia durante o pós viagem, processo este que não pode ser concluído de todo, já que *Poemas de Viagens* jamais saiu em versão definitiva em vida de Meireles. Com as crônicas e os poemas publicados em livro, o cuidado se deu de forma muito maior.

Davi Arrigucci Junior em seu ensaio “Fragmentos sobre a crônica” nos mostra alguns procedimentos de escrita e escolhas do autor da crônica moderna, em que o lirismo, muito forte em Cecília Meireles cronista, tende a se destacar:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo.(ARRIGUCCI JR. 1987, p.55)

No trecho é mostrado um modo de operar muito próximo do ceciliano na crônica. Ao incluir o lirismo na sua crônica, a poeta sai de uma armadilha que poderia levá-la ao descritivismo seco, a crônica perderia grande parte da sua poeticidade e perenidade. Ao mostrar a fragilidade das coisas, a decepção enfrentada com a perda do objeto, Meireles se aproxima empaticamente e honestamente do leitor que, provavelmente, enfrenta também alegrias e perdas no seu cotidiano, ensinando-nos, de certo modo, a superar, através da compreensão elevada das coisas, o ponto de vista do desapego.

Podemos notar também o *modus operandi* ceciliano, na poesia, muito próximo ao das crônicas, quando por exemplo a poeta agrega elementos do mundo externo, percebe suas qualidades e termina dando o seu parecer, na maior parte das vezes de tom poético elevado, capaz de levar o leitor a buscar um sentido mais profundo para as coisas ao seu redor. Este mesmo procedimento encontramos em “Os chineses deixaram na mesa”, um poema já proveniente da segunda viagem da poeta aos E.U.A., em 1959:

Os chineses deixaram na mesa
uma leve pastelaria:
enxuta, frágil, levemente doce,
dentro da qual se encontravam
pequenas mensagens.

Parecia a imagem de um poema.

New York, 1959.

(MEIRELES, 1994, p. 1299)

A concisão deste poema de versos brancos e métrica irregular esconde a grande sugestividade da poeta, ela insere nos seis versos aspectos visuais, táteis e gustativos, que incorporam ao poema um teor evocativo intenso, que veio a servir de uma metáfora para a poesia.

No seu itinerário por Nova York, a poeta teria encontrado a pastelaria chinesa, sobre a mesa, diversos pastéis enxutos, leves e frágeis recheados com pequenas mensagens, à moda dos tradicionais biscoitos da sorte chineses. Dentro desses pastéis há mensagens diversas, que quando unidas, poderiam ser apreendidas como a imagem de um poema, constituído por mensagens. Ainda que as mensagens fossem incoerentes entre si, surge uma junção, uma ligação entre elas, para resultar em uma imagem de poema muito moderno, quase ao modo dadaísta. Já que eu lírico reuniria as mensagens diversas sob a compreensão de uma poeticidade encontrada ao acaso. É possível imaginar que o verbo “parecia” se refere apenas à palavra pastelaria, que, sabemos se tratar de um conjunto, plural, de pastéis (FERREIRA, 2000, p.518.), mas não podemos nos esquecer que o caos das mensagens também fazem parte deste todo. Logo, a pastelaria, incluindo as suas respectivas pequenas mensagens, que aqui adquirem preponderância, tornam-se um continente da imagem de um poema.

Em todo o poema o aspecto imagético se destaca, o que realça o olhar da passante, que encontra, em meio a Nova York, diversificado centro comercial, lugares onde os turistas se alimentam. Surge dentro de um mundo urbano a mensagem poética ocultada, mas ainda aparente.

Há, ao mesmo tempo, um detalhismo, como que a busca de dar ao leitor a impressão exata do flagrante em seus aspectos sensoriais. Tendo este poema sido significado pelo último verso, no qual recai toda a sua poeticidade, temos a compreensão da fugacidade de um momento estético e da possibilidade imediata de uma poética a partir da associação de mensagens, ou do acaso de um encontro com estas.

Essa possibilidade de interpretação do mundo exterior, aqui pensado em um sentido mais amplo, como constante curiosidade pelo outro, a preponderância do olhar sobre os outros sentidos, já era encontrada no “Homem do Mundo” de Baudelaire:

E ele sai! E observa fluir o rio da vitalidade, tão majestoso e

brilhante. Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciada pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. [...]Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. (BAUDELAIRE, 2006, p. 858).

Pensemos o poema de Cecília Meireles sob a perspectiva destas palavras e teremos entendido um pouco melhor essa poeta, que, antes de tudo, olha. Não apenas objetos, mas pessoas, o chinês da loja, os chineses que deixaram a pastelaria na mesa, os negros e latinos de “U.S.A 1940”. Outra possibilidade comparativa de como essa atitude é posta em prática reside em “A Uma Passante” de Charles Baudelaire, aqui sob tradução de Guilherme de Almeida:

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu do seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(BAUDELAIRE, 1996, p.65)

Ao evocar a passante em seu poema, o eu lírico utiliza processos similares ao poema de Cecília, utiliza-se de uma caracterização da mulher, e para esta

lança mão de um sensorial em que aparecem aspectos audíveis, visuais, gustativos e táteis. Também há o encontro casual com a fonte poética, no caso uma mulher desconhecida; que resulta em uma minuciosa lembrança, também concisa, de toda a sua vestimenta elaborada, porte, olhar, e psicológico, tendo o segredo do desejo passageiro do poeta sido percebido pela mulher. Cecília Meireles passa, flana por um cenário urbano em condição análoga a de Baudelaire, encontrado no trecho seguinte de Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo:

Na Paris de Baudelaire, ainda não se chegara a esse ponto. Ainda havia balsas cruzando o Sena onde, mais tarde, seriam instaladas pontes. No ano da morte de Baudelaire, um empresário ainda podia ter a ideia de fazer circular quinhentas liteiras para comodidade de habitantes abastados. Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flaneur* se subtraía da vista dos veículos que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flaneur*, que precisa de espaço livre e ao quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade (BENJAMIN, 1989, p. 50).

Assim, do mesmo modo que em Cecília Meireles, Charles Baudelaire criava nessa associação de objetos do olhar a mensagem fugaz de seu soneto, o encontro do alvo amoroso, do ser encantatório, da beleza e da poesia, que poderia surgir da observação ao acaso, em uma rua barulhenta.

Do mesmo modo que em Baudelaire, Cecília *flaneuse*, em alguns momentos de ócio, observa e, especialmente em “U.S.A 1940”, esmiúça tudo o que encontra a seu redor, chegando a um olhar tão preponderante, que o sobrepõe aos demais sentidos. Ademais há também esse “protesto” de que Benjamin fala, que pode ser notado como a consciência crítica da visitante Meireles.

Há, desse modo, uma convergência de olhares no poeta francês e na brasileira:

Quanto ao obter inspirações nas ruas, isso é fator indiscutível. Cecília flana por praças, passeios públicos, universidades,

estabelecimentos, lojas calçadas e os elementos que se apresentam a seus olhos são captados por sua percepção aguda e refinada. Porém, Cecília é uma flâneuse diferente: ela caminha pelas cidades, mas opta por distanciar-se da concentração humana e privilegia os pontos silenciosos e solitários. A cronista espera que a turba se aparte para finalmente entregar-se à meditação, ao devaneio e às impressões insólitas que os objetos lhe causam. (PIRES, 2008 p.27)

A poeta tendo reencontrado este mundo cerceado de objetos poéticos na sua viagem aos Estados Unidos, certamente restaurou esta sua faceta de criadora de um inventário do mundo que, como já identificamos junto a Darcy Damasceno, permeia de modo acentuado a sua obra geral. Walter Benjamin nos lembra:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Essa situação do *flâneur*, como um indivíduo que a tudo pode servir de motivo de observação para Benjamin, coaduna com o seguinte trecho em que Nelson Brissac Peixoto nos traz em “O olhar do Estrangeiro”, cujas observações podem nos ajudar a compreender esse momento de voga do flâneur e de uma preponderância do olhar estrangeiro e contemporâneo, análogo ao caso de Meireles:

O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez mais para longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós. A velocidade provoca, para quem que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a esse olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização,

a paisagem urbana se confundindo com outdoors. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. As cidades tradicionais, ao contrário, eram feitas para serem vistas de perto, por alguém que andava devagar e podia observar os detalhes das coisas. Um prédio feito para ser observado por quem passa na calçada, a pé, pode ser ornamentado. É através de suas formas arquitetônicas que ele nos diz o que é. Um topo recortado nos sugere um castelo medieval, marquises decoradas remetem a uma estrutura futurista. A arquitetura tradicional constrói a representação. O caminhar lento surgiu na filosofia e na poesia com a figura do flaneur. Personagem do final do século XIX, era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés a sua sala de visitas e das bancas de jornal a sua biblioteca. Este homem ainda podia se pretender um olhar capaz de captar as coisas como elas eram. O seu olhar era correspondido. Num poema de Baudelaire, “A Passante”, esta experiência aparece no seu momento terminal. O poeta está caminhando em meio à multidão quando, de repente, por um breve instante, o olhar dele se encontra com o de uma linda mulher, vindo no sentido contrário. Neste instante de êxtase, verdadeira iluminação, ele se viu refletido no olhar dela. O poeta, surpreendido, fica imobilizado e, ao se voltar, ela já tinha desaparecido na multidão. [...] O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver além desta imagerie. Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém chegado, é aquele que retorna. [...] Depois de fugir deste mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar (PEIXOTO, 1988, p.361-362.)

Em “Os chineses deixaram na mesa” ocorre esse processo de modo análogo ao de “A Uma Passante”, o ser em movimento no mundo desvalorizado, desumanizado, arquitetônico, vertiginoso e frio, encontra o significado, o valor, a mulher “passante”, ou a “imagem de um poema”. Surge o *flash*, o instantâneo, a iluminação, o *insight*. Cecília se transmuta no poeta *flaneuse*, que olha em demasia e, ansiosa pela descoberta, curiosa pela possibilidade da imagem, procura em meio à vertigem e ao caos urbano algo que traga uma mensagem lírica, descobre por acaso “a imagem de um poema.”

Consideramos que essa faceta, esse *modus operandi*, se destacam nesse momento de sua carreira, em que a apreciação, ocorre com a preponderância da visão. A contemplação de paisagens natais e estrangeiras produziram impacto evocativo muito intenso para a poeta e para a cronista, que se voltam então para a significação constante do mundo material, da memória, do passado, dos objetos, mensagens e seres.

Enquanto outros poetas, como Drummond por exemplo, preferem um equilíbrio entre este aspecto e pensam mais sobre a existência humana, Cecília em seu peripatetismo realiza um processo diferente, de acentuada aceitação da fugacidade. A aceitação das misérias que afligem o homem é melhor percebida em sua obra, e certamente menos conflituosa que em outros, o que não impede esta outra faceta de produzir um sintoma para a temática de seus poemas: uma tristeza, uma melancolia, alguma decepção, e uma constante nota *in blue*.

3.2“Toda a América Unida para a Vitória”, o Masculino e o Feminino na América

Em crônica de 24 de março de 1943, intitulada “Toda a América Unida Para a Vitória”, Cecília Meireles nos dá uma série de pequenas situações momentâneas que viveu, e que já se mostram pouco relevantes com o passar do tempo: fala de suas relações pessoais com mulheres que vivem nos Estados Unidos e do recebimento de uma distinção, o Emblema da Vitória.

Não nos debruçaremos sobre estas mulheres em específico, mas nos trechos da crônica em que Cecília nos fala do Movimento Feminino nos Estados Unidos. Essa escolha segue a mesma tendência dos poemas e da crônica que analisamos, lembranças e olhares da poeta sobre o universo norte-americano. A autora inicia com seu olhar sobre a contribuição feminina nos E.U.A.:

Ninguém desconhece a importância da ação feminina nos Estados Unidos e – por muito que, às vezes, a sua extensão nos surpreenda – não ousa pensar que ela não seja um grande bem. À ação da mulher americana parece-me dever-se o que se vai salvando de sensibilidade, de graça, de ternura, numa terra de poderosas possibilidades econômicas que, por seu gigantismo, facilmente se poderiam tornar brutais. Sem a mulher americana,

certamente ouviríamos falar, do mesmo modo, de cinco, de cinquenta, de quinhentos milhões de dólares e aeroplanos – com ela, porém, a cifra se acrescenta do estímulo moral para uma luta que não se perca na tentação da luta, mas que se exerça em defesa da paz – e isso é o mais formidável sacrifício prestado por quem só desejaria pregar a paz que impedisse todas as lutas.(MEIRELES, 1998, p.35)

Meireles mostra aqui o seu olhar político, muito diluído nessa fase madura em sua poesia, mas muito presente em suas crônicas, especialmente durante o período do Estado Novo no Brasil. A cronista favorece o papel feminino na sociedade americana trazendo a estabilidade e a candura em um país onde o belicismo (notemos a hipérboles que utiliza no trecho), beiraria ao absurdo. Há ainda tendências feministas na crônica, mas não devemos qualificá-la estritamente sob essa perspectiva feminista. Meireles segue chamando nossa atenção para o povo americano:

Quem se der ao trabalho de observar os Estados Unidos naquilo que representa o mais íntimo de sua formação, verá que o equilíbrio desse extraordinário povo a que – por sua composição heterogênea – faltam as características estáveis de uma nação, é sustentado sobretudo por forças construtivas e defensivas, que lhe oferecem um caráter maternal – ao contrário do que se vê na germânia de todos os tempos, poderosamente masculina em suas afirmações de belicosidade e destruição. Povo de inventores, de eternos estudantes, de industriais. Grandes trabalhadores – com a embriaguez do trabalho, talvez a demência do trabalho: a face criadora da Divindade, iluminando-se, – embora com o aspecto de uma formidável foco elétrico. (MEIRELES, 1998,p.35-36)

Outro raro momento, quando Cecília fala abertamente da Segunda Guerra e do belicismo alemão em voga, e deixa clara a sua crítica a ele. Certamente a poeta deixara-se, ao executar a comparação entre os povos e enaltecer o papel da mulher, levar por uma ideia do norte-americano como um povo equilibrado, esquecendo-se momentaneamente das contínuas intervenções deste país no mundo e no próprio Brasil desde há muito. Seguimos:

Uma reunião de homens americanos é uma coisa razoavelmente

insuportável: mistura de comércio e burocracia, com discursos um pouco enfadonhos e ditos de espírito um pouco impenetráveis. Mas a mulher americana inventa mesas floridas, supressas culinárias, e, ao lado da solidez quase desajeitada desses homens simples, afeitos ao trabalho como se nunca tivessem sido senão operários, coloca o enfeite e a graça da sua presença, bondosa, compreensiva, sempre original e muitas vezes excêntrica – na devida compensação de um ambiente saturado pela monotonia de tudo quanto se estandardizou.(MEIRELES, 1998,p. 36.)

Neste trecho Cecília volta a expressar opiniões e novamente opõe os gêneros, de um lado a monotonia masculina e do outro as intervenções criativas das mulheres norte-americanas. Há até um estereótipo novo, o da mulher excêntrica, provavelmente liberta de qualquer limite material, capaz de desestabilizar o automatismo das relações “estandardizadas”, ou seja, padronizadas.

A partir desse trecho notamos como o modo de produção estadunidense dos anos 1940 interferia significativamente no cotidiano e nas relações. Os homens, segundo Meireles, estavam plenamente voltados ao trabalho e à burocracia, à vida fabril, ao desejo de enriquecimento tão almejado na ética protestante. Para quebrar essa rotina, ainda segundo Meireles, os homens alienados pelo trabalho não teriam muita capacidade de mudança, mas apenas as mulheres, com seu olhar maternal e cuidadoso, capazes de surpresas, mas ainda restritas essas intervenções ao cenário doméstico.

Desse modo de intervenção feminino surge o enternecimento que Cecília vem a desenvolver em seguida, deixando as mulheres como análogas aos seres “mansos” no sentido religioso e pacifista, e os homens como naturalmente bélicos:

Isso é o que entenece: multiplicam-se aviões, submarinos, bombas, tanques de guerra e o número dos mortos. Mas as mulheres americanas pensam na resistência, na defesa, na união de todas as mulheres de boa vontade – o que significa uma educação melhor da humanidade futura, uma outra compreensão das coisas, uma estrutura diferente do mundo. Sem dúvida, os homens também querem o mesmo: mas querem-no aos berros, berros de canhão, de altos explosivos, berros de desespero, de sofrimento, de maldição. As mulheres falam com mais brandura, e, em lugar de armas assassinas, aqui estão com o seu broche

índigo, branco, azul e ouro. Dizem as criaturas que o céu é dos mansos. As mulheres serão mais ouvidas, por falarem mais baixo; e a elas talvez se venha a dever um dia a construção do céu neste mundo de dores.(MEIRELES, 1998,p. 38.)

A crônica, que antes estava interessada no passado e presente das relações, volta-se (caso raro em Cecília) para o futuro; chegando a um pensamento de uma humanidade futura mais educada e que vê o mundo com outros olhos, mais liberta das mazelas que a afetam, restando aos homens o desejo do bem, mas caminhos tortuosos para chegar até esse momento de superação; no entanto, as mulheres são pensadas como as guardiãs desse novo futuro. A união entre o ideário de ambos sexos traria metaforicamente o título da crônica e o escrito do emblema: “Toda a América Unida Para a Vitória”.

3.3. Um desaguar na pluralidade: Gentes, Palavras, Mares

Se “U.S.A. 1940” invocava um rio em seu princípio e, ao fim, terminava em pleno mar, agora chegamos a um conjunto composto de crônicas e poemas que trabalham um tema principal para a produção de Cecília Meireles: o mar, em diversas acepções, e tudo que é aquoso e a ele está relacionado. Em crônica de 1964, dizendo das diversas janelas de hotéis que conheceu em suas inúmeras viagens, Meireles lembra uma das suas viagens aos Estados Unidos na crônica “Janelas de Hotéis”:

Relembro a minha janela sobre o Central Park: tão alta, tão alta, que dava a medida do mundo vertiginoso a que pertencia. Mas o sossego das árvores, mas os vultos humanos que se moviam naquela profundidade, e que pareciam todos infantis, amenizavam os tumultos e ruídos: a vida era como submarina, distante e silenciosa. A altitude criava um clima de ausência, de renúncia, de isenção, como o que se experimenta nas viagens aéreas. Toda a enorme grandeza que se dissolvia, contemplada tão de cima. E a paz que resta, abolidos os fenômenos e as ilusões. (MEIRELES, 1999, p. 267)

Meireles fala de uma vida submarina, distante e silenciosa, faz uma transposição das imagens do mundo real para a fluidez de um mundo não próximo

semanticamente, irreconhecível, repleto de sombras, vultos e sonoridades distantes. Podemos interpretar esses vultos sob determinada profundidade, o que significa considerá-los componentes de uma realidade imersa, ou, como nas próprias palavras da poeta: submarina. Há, da segunda viagem de Meireles, um poema intitulado “Rua dos Rostos Perdidos” em que a autora parece tratar de uma impressão similar entre as pessoas e o mundo encontrado:

1 Este vento não leva apenas os chapéus	15 não se fundiram em lágrimas, não
2 estas pinturas, estas sedas:	16 mas em tempo.
3 este vento leva todos os rostos,	
4 muito mais depressa.	17 De muito longe avisto a nossa passagem
	18 nesta rua, nesta tarde, neste outono,
5 Nossas vozes já estão longe,	19 nesta cidade, neste mundo, neste dia.
6 e como se pode conversar,	20 (Não leias o nome da rua, – não leias!)
7 como podem conversar esses passantes	
8 decapitados pelo vento?	21 Conta as histórias de amor
	22 como quem estivesse gravando
9 Não, não podemos segurar o nosso rosto:	23 vagaroso, um fiel diamante.
10 as mãos encontram o ar,	24 E tudo fosse eterno imóvel.
11 a sucessão das datas,	
12 a sombra das fugas, impalpável.	New York, 1959.
13 Quando voltares por aqui,	(MEIRELES, 1994, 1298)
14 saberás que teus olhos	

O poema foi realizado em versos livres e brancos, as estrofes em quadra. O tema, assim como em “Os Chineses Deixaram na Mesa”, é de um eu lírico que está em uma rua, mas aqui não conhece a quem observa, cercado do anonimato da moderna metrópole. As palavras são propagadoras da ideia de leveza e apagamento: plumas, vento, sedas, passantes, ar, fugas, impalpável, passagem, outono, para na última estrofe haver um contraste: a gravação de um diamante, a eternidade e a imobilidade.

Uma interpretação possível é a da despersonalização, os rostos já não são reconhecíveis, sua identidade, apenas passam na rua, que também não pode ser identificada (verso 20). Apenas a cidade é identificada: Nova York e o tempo: 1959. Já era a Nova York dos arranha-céus, da circulação frenética e globalizada de pessoas. Um constante fluxo de humanos sem persona, portanto irreconhecíveis, e se irreconhecíveis, não iguais, portanto não humanos, desumanizados.

Adorno nos lembra desse problema no seguinte trecho, extraído de uma palestra sua, sobre Lírica e sociedade:

[...] essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica[...] A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO,2003, p. 68-69)

Cecília Meireles, realiza a sua peculiaridade lírica em resposta a essa modernidade/sociedade que sufocam o lirismo, portanto cerceando a possibilidade de uma relação natural com o meio externo, a realidade, a natureza, as pessoas que cercam a poeta. As megacidades impõem o eterno encontro de desconhecidos, possuidores de uma fria distância do eu lírico de “Rua dos Rostos Perdidos”. É como se uma grande quantidade de seres humanos, ao se encontrarem nas ruas, não se reconhecessem uns aos outros, perdendo assim um teor de humanidade, que é o reconhecimento do outro ou a empatia. Adorno ainda nos lembra:

Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. (ADORNO,2003, p. 70-71)

Essa torna-se a busca de Meireles neste poema e em “U.S.A. 1940”: buscar um ponto de humanização na qual a lírica realiza uma intersecção, a ponte, a transposição e uma espécie de antídoto à desumanização. O eu lírico vendo o mundo que a cerca realiza retornos a um mundo anterior, quando as pessoas tinham mais empatia, quando os chineses de Chinatown ainda não tinham perdido suas

particularidades milenares, quando os passantes não perdessem seus rostos, quando os índios norte-americanos ainda possuíssem a alegria que perderam após a colonização. No caso dos latinos e negros, o eu lírico, não podendo retornar a um passado mais vantajoso, mas ainda assim compadecido destes, critica o momento em que a América estadunidense se encontra: pouco humanizada. Surge uma expressão de revolta, uma urgência de mudança, como nos versos seguintes, extraídos de “U.S.A. 1940”:

No fundo do ônibus, / mulatos feios/ e negros calmos,/ olhando os brancos. / Olhando-os quietos./ Tive saudades/ de não ser preta/ negra retinta/ dizer Castro Alves/ ao microfone./ Fraternidade,/ fraternidade, / como o meu sangue/ todo oprimiste! (MEIRELES, 1994, p.1275)

Os valores iluministas e da Revolução Francesa que pressupunham a fraternidade se tornariam, no mundo industrial, ameaçados de esvaziamento. Não havendo fraternidade, não há igualdade, ou quiçá liberdade, restando apenas opressão popular. Cecília torna-se uma lírica preocupada, que valoriza e torna eterna sua obra, que nos apresenta de forma poética as angústias humanas, como diz Adorno:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. (ADORNO,2003, p. 66)

Cecília Meireles, de tal modo, ao poetizar a despersonalização, a falta de fraternidade, de empatia, mostra-nos um problema particular que pela criação lírica é de identificação universal: a angústia do mundo pós-industrial, em que a força dos bens materiais suplanta o que realmente importa, que é o teor humano das relações.

Voltando a “Rua dos Rostos Perdidos”, observamos que não há nele relações entre as pessoas, conhecimento, intimidade ou sentimentos. A rua dos rostos perdidos surge como uma imagem, microcosmo da vida humana, desconstruída e fluida.

Quando fala do amor (verso 21) tudo parece (“e tudo fosse”, verso 24) “eterno e imóvel”, mas apenas parece, não é.

O “mar de gente” encontrado em “Rua dos Rostos Perdidos” e as multidões oprimidas de “U.S.A. 1940” transpiram uma dor resignada, mas sempre presente. A ausência de um outro que os ame, os valorize e reconheça, é a dor, aparecida sobre a forma de *spleen* que suplanta o ideal que já se encontrava em Baudelaire, assim que percebeu a modernidade que o cercava. Recorremos a Adorno:

A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar esse processo, na medida em que, como a mais alta consequência do Weltschmerz [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas escolheu como tema de sua acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraindo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada. Em Baudelaire já se anuncia um elemento de desespero, que se equilibra no cume do próprio caráter paradoxal. [...] O momento poetizante e elevado, subjetivamente violento, da enfraquecida lírica posterior é o preço que ela tem de pagar para se manter objetivamente viva, sem ser desfigurada ou maculada; seu falso esplendor é o complemento do mundo desencantado do qual ela se desprende. Tudo isso, sem dúvida, precisa ser restringido para não ser mal interpretado. (ADORNO, 2003, p. 75-76)

Cecília se insere nessa tradição, já que a sua poesia lírica seria suficientemente forte para criticar a realidade estabelecida, mas, por outro lado, nossa poeta tem também, uma característica que ajuda e, em alguns momentos, impede a plena transformação: a tristeza, que pode ser tanto a constatação de uma necessidade de mudança, quanto um momento estático no qual o ser poético se encolhe e se refugia. Quando ocorre a primeira possibilidade, a reformista Cecília, perante ao mundo, se torna uma flaneur, caminhante que busca encontrar algo sempre novo, melhor, uma poeticidade urbana, como também o fez o poeta Baudelaire. Torna-se, portanto, a irmã do “homem do mundo”, encontrado no texto *O Pintor da Vida Moderna*:

[...] precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o

num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível. [...] A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão é desposar a multidão. Para o perfeito flaneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.[...] Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE p. 856-857, 2006).

Esse trecho pode encaixar-se ao modo como Cecília Meireles veio a estar e criar sua poesia nos Estados Unidos, olhando sempre em todas as direções e abstraindo uma realidade múltipla, tão variada e de modo tão detalhado, que nos parece agregadora de todo um universo não apreendido em seu microcosmos poético tanto em “U.S.A. 1940” quanto em “Rua dos Rostos Perdidos”. Talvez seja a fixação pelos detalhes que faz de Meireles uma poeta capaz de separar o joio da vida na metrópole e o trigo de um real significado individual que essa vida traz aos seres.

Na fase estadunidense de sua poesia, a exemplo de “Rua dos Rostos Perdidos”, “Os Chineses Deixaram na Mesa”, “U.S.A. 1940”, os eus poéticos estão nas ruas, andando ou parados, mas observando as minúcias e extraindo delas significados que vão da compreensão da poeticidade urbana até mesmo a certeza da fluidez e do anonimato em meio ao mar de pessoas.

O tema marítimo vem a ser explorado mais explicitamente em “O Aquário”, escrito na segunda viagem de Meireles aos E.U.A. em 1959, dessa vez em Los Angeles, na costa oeste, que ela visitava pela primeira vez:

1 Com a nossa imagem vária, cômica e divina.

- 2 O nosso perfil extasiado, interrogativo, inerme.
3 As pobres asas da água, esforçadas e insuficientes.
4 Os nossos graves olhos, com suas turvas opalas.
5 E o silêncio.
- 6 Vamos, voltamos, de alto a baixo – sozinhos.
7 Felizes, indiferentes, melancólicos.
8 Uma vez ou outra em cardumes – igualmente cegos.
- 9 Flutuamos, giramos, parecemos livres
10 e estamos presos na Onda.
- 11 A Onda é a ilusória liberdade em que palpítamos.
- 12 Somos de chumbo, de gaze, de ouro.
13 Temos dentes brancos, extenuados em arquejo ou sorriso.
14 Escama por escama resvalamos num tempo sem sol,
15 Sem medida nenhuma.
- 16 Às vezes nos reproduzimos nessa hidrosfera sem linguagem.
17 Mudos, surdos, cegos, dissolveremos a nossa existência.
18 Que a vida é um vagaroso suicídio, tímido e irreprimível.
- 19 Somos essa dolente fauna, essa desnudez, esse enigma.
20 Rastro que vive de ir morrendo, e às vezes brilha
21 com seus falsos metais, fingidos elmos e armaduras
22 para guerras inverossímeis.
- 23 E há uns rubis do dia, – que nem sabemos o que seja.
- 24 (Eram peixes enormes, no enorme aquário.)

Los Angeles, 1959

(MEIRELES, 1994, p.1300)

Na produção poética de Cecília Meireles este poema se destaca por uma peculiaridade curiosa: vinte dos vinte e quatro versos recebem pontos finais. Essa escolha poderia ser uma tentativa de aproximação entre poesia e prosa, uma necessidade de pausar o poema a todo instante para o leitor, para que ao ler (em voz alta) pudesse ouvir os silêncios entre versos, ou ainda notar as últimas palavras de cada verso pontuado, em um primeiro momento os versos são encerrados por adjetivos: divina, inerme, turvas opalas, sozinhos, melancólicos, cegos, livres. Noutro momento os versos

são encerrados por substantivos: ouro, sorriso, sol, linguagem, existência, enigma, armaduras, aquário. Essas palavras encerram ideias sobre a condição do peixe ou de metáfora do próprio ser humano, uma vez que a poeta utiliza os verbos que iniciam muitos dos versos conjugados no presente da terceira pessoa do plural.

Essa conjugação verbal pode dar uma ideia de “estamos sendo”, que se alia à constância dos pontos finais, possíveis indicadores de finais eminentes.

Assim como fez Baudelaire no trecho que citamos em o “Pintor da Vida Moderna” colocando a ave no ar, o peixe na água e o homem do mundo na multidão, o eu lírico de “O Aquário” coloca a si e seus pares sujeitos à “Onda”, coloca-os fora de seu meio, podendo ser uma grande metáfora de aquário que, devido a seu tamanho, deve ser marinho: “(Eram peixes **enormes**, no **enorme** aquário)” (grifo nosso, é o verso 24).

É bem provável que a poeta tenha se inspirado em algum aquário marinho que tenha visitado na costa oeste dos Estados Unidos, observando a fluidez e imobilidade dos peixes perante as ondas, ou da onda, que aparece em seu poema, mas extraindo daí essa percepção de homens também presos.

Algumas afirmações aparecem no decorrer do poema, como no verso 12, representando a dureza, a fragilidade e a preciosidade do ser humano. No verso 16, parece que o instinto sobrepuja a razão, o significado, a linguagem. O profundo pessimismo do verso 18 e se segue nos versos seguintes até o 23. Ao fim, o eu lírico desvela a fonte da inspiração, passando da constante primeira pessoa do plural para o último verbo do poema, agora conjugado na terceira pessoa do plural: “Eram peixes enormes, no enorme aquário”. Nesse momento o eu lírico se desconecta daquela multidão marinha, assim como o homem do mundo interage com a multidão, observa de modo a não ser percebido e a não se misturar.

Cecília chega, após a singularidade dos poemas da primeira viagem aos E.U.A., em 1940, a uma ideia de pluralidade, que virá a ser confirmada em “Sobre as Muralhas do Mar”, agora em Los Angeles, 1959:

1 Sobre as muralhas do mar
 2 Conversaremos.

3 Sobre as muralhas do mar, entre areias,
 4 espumas, colunas,
 5 o que passa e o que perdura.
 6 Conversaremos.
 7 Conversaremos de um tempo que imaginamos.
 8 Que não houve: azuis e verdes
 9 caminhos, destinos glórias.

10 Conversaremos.

11 Os muros do mar são altos.
 12 E esquecemos.
 13 E as perguntas ficam intactas,
 14 Não mudadas em respostas.

15 Como é o som das palavras sobre as ondas?
 16 É um riso de asas, de brisas
 17 de uma alegria selvagem escutaremos.
 18 No longínquo mar das almas.

19 Não conversaremos.

Los Angeles, 1959

(MEIRELES, 1994, p.1301)

Em “Sobre as Muralhas do Mar”, há como um auge do período estadunidense, ainda que o poema possa passar despercebido em meio ao extenso grupo de *Poemas de Viagens*. Meireles trabalhou o poema de modo semelhante aos anteriores: versos livres, estrofes irregulares e sem rimas.

Nesse poema a pluralidade de sujeitos se manifesta na afirmação do eu-lírico em primeira pessoa do plural: “conversaremos”. As muralhas do mar encontradas, constituiriam uma vista, podem ser recifes de corais conchas, bancos de areia, ou ainda o mar visto como uma muralha, que distância quem conversa, estando um falante em uma terra e outro falante em outra terra, um e outro continente, impedidos de se comunicar pelo “muro” do mar.

O eu lírico, na segunda estrofe, volta-se para o passado que não se

concretizou no presente, restam apenas as boas lembranças da vida planejada. Que em breve também serão esquecidas devido aos muros no próprio mar, que a tudo toma. Restam o som das palavras sobre as ondas, e sons agradáveis, como “riso de asas”, “alegria selvagem”. O verso 18 pode proporcionar um outro entendimento do poema, ao abolir a materialidade, passamos à idéia de uma contato entre almas, não apenas duas, mas muitas. Daí surge o não diálogo do verso 19, como bloqueio total por conta dos muros do mar, ou a afirmação de uma “telepatia”. Podemos lembrar os versos de Manuel Bandeira em “A Arte de Amar”: “As almas são incomunicáveis”.¹³

A pontuação nos versos segue ainda a mesma particularidade de “O Aquário”, muitos pontos finais e também vírgulas, que solicitam pausas na leitura. Haveria assim a necessidade do silêncio, ou ainda o surgimento da dualidade comunicação/ não comunicação ou comunicação/pausa.

Apesar de não descrever nenhum cenário triste e obscuro ou outro, iluminado e leve, o poema, nos versos 8, 9, 15, 16 e 17 traz palavras que expressam iluminação, frescor e calma. Elas dão ao poema uma aura sublime, leve e fugidia, como um dia contemplativo na praia.

O aspecto marinho aparece em sentido denotativo e conotativo, literal e figurado, o próprio mar e o mar das almas (verso 18). Esse “mar das almas” dá a pluralidade dos sujeitos do poema, que permanece do início ao fim de “conversaremos”(verso 2) a “não conversaremos” (verso 19). Não sabemos se o eu poético fala com o leitor ou interlocutor/interlocutores, amado/amados, podendo mesmo ser um diálogo entre diversos “eus” constituintes de um mar das almas interno.

Há, também um sentido imperativo disfarçado em conversaremos/ não conversaremos, o eu se inclui, mas, nessa afirmação e negação terá informado/solicitado, o outro(os)? Não sabemos, se há esse consentimento da outra parte, com a qual afirma, para em seguida negar, que conversará. Esse não conversaremos também pode ser visto como uma forma de cancelamento de todo o poema, de todo o diálogo.

Pensando este capítulo como um todo, podemos notar um trajeto que ainda dialoga com todo o momento poético trazido no primeiro capítulo, principalmente

13 Extraído de: <http://www.recantodasletras.com.br/pensamentos/3148669> (Acesso a 14/11/2016)

se considerarmos as figuras de Baudelaire e em menor grau as de Verlaine e Mallarmé. Cecília Meireles se insere na linhagem dos poetas que pensaram o mundo de forma ampla, e criaram portanto um *microcosmos*. Essa sua tarefa provavelmente não foi igualada na língua portuguesa.

É portanto digna de destaque a habilidade macroscópica e microscópica de Cecília Meireles, a percepção dos plurais, dos singulares, dos seres, do ser, do *cosmos* e do *ethos*, a sua elaborada descritividade, o uso equilibrado dos adjetivos, a habilidade em sugerir, a dizer quando necessário, ainda que sacrificando em alguns momentos a aura poética. Podemos dizer que sua poesia é espelho ou *microcosmos* do mundo, com aquele toque autoral, em tons algo tristes, algo azulados, que procuramos perceber nesse estudo.

Conclusão

Em nosso estudo, realizamos um percurso que teve origem no cenário das vanguardas artísticas poéticas e musicais surgidas em solo europeu, especialmente na França a partir da segunda metade do século XIX. Utilizamos para isso de uma breve apresentação de três poetas e três músicos que vieram, com seus poemas e peças musicais eruditas, a deixar sua marca na arte do séculos XIX e XX. Essa exposição de poetas e músicos teve como objetivo dar sustentação a nosso estudo da poesia de Cecília Meireles ainda jovem, imersa em temas e formas poéticos de sua época e, portanto, ainda possuidora de pouca novidade e contribuição própria para a poesia.

Esse momento de pouca inovação da jovem Meireles veio logo a ser superado, seja em uma compreensão por parte própria poeta das suas possibilidades poéticas quando rejeitou a sua obra anterior ao volume *Viagem*, seja pelos pares da Academia Brasileira de Letras que a premiaram, seja pela crítica literária, que também identifica este ponto de mutação na carreira de Cecília Meireles. Surge a partir de *Viagem* uma voz poética liberta daquela música de fundo, que entra em diálogo para com outras vozes, outros temas a até outros olhares que a jovem poeta emulava. Surge a contribuição plenamente original de Meireles.

Nesse novo momento, a poeta realiza diversas viagens, das quais nos interessaram particularmente duas realizadas aos Estados Unidos, em 1940, e em 1959. Decorrentes das impressões geradas por essas viagens surgem os poemas e crônicas que têm como temas as vivências pelas quais Meireles passou, observou e teve contato. Nessas obras em que encontramos uma poeta e cronista, atenta, minuciosa, crítica, com desenvolvimento estético e da sensorialidade, que é majoritariamente explorada em seu aspecto visual.

A primeira viagem se inicia no sul dos Estados Unidos e vem a terminar na cosmopolita Nova York. A segunda viagem começa em Nova York e termina em Los Angeles, portanto realiza como uma grande caminhada do continente ao mar, saindo do sul para o nordeste, e deste para sudoeste, nascendo o percurso do contanto consigo mesma, com Cristina Christie, com as pessoas, a natureza, a urbanidade opressa, para logo ir ao contato do infinito e das multidões marinhas, que podem constituir

metáfora correspondente às multidões dos grandes centros urbanos. Em outras palavras, realiza um percurso do indivíduo ao coletivo, do particular ao universal.

Nesse percurso, no qual inseriram-se também as crônicas, a poeta nota os ganhos e perdas advindos da modernidade e descobre, preponderantemente através do olhar, a angústia, a perda das tradições, a falta de empatia, a vigilância constante do mundo moderno, a natureza e populações marginalizadas ameaçadas, a vida dos imigrantes, a perda das tradições, o consumismo crescente, identifica o descrédito em que se encontram os valores humanos suplantados pelos valores materiais, a alienação política e religiosa de alguns, a cultura e os modos de vida; e, também, a beleza que se esconde nos lugares e situações mais improváveis e surpreendentes.

Todo esse percurso poético se mostra fortemente tangenciado por uma sequência em uma cronologia linear que se desenvolve sem grandes sobressaltos, como um *perpetuum mobile*, uma caminhada, essa tendo início meio e fim demarcados e organizados pela memória e minúcia primorosas da poeta.

Realizamos também um uma passagem breve, em um parênteses, para mostrar como a poeta brasileira veio a dialogar com a poesia de origem estadunidense nas figuras de Poe e Longfellow, sendo o contato com primeiro, perceptível desde sua estreia literária.

Em todo esse processo notamos que, dentre os poetas e músicos que estudamos, e com os quais nossa poeta veio a dialogar, destaca-se Baudelaire como a figura com a qual Cecília mais entra em consonância: seja pelo mesmo contato com o urbano e o moderno, seja pelas ferramentas poéticas, seja pela preponderância do olhar. Longe de considerar Cecília mera refém de um processo de influência intelectual preferimos considerar que ela realiza, a seu modo e com suas próprias contribuições, um processo que converge, que dialoga, que continua elaborando na modernidade a herança que recebera na juventude e que certamente nutre a sua poesia. É importante também destacar que esse trabalho realçou apenas uma parcela, aliás muito pequena, de poetas e escritores, dentre os que Cecília Meireles veio a se relacionar por meio da literatura, ou, no caso de alguns brasileiros e portugueses, a conhecer pessoalmente.

No decorrer do nosso percurso, surgiu, desde o início, uma tonalidade muito característica da poesia de Meireles, que veio repetidas vezes a se confirmar na

sua produção de juventude, nas grandes obras a partir de viagem e no *intermezzo americano*: a tonalidade *in blue* de sua poesia, em outras palavras, a preponderância da tristeza e a melancolia.

Sendo uma poeta de tom muito sério e elevado, de uma autocrítica tão forte a ponto de rejeitar inúmeros volumes de sua poesia na fase juvenil, uma poeta que escolheu não ser poetisa, uma poeta empática para com os frágeis aspectos da condição humana, uma poeta que compreende o estado de ameaça em que vivem os animais, a natureza, os marginalizados; e, sem nos apegar, mas também sem ignorarmos a sua biografia, uma poeta de vida um tanto inóspita, uma poeta em constante contato com a modernidade que mais oprime do que dignifica os seres; certamente de todo este conflito não resultaria para a poesia de Cecília Meireles uma tendência otimista.

Mas o que ela perde em otimismo, resultando em tristeza e melancolia, que chamamos de uma poesia *in blue*, também ganha em sublimidade, expressão ainda mais rara no mundo moderno. Lembremos do "Jardim das Plantas", encontrado em "U.S.A 1940", de "Os chineses deixaram na mesa", da crônica "Felicidade" e finalmente da leveza marítima de "Sobre as muralhas do mar". Todos possuem a parcela sublime de uma poesia e prosa marcadas, no seu aspecto mais crítico, de problemas muito graves de ordem social, como a vida oprimida das grandes cidades e a impotência dos indivíduos. E no entanto, esses momentos literários, que consideramos sublimes, ainda guardam também uma tonalidade azul, uma vivência *in blue*, mas um *in blue* mais celeste, capaz de vivenciar e enxergar, além dos problemas, uma parcela mais enriquecedora da vida: é quando Cecília nos dá o azul sublime de sua poesia.

Referências Bibliográficas

ADORNO. Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge B. M. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ALMEIDA, Elizama. **Drummond sem adjetivos inúteis**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2014. Matéria virtual. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/drummond-sem-adjetivos-inuteis>> (acesso em 04/11/2016)

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Fragmentos Sobre a Crônica**. In: Enigma e Comentário: Ensaios sobre a experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.51-66.

ASSMANN, Aleida. **Canon and Archive** in: A Companion to Cultural Memory Studies. Alemanha: De Gruyter. s.d.

BALAKIAN, Ana. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, S.d.

BAUDELAIRE, Charles. **Algumas Flores de Flores do Mal**. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BILAC, Olavo. & PASSOS, Guimaraens. **Tratado de Versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BARROSO, Ivo. **Flashes Cronológicos**. In: RIMBAUD, Arthur. Poesia Completa. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009, p. 17.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: Modernismo** 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Vol 2.

CANDIDO, Antonio. **A Vida ao Réis do Chão**. In: ANDRADE, Carlos Drummond. [et. al.]. Para Gostar de Ler: Crônicas. São Paulo: Ática, 1980.

COSTA, Adriana Cajado. **Laboratório II: Nijinsky, o Fauno**. 2010. Postagem. Disponível em: <<http://psicanalisesaudemental.blogspot.com.br/2010/02/nijinsky-o-fauno.html>> Acesso a 30 setembro de 2016.

- CRUZ E SOUZA. **Poesias Completas de Cruz e Souza**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- DAMASCENO, Darcy. **Poesia do Sensível e do Imaginário**. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar S.A. 1977.
- _____. **Nota final sobre esta edição**. In: MEIRELES, Cecília *Poesias Completas vol IX*. Org. Darcy Damasceno. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.
- EAKIN, Marshall C., ALMEIDA, Paulo Roberto de., e BARBOSA, Rubens Antonio. **Envisioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States**. Trecho Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=xGNfioqsRUoC&pg=PA106&lpg=PA106&dq=cecilia+meireles+at+united+states&source=bl&ots=PToNsikiPL&sig=Jbj9hvMi9voNnB3cNNBaf-m76IQ&hl=pt-BR&sa=X&ei=X7IUVeTQOYeHgWsqoHQCO&ved=0CDgQ6AEwBzgK#v=onepage&q=cecilia%20meireles%20at%20united%20states&f=false> (acesso a 09/01/2016)
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- EWEN, David. *Maravilhas da Música Universal: Enciclopédia das Obras Primas da Música*. Porto Alegre: Globo, 1959.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **MiniAurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa**. 4.ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FILHO, Ayres da Mata Machado. **De Ayres da Mata Machado Filho (Sobre Romancero da Inconfidência)**. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1982.
- FLOOD, Alison. **Baudelaire dismissed Victor Hugo as 'an idiot' in unseen letter**. Reportagem. Londres: Guardian News, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/jun/18/ baudelaire-victor-hugo-idiot-letter> Acesso a 14/11/2016.
- FRIEGRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e Lirismo Puro na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **O Livro de Ouro da Poesia da França**: Antologia de Poetas Franceses do séc. XV ao sec. XX. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

LAMEGO, Valéria. **A Farpa na Lira**: Cecília Meireles na revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LIRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1992.

LOPES, Dulcilene Brito. **O Erotismo em Viagem, de Cecília Meireles**. Brasília: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. S.d.

MALLARMÉ, Stephane. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Sugerir**. In ECO, Umberto. *História da Beleza*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Crônicas de Viagem 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Crônicas de Viagem 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. **Crônicas de Viagem 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. **Obra Poética**. Rio de Janeiro. Nova Aguilar S.A. 1977.

_____. _____ .1994.

_____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Poesia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1982.

_____. **Poesia Completa**. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Poesias Completas vol. IX**. Org. Darcy Damasceno. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

MEIRELLES, Ricardo. **Les Fleurs du Mal no Brasil: as traduções de Correspondances**. Cultura & Tradução. João Pessoa, v.1, n.1, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/viewFile/13074/7572>> Acesso a 16/02/2017.

MESQUITA, Ary de. **O Livro de Ouro da Poesia Universal**. Rio de Janeiro: Ediouro. s.d.

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Perspectiva. s.d.

NEVES, Margarida de Souza. **Uma Escrita do Tempo**: Memória, Ordem e Progresso

nas Crônicas Cariocas. In: CANDIDO, Antonio. A Crônica: o Gênero e Suas Fixações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.75-92.

O GLOBO. **O dia em que Baudelaire chamou Victor Hugo de “besta”** Reportagem. Rio de Janeiro: InfoGlobo, 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-dia-em-que-baudelaire-chamou-victor-hugo-de-besta-12955769#ixzz4VpbGRwN5>> Acesso a 14/11/2016.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo Crítico da Bibliografia Sobre Cecília Meireles**. Campinas: Biblioteca da Unicamp, 1988.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do Estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto(Org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIMENTEL, Osmar. **De Osmar Pimentel**. In: MEIRELES, Cecília. Poesia. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1982.

PIRES, Márcia Eliza. **Crônicas de Viagem: O Olhar Poético de Cecília Meireles**. Araraquara: UEJMF, 2008.

POLLACK, HOWARD. George **Gershwin: His Life and Work**. California: University of California Press, 2007. Publicação. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=RySwdc151ZoC&pg=PA38&lpg=PA38&dq=rhapsody+in+blue+premiere+stravinsky&source=bl&ots=SKQiGvjnMj&sig=Nfn74ksPcO7e4J08OqLia0q5hpE&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwie4a_BhJrPAhWKIZAKHUQvCrgQ6AEIQTAF#v=onepage&q=rhapsody%20in%20blue%20premiere%20stravinsky&f=false> Acesso a 20/09/2016.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Nota interna sobre a publicação**. In: MEIRELES, Cecília. Poesia Completa. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHIFF, David. Gershwin: **Rhapsodie in Blue**. New York:Cambridge University Press, 1997. Publicação. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=P-nCa_ki1OsC&pg=PA82&lpg=PA82&dq=rhapsody+in+blue+premiere+stravinsky&source=bl&ots=11HNnjobgA&sig=o4Ns8MHR8IU_or9EqTytRp-8tMs&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwie4a_BhJrPAhWKIZAKHUQvCrgQ6AEIPDAE#v=onepage&q=rhapsody%20in%20blue%20premiere%20stravinsky&f=false> Acesso a

20/09/2016.

SCHUSTER, Joseph M. **Our Mission and History**. Postagem. Missouri: Missouri Botanical Garden. s.d. Disponível em: <http://www.missouribotanicalgarden.org/about/additional-information/our-mission-history.aspx>> Acesso a 29/11/2016.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997.

VERLAINE, Paul. **Festas Galantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira s.a., 1958.

ZAGHETTO, Sonia. **Vaslav Nijinsky**. Brasília: Arte livre, 2014. Reportagem. Disponível em: <http://artelivre.net/2014/09/vaslav-nijinsky/>> Acesso a 14/11/2016.

Anexo I Provável Percurso de Cecília Meireles nos E.U.A.

Imagem I: Mapa dos EUA mostrando o trajeto de Cecília Meireles na primeira viagem, em 1940. A poeta começa do sul dos Estados Unidos e vai até o Norte/Nordeste, em Nova York. As cidades visitadas aparecem em destaque no decorrer da linha azul. Inserimos os dados em Google Maps: <https://maps.google.com.br/> e realizamos um *print screen* da imagem.

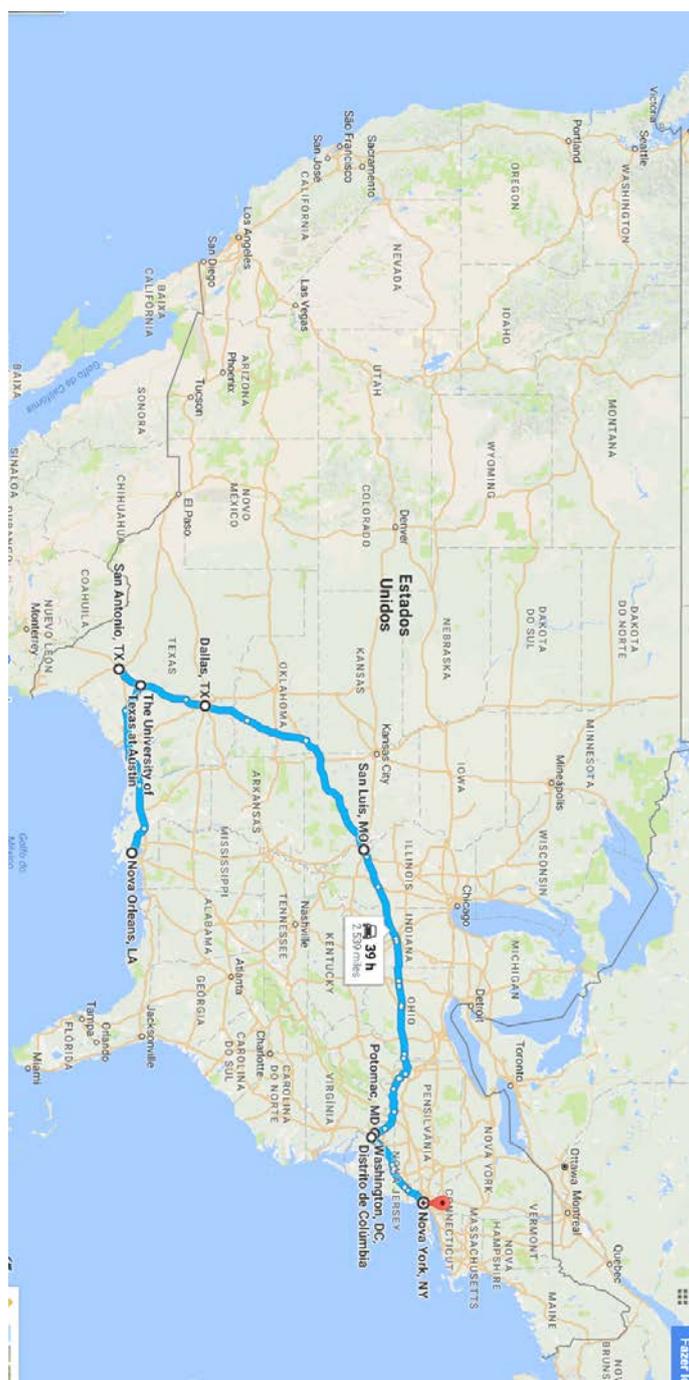


Imagem II: Mapa de Nova York mostrando os lugares por onde Cecília passou, cujos nomes encontram-se em destaque no decorrer da linha azul a ordem não é geográfica cronológica, mas se observamos o tempo do trajeto veremos que ela pode tê-lo realizado em pouco tempo. Também acrescentamos dados ao site: <https://maps.google.com.br/para obter um print screen>.

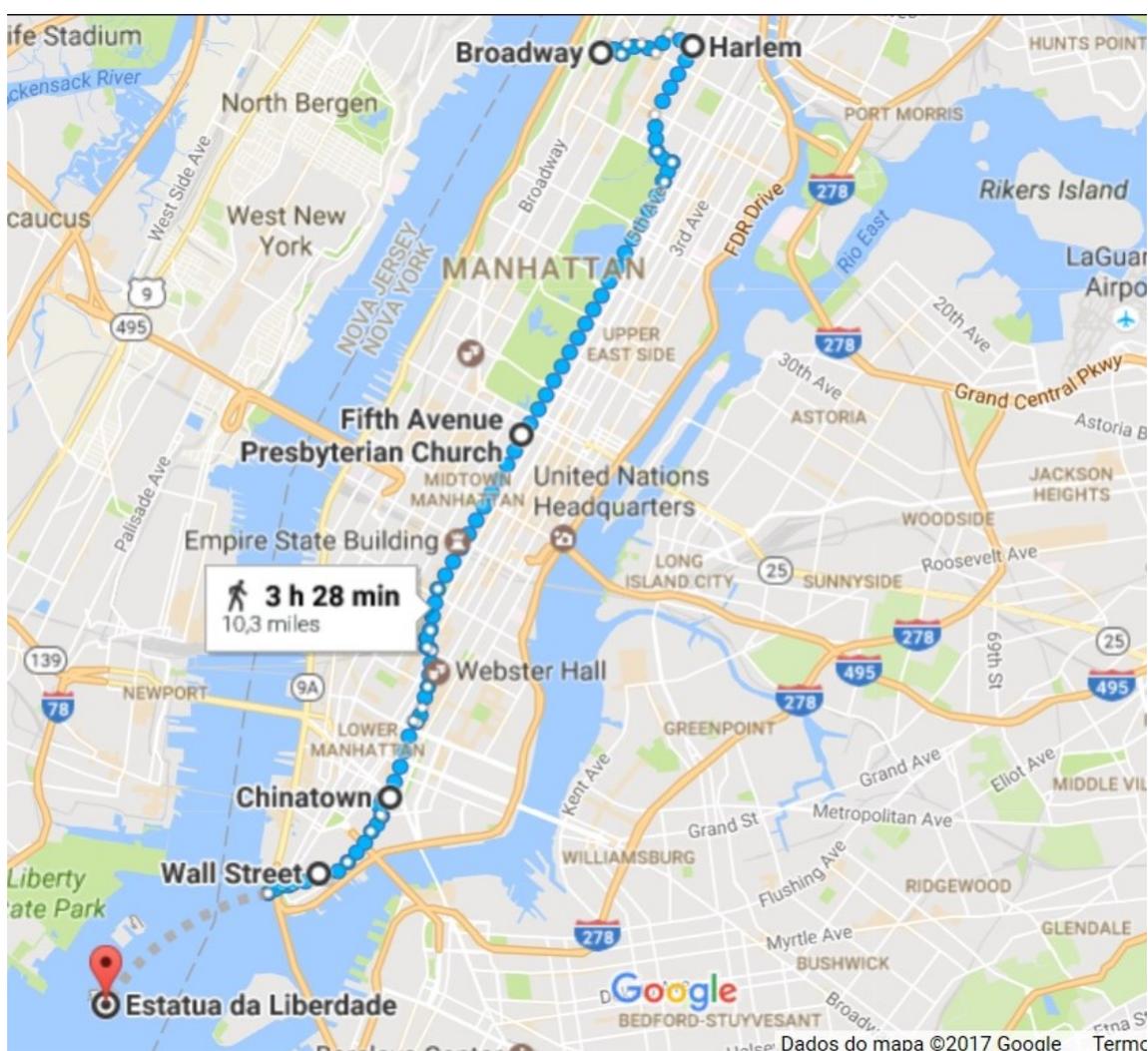
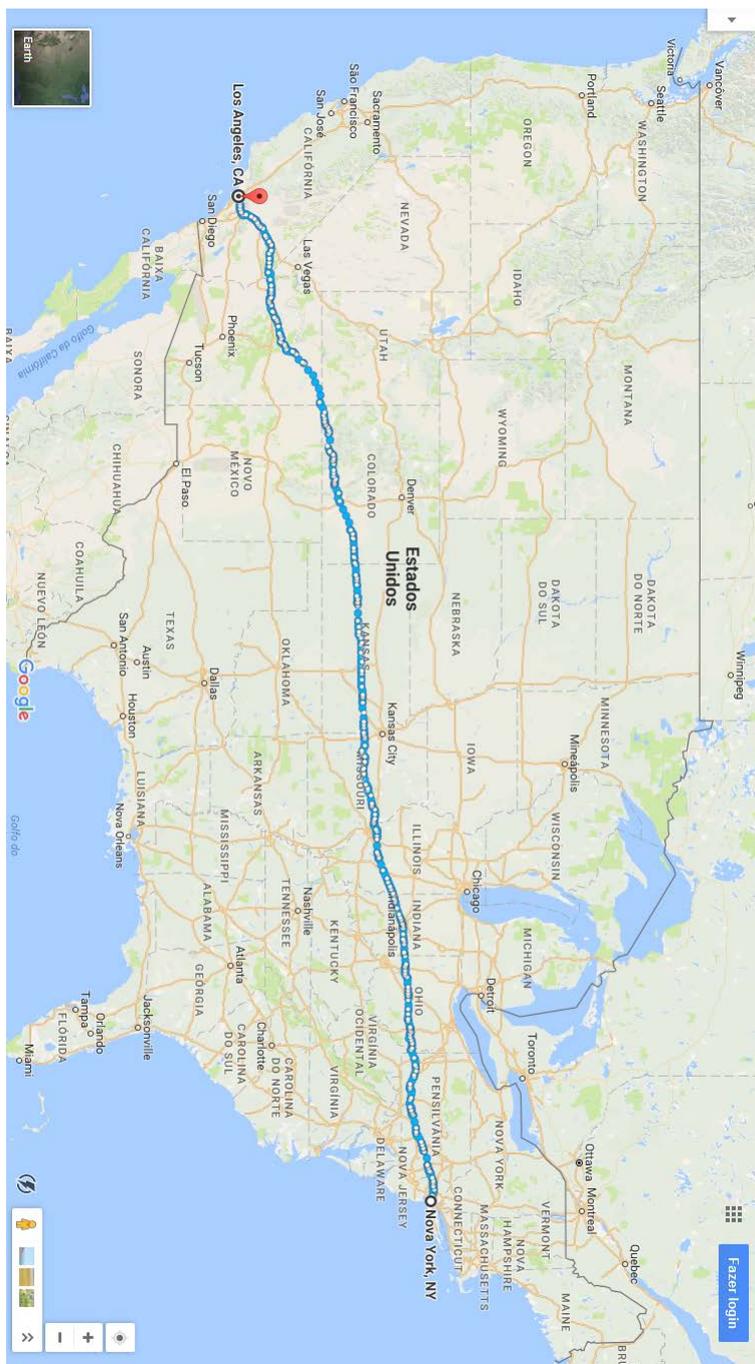


Imagem III: O trajeto da segunda viagem de Cecília Meireles aos EUA, em 1959, Saindo de Nova York, na costa leste dos E.U.A. para a costa Oeste, Los Angeles. O mesmo procedimento de imagem anteriormente descrito foi realizado em <https://maps.google.com.br/>.



Anexo II: Poemas estadunidenses de Cecília Meireles estudados no Trabalho. Todos os poemas são de *Poemas de Viagens*, Exceto “Pomba em Broadway”, de *Retrato Natural*.

U.S.A. 1940

Olhei as águas do Mississípi, turvas e grossas, Cristina Christie.	No entanto, o inverno o inverno, existe, com formosuras brancas e etéreas, Cristina Christie!	Fraternidade, fraternidade, como o meu sangue todo oprimiste!	Andar andava entre sonâmbulos que compram roupa, pedem esmola e vendem coisas nunca sonhadas de celofane, de falso couro, de prata falsa, – penas-tinteiro anéis de noivo, relógios, rádios e prestações...
Por velhos bairros, andei mirando coisas passadas livros já lidos, santos já vistos, poucas estátuas, alguns mendigos, velhos soldados desiludidos, negros sonhando sapatos de ouro, Moisés e Elias	Andar, andava; com <i>15 cents</i> comprava coisas muito diversas: ovo, presunto, cinto, revista... Meninos, muitos, nem <i>5 cents</i> para a alegria do <i>peppermint!</i>	Andar, andava: terra da América, muros da França, vozes do Congo, Cristina Christie.	
Rubras cerejas e limonadas todos os dias.	E as moças velhas e as velhas moças, milhões de dólares, dentes postiços, perucas de ouro, peles da Rússia, pérolas persas sedas da China, diamantes d'África e do Brasil.	Ouvir, ouvia a noite inteira guincho estridente de saxofone, no <i>night club</i> . As louras girls loucas e histéricas, feitas de Espanha, Holanda e Itália França e Inglaterra crispavam gritos com o <i>sex appeal</i> dos puritanos, calculos certos de teosofias dúvidas frias de ateus precoces, serena lógica de protestantes, volúpia extrema, final pecado de neocatólicos.	Dizem que é a força da igualdade. Mas eu pensava: quem sonha tantas coisas estranhas, inventa vidas mais complicadas? Que usina imensa cria e devora objetos, sonhos, vidas sem fim? Do céu à terra, que diferença! E em que consiste o gênio humano Cristina Christie!
Vi catacumbas, vi cemitérios com suas lápides enfileiradas (biscoitos brancos um pouco grandes...).	No fundo do ônibus, mulatos feios e negros calmos, olhando os brancos. Olhando-os quietos. Tive saudades de não ser preta, negra retinta, dizer Castro Alves ao microfone.	Ouvir, ouvia a noite inteira: gritos de nervos de uísque e gim.	Andar, andava por muitas ruas de San Antonio. Índia amorosa dava recados aos que partiam
E o hotel imenso com moças velhas, de luvas roxas e amarelas, mascando goma, cruzando as pernas, pensando sempre na primavera...			

para a fronteira: “Dile a abuelita que no me olvide! Que pronto escriba, y que nosotros vamos ahorita...” Tinha um sorriso de dois mil anos e uma tristeza da mesma idade.	Toda a riqueza do antigo Oriente vertia aromas e tentações: canela, cravo, pimenta, mel, siri, damasco... E, em copos hirtos, o chá gelado da temperança...	riam-se, tontos, acompanhados do som dos copos contra as bandejas... Álcool da noite, fatal convite, Fora, as estrelas não se avistavam, Cristina Christie!	para o brilhante mosaico vivo, o róseo-rubro- verde-amarelo- azul e roxo mosaico enorme dos seus canteiros... Indo por entre paredes verdes e perfumosas de cercas vivas, louca por uma haste de cedro seda de trevo folha cheirosa para a lembrança da terra, e amor.
Essa doçura de povo antigo, paciente e amarga, também sentiste, entre vitrines, bancos e tédios, Cristina Christie?	Haver, havia damas de clubes, ágeis e magras salvando o mundo todos os dias.	Cruzar, cruzava as ruas negras de São Luís: tijolo e fumo. Corria a chuva as ruas negras de São Luís: tijolo e fumo.	E o guarda sempre em cada canto, com olho agudo de detetive, e a caderneta das muitas prontas, vigianço os gestos, sentimentais da minha mão!
Olhar, olhava vestidos, blusas, junto com os pretos e mexicanos que suspiravam, fechando os olhos. Cada semana, novos vestidos, suspiros novos. Como se os deuses, como se as deusas não mais fizessem que bolsos, pregas, botões, fivelas...	Discutem festas, publicam livros, inventam doces, vigiam atos do Presidente... E o azul da tarde embala no alto alegres, claras, lindas bandeiras: de um lado, as riscas, de outro, as estrelas...	Corria a chuva sombria, densa como café. Pêssegos de ouro ainda estou vendo brilhar nas portas; brancos vestidos de trás dos vidros brilhando estão: vestidos brancos de formatura, riso de um dia de mocidade...	Guarda infeliz, que desconheces este segredo do amor que mata a flor querida, e em sentimento logo a eterniza!
Comer, comia frangos assados, perna enfeitada de papelote. Vinte talheres de cada lado. Como se os deuses, como se as deusas não fabricassem mais que colheres, garfos e facas...	Dormi num quarto de hotel, em Dallas. Chapéus, carteiras, luvas e peles pelas vitrines dos corredores. Sonhei com ursos milionários, vendendo o corpo para as indústrias; ursos casados com grandes lontras, proliferando mantos, chapéus... E os meus vizinhos a noite inteira	Homens, mulheres, dentro de capas de celofane, formam paisagens de sabonete nas pardas ruas de cinza e lama. E eu caminhando pelo virente Jardim das Plantas: e eu debruçada	Vejo meu sonho lírico e triste: meu beijo solto voando nas folhas, voando nas flores... Cristina Christie! Muita riqueza: luzes, janelas, cristais, potões.

Halo inviolável das grandes casas dos milionários. O rei do Rubro, e o rei do Negro, e o Imperador do Verde e Azul... São Luís de França mirando aquela cidade estranha, na tarde em cinza, com a chuva imóvel no alto das nuvens. Dedo do guia mostrando o lado das casas pobres: lá onde os negros ficam sentados com muitos filhos, avós, parentes, e conhecidos, olhando a lua que vem chegando, com precaução...	As cerejeiras não tinham flores, mas fina sombra de baça pérola descia, à tarde, o pó macio do tempo gasto da estrela à areia...	do imaginário, do sonho humano que no pré-mundo nutria os deuses... Só o sonho existe, só o sonho é eterno, Cristina Christie...	saltando no alto das construções... Ruas de treva. Mulher nenhuma. Gato nenhum. Janelas negras, portas fechadas. Calçada escura.
Passar, passava pelo azulado, claro Potómac. Lincoln sonhava entre os seus mármorees. E os namorados, ao pé das águas dos frios lagos, com luar e peixes suaves flutuando, cantarolavam foxes, deitados pelos degraus...	E não me esqueço da luz tão branca desses palácios que atravessava na noite muda. Leite divino dos globos alvos, pensando luas, puras, redondas, imovelmente...	De madrugada, achei New York adormecida nos altos braços férreos das pontes, – os pés no porto junto aos guindastes resfolegando pelos narizes das chaminés.	Tudo dormindo, menos o bar onde o homem último extingue a fome e o homem penúltimo dá de comer e o olho da máquina registradora, insone, ativa, contempla a cena e aguarda o fim com teclas fáceis de raciocínio e ávida boca sem oclusão.
(Tudo são sonhos: a liberdade, o cativoiro, o amor de todos, o amor de um só...)	Rompe a beleza densos caminhos, e abre-se em flor à superfície de terras e almas, Cristina Christie. Virgínia espessa de matas verdes... Como Longfellow anda conosco nas tardes densas por entre as frondes! Andar, andava, buscando idílios do velho Cooper... Onde índios graves, de longas plumas rojando a terra? – longos cachimbos formando nuvens, – e sortilégios pelos colares entrelaçados...? Presença viva	O homem penúltimo ia servindo ao homem último, aquela noite, hamburguer quente, café com leite, na última esquina, no último bar... Noite sem vozes: noite gravada no céu, na terra, como água forte. Desenho de aço das altas torres, dos parapeitos, dos viadutos, de elevadores, de arranha-céus... Noite noturna, fuligem triste, graxa cansada, e as machas ígneas de anúncios verdes, azuis e rubros, polichinelos	Oh! leitos fofos de hotéis perfeitos! Chorai comigo, plumas e sedas! o sono amargo das desventuras em pedras frias, ao Sul, ao Norte, a Leste, a Oeste do grande mundo que é conduzido entre as estrelas... Quinta Avenida com canivetes de 20 dólares, capas de pele de mais de mil... Fragror das ruas cheias de pressa. Tropel dos ônibus,

– torre de Pisa
fora de prumo –
com os passageiros
que oscilam sobre
jornais, charutos,
trusts, empresas,
sonhos de nafta,
câmbio, eleições...

Igreja negra,
suja do luto
das turvas pugnas
industriais.
Poluída Igreja,
ó *Lord!* ó *Lord!*
onde persiste
a chama eterna
da âncora acesa...
Cristina Christie!

Judeus barbudos,
judeus imberbes,
morenos, louros,
ruivos, sardentos,
aglomerados
por Wall Street:
– todos à espera
das profecias
dos grandes Bancos
de arqui-suntuosas
portas lavradas,
com guardas sérios,
solenes, gordos
como pachás.

Onde Isaiás,
Jó, Ezequiel
e Jeremias?
Nenhum que pregue,
que chore e grite,
mostrando os tempos
alucinados,
mordendo os punhos,
vertendo sangue,
puro e inspirado.
Cristina Christie!

Chapéu de feltro,
casaco sujo,
rosto na éspadua,
– ai longas filas
desenroladas
diante da agência
de empregos... Turba
de olhos metidos
nas negras lajes
do negro chão...
Táxis e táxis,
mocas ruidosas,
em leves passos
de periquito,
– meias de vido,
leves sandálias
com laços crespos
de borboleta...

Meninas ávidas
mirando roupas,
sonhando dentro
de róseas malhas
seus corpos brancos
feitos de tênis
e gramofone
vitaminas...
Imã do *ersatz*
com muitas formas:
benevolência
da utilidade;
glória do prático.
Derrota súbita
da poesia...
Department stores
de vinte andares.
Anjos de vidro
e aço, ascensores
deslizam suaves,
atravessando
mundos de roupas
aconchegadas
umas nas outras,
legiões sem vida
de corpos frouxos

que esperam a hora
de seu destino
pelos cabides...
E os visitantes
fazem, desfazem
cálculos rápidos
no quadro negro
do pensamento,
e a vida humana
é devorada
por cinco jardas
de qualquer pano,
um broche falso,
um feltro e um véu.

Lânguidas coisas
que vi, que viste,
deixaram certa
névoa de lágrimas
pelos meus olhos,
Cristina Christie.

Cheiros e cores
da China Town!
Grandes legumes
de cara exposta
à luz do dia,
que se embaraça
nos caracteres
de cada porta,
pelos cartazes,
pelos letreiros,
pelos jornais...
Cabeça preta
das criancinhas
pela calçada,
erguendo às vezes
para o turista
seu olho oblíquo
de amêndoa negra.

Lojas do sonho
desnecessário:
l a n t e r n a s ! onde
Edson vive
a todo instante

num vidro tênue!
l e q u e s ! na terra
em que o *air*
conditionned
reina tranquilo!
no mundo do ágil!
ventilador!
p i j a m a s feitos
de seda autêntica,
dourado escândalo
aristocrático,
aparição
de imperadores
e mandarins,
lembrança aérea
das fiandeiras
da Via Láctea...
... diante da massa
densa e plebéia
de tantas fibras
sem *pedigree*
vindas de intensos
laboratórios,
filhas de estranhas
fórmulas químicas,
urgentemente
criadas, debaixo
da ordem do dólar...!
C a r v ã o cheiroso
oferta aos deuses
de aroma e fogo
inesquecível
como o perfume...
e, como cinza,
sem duração...
Ah! breve rosa
de sonho e nuvem!
aqui se queimam
carvões e óleos
de acre fumaça,
que deixa largas
máscaras negras
na arquitetura,
no rosto humano,
e até nas altas
margens do céu...

Ah! China Town!
 Debil vozinha
 doce e amarela,
 detrás de biombos
 vendendo brancos
 marfins e sinos
 cheios de chuvas
 agudas, de áureo,
 límpido som,
 – enquanto ao longe
 morrem milhares
 de compatriotas
 desajustados,
 e outros milhares
 tranquilamente
 são concebidos
 pra morrer,
 sem nome ou queixa,
 e sem loucura,
 só com o sorriso
 feito de um barro
 de dez mil anos,
 e modelado
 por três arcanjos
 de face ebúrnea:
 Lau-Tseu, Guatamua
 Kung-Fu-Tseu.

Poeira do oriente
 na tarde elétrica,
 à hora em que as
 damas,
 sem nenhum gozo,
 sorvem chá ruivo
 em Sèvres claros,
 acendem alvi-
 lousos cigarros,
 miram diamantes
 em finos aros,
 falam de Londres,
 e de Paris,
 pensando a sério
 em conseguir
 volúpias árabes
 de dançarinas,

nos braços que usam,
 de sufragistas,
 nos olhos graves
 de puritanas,
 no corpo magro,
 altivo, casto,
 de generalas
 do santo Exército
 da Salvação!
 Ó incoerência!
 Ó ambiguidade!
 Ó desespero
 da inteligência
 no labirinto
 da tarde inquieta
 e enigmática
 que cai das torres
 nos verdes parques...

Amar, amava
 jardins formosos,
 coelhos de seda
 e rosa e lua,
 adormecidos
 no fino trevo..

E as cacatuas
 raivasas, vendo
 zunir cinzentos
 bandos de aviões.
 Negros carvalhos
 de fresca sombra.
 Campos do Texas,
 Verdura imensa
 por onde pascem
 cordeiros tenros
 de puras nuvens,
 unicamente...

Flores cuidadas
 como meninas,
 erguendo rostos
 muito românticos,
 com frágeis graças
 de valsa e beijo,
 luz de uma noite,
 lágrima e adeus.

Amar, amava
 as mãos caseiras
 trabalho inglório
 o olhar sem dólar
 sonho extraviado
 pela abundância.
 Voz do imigrante
 desorientada
 pela conquista.
 Êxtase simples,
 antes da máquina:
 o que ainda resta
 do povo rude
 e se entenece
 sem saber como
 diante das rochas,
 diante das vacas,
 diante das selvas,
 e volta à infância
 ingenuamente
 recomeçada,
 e estuda o mundo,
 e ama a Justiça,
 e crê na Lei,
 e ensina o Bem.

E ao longe o Harlem
 em negras sombras
 perde os limites
 de homens e portas,
 Cristina Christie!

Meninos magros
 ainda deslizam
 pelas calçadas,
 sobre patins.
 Os engraxates
 de gaforinha
 contam bobagens
 aos tintureiros.
 Seus grossos beiços
 vermelhos se abrem
 como goiabas
 na tarde plúmbea.
 E a noite próxima

como um xarope
 sombrio corre
 pelo seu riso
 garganta adentro...

Harlem noturno,
 com os pobres negros
 pelas escadas:
 – de um lado, o
 Congo
 e, do outro,
 Hollywood...
 E os velhos velhos
 recordam rios,
 terra, algodão...
 Cheiro graxoso
 de caçarolas:
 coco e bodum.
Father Divine
 virá trazer-nos
 o amor supremo?
 Os olhos místicos
 procuram anjos
 azuis e róseos,
 na escuridão.
 No gramofone,
 muito ordinário,
 – pobre gaiola –
 pássaros de ouro
 de Marion Anderson
 afogam, tristes,
 o último *Spiritual*.

Tudo se enrola
 sobre si mesmo
 negro e calado
 tapete denso
 de sonho inútil...
 Longe, bem longe,
 no *night club*,
 música negra
 resolve os brancos.
 E os negros dormem
 vendo açucenas
 além dos olhos...
 além das mãos...

Com longas vestes de lantejoulas e asas de pluma vão caminhando por entre estrelas desfalecendo nos esplendores de céus repletos de saxofones e tamborins.	Cristina Christie! A água do porto se encrespa e arrulha por entre os barcos, trêmula e fraca. Cachimbos acres estão queimando tabaco e ideias nalgum lugar. A Liberdade ergue seu facho eterno e efêmero no mar de trevas: tal qual aquele casal de pombos leves e brancos que eu vi batendo	as frouxas, suaves, silentes asas em plena Broadway, num vão sombrio de esquina – auréola sobre um cifrão! Onde os teus poetas, que não se avistam, sob o cimento! Luz entre águas negras e várias! (<i>Stella Maris!</i>) Onde o gratuito sonho sem horas! (<i>Columba Pulchra!</i>)	Onde o que adoro e não alcanço na imensidade do teu destino? Terra espantosa! Que alento mágico sobre este mapa arde e resiste, vendendo chicles, dolar, petróleo, indústria, ventres, ambição, crimes. Cristina Cristina! Cristina Christie!
---	---	---	--

Agosto, 1942

Pomba em Broadway

Naquele reino cinzento
Veio a pomba bater asas
contra muros de cimento.

Veio a pomba bater asas
naquele reino severo
com portas negras nas casas.

O rumor de suas penas
era um sussurro de fontes
brancas em tardes morenas.

Era um sussurro de fontes,
mas ai! por densas paredes
e verticais horizontes!

Que mensagem conduzia
subindo e descendo os ares,
pela fronteira do dia,

subindo e descendo os ares,
estrangulada nos muros
daqueles densos lugares,

por onde vultos escuros
o ouro do mundo levavam
fechado nos punhos duros?

Batia as asas, batia,
jorrava auroras de prata
no peito morto do dia.

Mas uma noite sem data
vinha dobrando as esquinas
com acautelada pata.

Rua dos Rostos Perdidos

Este vento não leva apenas os chapéus
estas pinturas, estas sedas:
este vento leva todos os rostos,
muito mais depressa.

Nossas vozes já estão longe,
e como se pode conversar,
como podem conversar esses passantes
decapitados pelo vento?

Não, não podemos segurar o nosso rosto:
as mãos encontram o ar,
a sucessão das datas,
a sombra das fugas, impalpável.

Quando voltares por aqui,
saberás que teus olhos
não se fundiram em lágrimas, não
mas em tempo.

De muito longe avisto a nossa passagem
nesta rua, nesta tarde, neste outono,
nesta cidade, neste mundo, neste dia.
(Não leias o nome da rua, – não leias!)

Conta as histórias de amor
como quem estivesse gravando
vagaroso, um fiel diamante.
E tudo fosse eterno e imóvel.

New York, 1959.

Os Chineses Deixaram na Mesa

Os chineses deixaram na mesa
uma leve pastelaria:
enxuta, frágil, levemente doce,
dentro da qual se encontravam
pequenas mensagens.

Parecia a imagem de um poema.

New York, 1959.

O Aquário

Com a nossa imagem vária, cômica e divina.
O nosso perfil extasiado, interrogativo, inerme.
As pobres asas da água, esforçadas e insuficientes.
Os nossos graves olhos, com suas turvas opalas.
E o silêncio.

Vamos, voltamos, de alto a baixo – sozinhos.
Felizes, indiferentes, melancólicos.
Uma vez ou outra em cardumes – igualmente cegos.

Flutuamos, giramos, parecemos livres
e estamos presos na Onda.

A Onda é a ilusória liberdade em que palpítamos.

Somos de chumbo, de gaze, de ouro.
Temos dentes brancos, extenuados em arquejo ou sorriso.
Escama por escama resvalamos num tempo sem sol,
Sem medida nenhuma.

Às vezes nos reproduzimos nessa hidrosfera sem linguagem.
Mudos, surdos, cegos, dissolveremos a nossa existência.
Que a vida é um vagaroso suicídio, tímido e irreprimível.

Somos essa dolente fauna, essa desnudez, esse enigma.
Rastro que vive de ir morrendo, e às vezes brilha
com seus falsos metais, fingidos elmos e armaduras
para guerras inverossímeis.

E há uns rubis do dia, – que nem sabemos o que seja.

(Eram peixes enormes, no enorme aquário.)

Los Angeles, 1959

Sobre as muralhas do mar

Sobre as muralhas do mar
Conversaremos.

Sobre as muralhas do mar, entre areias,
espumas, colunas,
o que passa e o que perdura.
Conversaremos.
Conversaremos de um tempo que imaginamos.
Que não houve: azuis e verdes
caminhos, destinos glórias.

Conversaremos.

Os muros do mar são altos.
E esquecemos.
E as perguntas ficam intactas,
Não mudadas em respostas.

Como é o som das palavras sobre as ondas?
É um riso de asas, de brisas
de uma alegria selvagem escutaremos.
No longínquo mar das almas.

Não conversaremos.

Los Angeles, 1959

Anexo III Crônicas de Viagens de Cecília Meireles estudadas no trabalho

Felicidade

Chinatown, 1940 – Criancinhas de olhos oblíquos atravessando a rua, por onde se alonga, vagarosa, a sombra dos gatos. Muitos restaurantes, avançando vitrinas com planturosos legumes exóticos. Subsolos transpirando cheiros de outra cozinha e de outra humanidade. Cartazes oscilando ideogramas pretos. Gente amarela pelas portas, conversando baixinho, de assuntos que parecem datar de uns dez séculos. Transeuntes veneráveis, enrugados como essas esculturas de marfim que se empoeiram nas lojas dos antiquário, entre torres de elefantes superpostos e deuses risinhos e gordos, em barcos de meia-lua.

Que pode o dinheiro do turista pobre, diante dessas coisas inesquecíveis que estão sussurrando com modéstia, frágeis e eternas: "Leva-me contigo! Sou tão pequena que chego em qualquer parte, e nunca te desencantarás de mim, por que na verdade não presto para nada...?"

E as coisas se amontoam intermináveis: blusas e pijamas bordados com ramos de macieira e pássaros multicores; campainhas, sinetas, gongos, metais e músicas esperando em cada reflexo o instante da vibração; ventarolas que trazem, na aragem, lagos, pontes, carpas; sandálias que sabem de cor "O caminho que é um caminho não é o verdadeiro caminho..."; louças que são o retrato esmaecido e deformado de magnificências passadas, palitos para comer arroz; lanternas que a luz acorda em dalias vermelhas e azuis ou em interiores tranquilos, com donzelas chinesas de cabeça vergada para o ombro.

A rua matinal, com um ventinho que revolve brandamente o lixo, tem o jeito das coisas familiares da infância: naquela esquina – Margarida, Dulce, Leonor! – poderíamos todas pular corda; e aquele bom chinês que vai passando é um avozinho que sabe contar histórias do Oriente, à hora em que a fumaça do chá vai amolecendo a manteiga das torradas...

A China tumultuosa faz aqui o seu remanso: espuma de vaga retorcida impetuosamente em praia remota, desmoronando-se neste silêncio carregado de lembranças. Tudo isto é a imagem desgastada de uma terra poderosa e de um povo ao mesmo tempo lírico e terrível; as porcelanas famosas repercutem nesta loucinha frágil e recente; as sedas célebres se reproduzem em retratos pálidos, de tradicional padrão; os marfins e as lacas se transfiguram em precários vernizes e em artefatos de osso.

A loja é ampla, e sua sombra fresca e arejada como a das árvores. Nenhum comprador. No fundo, como um ídolo, o dono da casa, amarelo, esguio, de dorso levemente arqueado. Infelizmente, vestido à européia e sem rabicho. Uma espécie de cearense triste, olhando para a frente, para a porta da rua, comum olhar que tem quilômetros de comprimento, e existe desde um tempo incalculável.

Aproxima-se de mim, cortês e sério, e não me fala. Minha sombra não é mais discreta e exata. Caminhamos a par. Viajo entre perfumes de carvão oriental e flores abundantes, pintadas em pano e papel.

De vez em quando, pergunto-lhe um preço. E uma fina voz, transparente longinqua e melodiosa, me responde com doçura. Guizo onde tremula um pingo de mel.

Tão pura como se espectro do próprio Confúcio me estivesse falando...

Este alfange de osso também me interessa. Tem um palmo de comprido, e serve apenas para abrir livros. Termina com uma elefante de sobre um lótus. E na lâmina tem uma inscrição em três caracteres, recortados de lado a lado. "Quanto é?" A voz de prata e mel se arredonda, levíssima: "Quinze *cents*". Fico mirando a lâmina branca. Tão simples, tão modesto, tão bonito. Quantos séculos precisa um homem do povo, um operário anônimo, para talhar num osso a imagem e o símbolo sonhos? E como é possível trabalhar-se por um preço desses?... -- China imensa... "*Good earth*"... Pearl Buck...

"Que está escrito aqui" -- pergunto à minha suave sombra. "*Be Happy*". E a loja reentra no seu grande silêncio. Como devia ser nos templos, depois de falarem os oráculos. De um lado e de outro, com um sorriso perpétuo, estão fiando tempo e felicidade os deuses e os imortais, as princesas e as dançarinas esculpidas em pedra untuosa.

"*Be happy*". Isto é a vida; atravessa-se o mundo trabalhando duramente, construindo a verdade, distribuindo ternura, inventando beleza, e ninguém que está perto repara. E se repara, muitas vezes ainda é pior... Mas um dia chega-se à casa de um Uang que nos viu, que não sabe o nosso nome, e pousa a nossa mão num objeto maravilhoso em que se encontra à nossa espera, rendado em linguagem secreta, o voto de felicidade que o maior amigo nunca formulou...

Agradei a resposta como se a inscrição tivesse sido aberta especialmente para mim.

Nenhum freguês entra na loja. Deve ser muito cedo ainda, para aqueles lados... O vento e o sol dão cambalhotas pela rua junto com os gatos e as criancinhas amarelas. Um chinês velhíssimo franze a testa, sob uma nesga forte de luz. Está consultando o branco dragão da nuvem que se enrosca lá em cima, no campo de anil? Chineses moços, imberbes e arredondados decifram na esquina o jornal afixado à parede, com retratos de Dorothy Lamour entre caracteres orientais.

Dentro do meu pacote cor-de-rosa, entre um pouco de perfume e um pouco de seda, uma doce voz vai cantando para todos os lados: "*Be happy*!"

"*Be happy*" -- para o chinês gordo que passa de avental, recendendo a arroz de galinha. "*Be happy*!" para os avozinhos trôpegos, que procuram com a ponta do bastão a pedra da calçada. "*Be happy*!" para os repolhos e para os pimentões, para os cartazes de cada porta, para o lixo e para as moscas. "*Be happy*!"

Não digo adeus a Chinatown. Digo-lhe: "*Be happy*!" com os três caracteres de uma espátula de osso em cuja ponta um elefante navega numa flor de lótus. Um elefante de perfil, manso e gordinho. Um elefante nutrido a leite, coco, amêndoa. Um elefante que, ao anoitecer do mundo encantado, certamente se encolhe nas pétalas brancas, para sonhar luas, com pérolas de orvalho borrifando-lhe as pálpebras finas. "*Be happy! Be happy!...*" -- devia cantar o dono dos elefantes e dos lótus, para adormecer...

Dentro do embrulho cor-de-rosa, a lâmina de osso irradiava felicidade. A que animal ditoso teria cabido a sorte de deixar um osso privilegiado, em que se gravasse voto tão sugestivo? Ah! fosse qual fosse, devia estar no paraíso dos bichos, e o seu ectoplasma palpitaria movido por aquela energia poderosa: "*Be happy*".

Andei por outras lojas, subi por elevadores, vi hotéis, universidades, campos de algodão, florestas, rios, gente muito variada... -- mas da testa dos senadores

ao queixo dos polícias, e do olhar dos poetas ao ventre dos capitalistas uma chuva de flores invisíveis descia por meu intermédio: por que eu era aquela que levava consigo o branco talismã prodigioso com o lótus, o elefante, e os três caracteres da felicidade.

Nenhum mar me causaria medo; nenhuma raça me assustaria. Entre filipinos, ingleses, sul-americanos, a palavra mágica deslizava certa. Estampava-se na alvura das bolas de pingue-pongue; imprimia-se no acordeom dos salva vidas; saltava no dorso dos peixes voadores; dançava de onda em onda, de estrela em estrela, até os confins do oceano e do céu. Quando os negros de Barbados mergulhavam para apanhar níqueis, a inscrição afundava com eles – e traziam dólares. O navio chamava-se Felicidade. E corria entre dois discos azuis com o mesmo nome.

Afinal, um dia, entre os meus papéis, a espátula branca, com o lótus e o elefante, fez aparecer sobre a mesa os três caracteres abençoados. E era como aquelas esferas de cristal em que se lê à distância: olhando-a, aparecia-me Chinatown, com a loja de Uang, as crianças amarelas, os gatos vagarosos, os legumes coloridos e obesos, os velhinhos procurando as nuvens e o chão...

Deixei a espátula num divã, perto do livro que estava ledado. Veio alguém, sentou-se, e depois encontrei a lâmina partida. Bem pelo meio dos três caracteres. "*Be happy*". (Não tem importância... Uma coisa à-toa... Quinze *cents*...) E nem se falou mais nisso. Quem vai falar duas vezes de uma coisa que custou quinze *cents*? Apenas, não pude jogar fora os dois pedaços de osso. Isto não se cola, não se amarra, não se emenda... Só com a imaginação... Oh! sim, a imaginação gruda todos os espaços: traz-se da loja de Uang a mensagem que faltava. E de repente parte-se pelo meio. "*Be happy!*" (Na verdade, era uma renda muito delicada: uma renda recortada num osso...)

(Rio de Janeiro, A manhã, 7 de abril de 1943)

“Toda a América Unida para a Vitória”

Graças à gentileza da Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, acabo de receber dos Estados Unidos o Emblema da Vitória, que me envia Evangelina A. de Vaughan, dizendo-me que ele “simboliza todos os anéis da mulher americana, defensora dos ideais democráticos”.

Evangelina A. de Vaughan é uma senhora peruana, radicada em Nova York, antiga presidente da *Unión de Mujeres Americanas*, grande animadora do movimento feminino dos Estados Unidos e em todas as Américas. Um rápido convívio de dois dias fez-se para nós estima de alguns anos, e este emblema que me oferece dá motivo a que a relembre em público e por ela relembre de noias coisas mais.

Ninguém desconhece a importância da ação feminina nos Estados Unidos e – por muito que, às vezes, a sua extensão nos surpreenda – não ousou pensar que ela não seja um grande bem. À ação da Mulher americana parece-me dever-se o que vai se salvando de sensibilidade, de graça, de ternura, numa terra de poderosas possibilidades

econômicas que, por seu gigantismo, facilmente se poderiam tornar brutais. Sem a mulher americana, certamente ouviríamos falar, do mesmo modo, de cinco, de cinquenta, que quinhentos milhões de dólares e aeroplanos – com ela, porém, a cifra se acrescenta do estímulo moral para uma luta que não se perca na tentação da luta, mas que se exerça em defesa da paz – e isso é o mais formidável sacrifício prestado por quem só desejaria pregar a paz que impelisse todas as lutas.

Quem se der ao trabalho de observar os Estados Unidos naquilo que representa o mais íntimo de sua formação, verá que o equilíbrio desse extraordinário povo a que – por sua composição heterogênea – faltam as características estáveis de uma nação, é sustentado sobretudo por forças construtivas e defensivas, que lhe conferem um caráter maternal – ao contrário do que se vê na Alemanha de todos os tempos, poderosamente masculina em suas afirmações de belicosidade e destruição. Povo de inventores, de eternos estudantes, de industriais. Grandes trabalhadores – com a embriaguez do trabalho, talvez a demência do trabalho: a face criadora da Divindade, iluminando-se, – embora com o aspecto de uma formidável máquina sob um formidável foco elétrico.

A mulher americana é um elemento suavizador, desse meio que o trabalho, temperado pelo esporte, fez demasiado robusto, e a que deu esse contorno excessivo dos corpos atléticos. Uma reunião de homens americanos é coisa razoavelmente insuportável: mistura de comércio e burocracia, com discursos um pouco enfadonhos e ditos de espírito um pouco impenetráveis. Mas a mulher americana inventa mesas floridas, surpresas culinárias e, ao lado, da solidez quase desajeitada desses homens simples, afeitos ao trabalho como se nunca tivessem sido senão operários, coloca o enfeite e a graça da sua presença, bondosa, compreensiva, sempre original e muitas vezes excêntrica – na devida compreensão de um ambiente saturado pela monotonia de tudo quanto se estandardizou.

Na América, o homem ganha o dinheiro, – mas a mulher estuda maneiras de usá-lo em benefício social. E, como a ação feminina é na verdade, eficiente, os dois resultados se equilibram, causando, em tempos normais, o bem-estar dos grupos em que influem.

Com seu prestígio assegurado, cumprindo seus deveres sem essas dúvidas de outros países, onde ainda não se firmou sua autoridade de organizadora e realizadora, a mulher, nos Estados Unidos, adquiriu espontaneidade e naturalidade em suas atitudes, e o seu ritmo de ação é ágil, oportuno, adequado e útil. A certeza do respeito com que é recebido o seu esforço dá-lhe estímulo às iniciativas, e otimismo para as empresas mais árduas. Ao mesmo tempo, o sentimento do seu valor social cultiva-lhe a responsabilidade, e, quando o país necessita da sua colaboração ela é rápida, consciente, orientada, como consequência da disciplina de um exercício anterior, voluntária e harmoniosamente praticado.

Dentro deste vasto quadro em que se ovem as atividades femininas americanas, é possível tentar-se, como o fez a *Good Will Delegation* da União de Mulheres, esta campanha de propaganda do Emblema da Vitória. Minha Amiga Evangelina de Vaughan foi de Nova York a Washington chefiando um grupo de nove senhoras, com o fim de oferecer o emblema a homens e mulheres que se têm distinguido na causa do pan-americanismo. Estavam nesse número a sra. Roosevelt; Minerva Bernardino, vice-presidente da Comissão Iteramericana de Mulheres; a sra. John L.

Whitehurst, presidente da Federação Geral dos *Women's Clubs*; o dr. Rowe, diretor da União Pan-americana; e o dr. Pedro de Alba, que tão brilhantemente colabora nessa mesma obra.

Como em todos os acontecimentos americanos dessa natureza, o ambiente foi de festa e entusiasmo: estou vendo Minerva Bernardino receber suas visitas naquele cordial apartamento de New Hampshire, tão pequenino que parece incrível o número de *high balls* que dentro dele cabem; – e imagino a sra. Whitehurst oferecendo, entre discursos, o seu almoço à delegação, naquele suntuoso Mayflower onde, às cinco da tarde, os pares deslizavam, como em sonho, por entre chás e aperitivos complicados. Depois, na *penthouse* do museu de Arte Moderna de Nova York, estou vendo Evangelina de Vaughan e a sra. Valentine, – a quem se deve a ideia do emblema, – oferecê-lo à obra de solidariedade interamericana.

O emblema teve uma larga propaganda, como é natural: uma vitrina da Quinta Avenida o expôs, enorme, ampliado em cartaz, entre fotografias de todos os países do continente e com uma explicação escrita para esclarecer o transeunte. O “V” que Churchill ensinou a seus soldados, como um avô ensina um brinquedo aos netos, apareceu em azul, sustentando em seus braços levantados o mapa das Américas. Assim imaginara a sra. Maria José de Valentine, da Venezuela, o desenho de um broche de prata, em esmalte azul e branco, tudo filetado de ouro, com uma legenda de ouro correndo sobre a letra e sobre o mapa: “*All America United For Victory*”.

O mundo sempre esteve cheio de emblemas, cada qual mais belo e impossível: sua vida simbólica não tem sido longa nem profunda, pois, de outro modo, já estaríamos todos mais perfeitos.

Há, porém, emblemas que vivem para assinalar um instante de entusiasmo, para caracterizar um partido, ou para lembrar ao portador que precisa cumprir com as suas obrigações.

Para uma mulher americana, a finalidade de um emblema não pode ser nem tão imediata nem tão simples. Aquele seu sentido de construtividade, aquela intenção maternal que preside às suas iniciativas teria de procurar fazer do ornamento de que a moda já lançara mão, para fins utilitários, um pretexto para fins verdadeiramente úteis. De modo que a campanha do Emblema da Vitória se destina a estabelecer, com o produto de sua venda, fundos para bolsas de estudo a serem oferecidas às mulheres das repúblicas sul-americanas que desejarem estudar nos Estados Unidos, preparando-se para a *defense work*.

Isso é o que entenece: multiplicam-se aviões, submarinos, bombas, tanques de guerra e o número dos mortos. Mas as mulheres americanas pensam na resistência, na defesa, na união de todas as mulheres de boa vontade – o que significa uma educação melhor da humanidade futura, uma outra compreensão das coisas, uma estrutura diferente do mundo.

Sem dúvida, os homens querem o mesmo: mas querem-no aos berros, berros de canhão, de altos explosivos, berros de desespero, de sofrimento, de maldição. As mulheres falam com mais brandura e, em lugar de armas assassinas, aqui estão com o seu broche índigo, branco, azul e ouro. Dizem as criaturas que o céu é dos mansos. As mulheres serão mais ouvidas, por falarem mais baixo; e a elas talvez se venha a dever um dia a construção do céu neste mundo de dores.

(Rio de Janeiro, *A Manhã*, 24 de Março de 1943)

Janelas de Hotéis

Quem sabe o que vamos encontrar quando, num hotel desconhecido, abrimos pela primeira vez a janela do quarto? Por detrás das cortinas, das vidraças, das venezianas, há uma inocente imagem desprevenida que se entrega aos nossos olhos – à nossa alma, afinal, – com a mais tranquila naturalidade.

Ó inesperadas imagens que assinalam o nosso primeiro encontro com uma cidade; que são como estampas de um livro de viagens subitamente aberto; que se tornam inesquecíveis e, muitas vezes, são o anúncio e a síntese de quanto iremos ver em nossas andanças pelas ruas, em nossa aproximação de pessoas e objetos.

Relembro a minha janela sobre o Central Park: tão alta, que dava a medida do mundo vertiginoso a que pertencia. Mas o sossego das árvores, mas os vultos humanos que se moviam naquela profundidade, e que pareciam todos infantis, amenizavam os tumultos e ruídos: a vida era como submarina, distante e silenciosa. A altitude criava um clima de ausência, de renúncia, de isenção, como o que se experimenta nas viagens aéreas. Toda a enorme grandeza que se dissolvia, contemplada tão de cima. E a paz que resta, abolidos os fenômenos e as ilusões...

Uma janela de Amsterdã mostrava a cidade como um desenho firmemente traçado, com suas torres, suas fachadas pontudas, delicados pormenores arquitetônicos... – e, no primeiro plano, um canal, um barco cheio de flores: o passado e o presente, a graça e o trabalho da vida holandesa, tudo aquilo que depois se vai descobrindo pouco a pouco e se pode chegar a amar profundamente.

Em Bombaim, uma janela onde crocitavam corvos: mas de repente, a claridade matinal, a rua cheia de figuras coloridas, um carregador transportando à cabeça um grande tapete enrolado, outro com um tabuleiro de comidas, mulheres com sáris vermelhos flutuando à brisa e ao andar; turbantes, gorros, vestimentas ocidentais...

Em Calcutá, o sol vermelho, redondo, dardejante... O puxador de carrinhos a banhar-se num jorro d'água, na esquina. As casas ainda todas fechadas. Casas? Palácios. O barbeiro sentado na calçada, à oriental, à espera da freguesia.

Em Patna, a janela abria para um enorme terreiro. Havia flores de ervilha de todas as cores. E havia a grande mangueira sob a qual um grupo de crianças tranquilamente ouvia as histórias que uma mulher contava.

Oh! as janelas dos hotéis! As que abrem para pátios interiores ou de serviço onde, às vezes, pode estar um automóvel desmantelado ou por onde passam cozinheiros de altíssimos gorros brancos ou arrumadeiras saltitantes e maliciosas como se estivessem representando Molière...

Uma janela sobre um jardim chuvoso: plantas gotejantes, um silêncio de séculos e, por entre as frondes, uma pincelada de prata vagamente azulada: o mar de Tiberíades e toda a sua história!

Uma janela em Jerusalém: uma longa árvore seca e muito lá em cima um passarinho que canta. Oh! Para quem? Para mim, que o escuto? para a cidade? para o mundo? para si mesmo? Um passarinho que canta, apenas.

Pensei nessas janelas e em muitas outras quando agora, ao correr a cortina, me encontrei diante de um pequeno claustro. Quem podia imaginar tal encontro, na cidade rumorosa, inquieta, trabalhadora, ansiosa, ambiciosa?

Um pequeno claustro com seus arcos, suas galerias, sua fonte, seus azulejos e balaustradas. Um adorável silêncio pousa com a brisa nas palmeiras, nos oleandros em flor, nas pequenas moitas de arbustos. Passarinhos e borboletas vão e vêm, param e passam. Às vezes, avista-se um jardineiro com seu regador verde a borrifar as plantas.

O relógio da torre bate cada quarto de hora. Às vezes uma carmelita oferece na palma da mão qualquer coisa para comer a uns macaquinhos de uma árvore. E à tardinha é certo que algum carmelita caminhe pelos quatro lados do claustro, atento ao seu breviário, com o panejamento do hábito oscilando largamente ao ritmo de seus passos.

Com a perspectiva desta janela, o claustro e seus personagens são uma verdadeira miniatura medieval. O tom amarelado da arquitetura é o de um pergaminho envelhecido. Pode ser que os passarinhos e as borboletas tragam de algum lugar as letras góticas que possam compor, nos espaços livres, palavras celestiais.

(Folha [de S. Paulo], 18 de fevereiro de 1964)

Anexo IV Imagens de Cecília Meireles.

Primeira viagem

Imagem I: Cecília Meireles em Washington, 1940.



Imagem II: A poeta em detalhe.





Imagem III : Heitor Grillo e a poeta. Localidade não identificada, Heitor foi o segundo marido de Cecília Meireles e a acompanhou em diversas viagens.

Imagem IV: Cecília embarca em avião, localidade não identificada, mas a julgar pelas letras que constam no avião: provavelmente o enunciado internacional ou *international* e BRA, no canto esquerdo da imagem, é provável que fosse uma de suas viagens ao exterior.



Avatar

Ave Cecília
de ternos cantos
musa tão pura
de verde olhar
voz de acolanto
mulher ternura
por quem nos deixas
em triste pranto
que lua nova
vais habitar

segundo a esteira
de teus cismares
meigas vendetas
de andejas nuvens
vagas revoltas
tecem cantares
ao sol ao luar
por quem nos deixas
por que não voltas
amor nos dar

asa falcena
bolada orbejo
água dormente
de vão sonhar
por quem nos deixas
fugindo ao mundo
que paz serena
que céu profundo
que chama ardente
vais alcançar

flor de silêncio
leusa contigo
pólen semente
algas colhidas
no azul abrigo
do velho mar
por quem nos deixas
pomona ausente
que campo amigo
vais fecundar

verdas alfombras
luz de avatar
estranhos ritos
vais acordar
por quem nos deixas
deusa solombra
que estrela morta
vida terá
se nela ó bela
pousas o olhar

INDA SOARES CASANOVA

Cecília

Música suave de passos de feltro
e de olhos lípidos, adeus.
Adeus em nome dos poetas portugueses
à Cecília que fez o inventário das estrelas
traduziu a linguagem dos pássaros
e teve versos com búzios ocultos
soprando oceanos para além dos poemas.

Adeus ao último aceno lá do alto
dos jardins em declive naquela hora amena
em que falamos baixo, discretamente,
para não afugentar as lembranças,
da menina que descobriu na casa da infância
um mundo de porcelana que ela via por dentro.

Ausência que dói nas frases que escrevo
como se estivesse olhando o horizonte
atrás da vidroeira num dia de chuva.

Há um jôgo de água em tudo o que sinto
uma grande tristeza fecha o meu pensamento
só o silêncio tremula como um lenço branco
e eu vou caminhando num caos de granito.

SINDONIO MURALHA

Epitáfio da navegadora

Cecília, Cecília
na Solombra!
Um ramo de adesses.
Partindo em Novembro
Solombra!
Quem te leva adormecida
pelas dunas, pelas nuvens?
Num barco fechado
teu rosto é a rosa
de severo olvido.

Ah! mar de cristal!
Ilha dos Açores.
Amar, de água e sol,
na rota distante
da Navegadora.

A lira perfeita
e a canção que foi
desfeita em dores?
— Solombra!

ECLÉA BOSI

Elegia para C. Meireles

Já não é: sômente jaz.
No rosto — efígie agora —
o claro olhar tão vivo outrora
se apagou.

Por éle a Vida passou.

Em frio leito já nem repousa.
Fez de desatado de frouxos nervos
e paixões extintas
seu corpo frio é uma jacente
e solitária cousa.
No último fim, de exausto o braço
a grácil mão aberta abandonou.
Por éla a Vida escapou.

Agora já não está: simplesmente jaz.
Sim. E para o sempre

e para o nunca
lentamente se desfaz
— pois que em seu peito
a mão da morte e coração travou.
Foi nele que a Vida ficou.

PAULO MENDES DE ALMEIDA

Ilustração de A. BALLONI

CECILIA MEIRELES: A MUSICA AUSENTE

ALFREDO BOAI

Quando Tasso, pela primeira vez, "Solombra", o título do livro de poesia de Cecília Meireles, um sentimento de tristeza, persistente e desolado, há tomado conta de suas almas. Mas o hábito da análise e da crítica — ligada à segunda natureza — faz com que ela não se deixe levar por esse sentimento, e não se deixe levar por esse sentimento, e não se deixe levar por esse sentimento...



Retornar em graves termos que, desde "Visagem" e "Visa Mônica", nos eram caras e familiares: solidão, alentejo, limitação, negatividade, distância e ausência.

"Frua teu nome aqui, tuas palavras de silêncio, no ar que frequento, de ca-falinhos estastados, na água que lava cada encontro para a ausência com amora melancólica."

Outro aspecto há, porém, que a música de Cecília Meireles vem trazer à nossa atualidade, e que tem sido o elemento de ligação entre a poesia e a música: a ausência. A ausência que está no ar, a ausência que está no silêncio, a ausência que está no vazio, a ausência que está no nada, a ausência que está no tudo...

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

"Que conversas, na enda linceas, as formações de pra e sal que o oceano tece?"

musica e imagem a essência e a forma de ser do que para o homem comum é apenas estado de alma não raro fixado. Porém, não se trata de um simples estado de alma, mas de um estado de alma que se transforma em música e faz da palavra instrumento de sua expressão.

Havia, entretanto, em seu desajustamento verbal e na estranha disciplina estética com que se fora amparado de suas línguas, algo de hondo e maduro, pronto a revelar-se em qualquer situação que lhe fosse dada. E foi assim que, em 1928, ao escrever "Solombra", ela não apenas mudou o ar, como também o estilo, como se a música tivesse se infiltrado em seu espírito, tornando-o mais profundo e mais consciente de si mesmo.

"O que amamos não sempre dura de nós, e logo mesmo do que amamos — que não sabe de onde vem, onde vai depois do impulso de amor."

Retornar em graves termos que, desde "Visagem" e "Visa Mônica", nos eram caras e familiares: solidão, alentejo, limitação, negatividade, distância e ausência.

"Solido, sólido e amor íntimo. Esteas longo de ilusão melancólica."

Retornar em graves termos que, desde "Visagem" e "Visa Mônica", nos eram caras e familiares: solidão, alentejo, limitação, negatividade, distância e ausência.

"Ser tua sombra, tua sombra, estar vendo e amando à tua sombra a existência do amor resplandecida."

"Sobre um passo de luz no teu passo de sombra. Era belo não vir, ter chegado era belo. E ainda é belo sentir a ausência."

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

"Que conversas, na enda linceas, as formações de pra e sal que o oceano tece?"

"E o poema-fleco de Solombra, feita abstrata, feita irreversível e mais rica música da ausência que jamais conhecemos."

"Das adeuses que vamos sendo — é raiz de amor, flor de [insana] — é que morremos — e num mundo estranho — através, através de evidências — que somos de ar, de adeuses de ar... E não de [insana] que já nem temos mais despedida."

Cecília Meireles, ou os puros espíritos

JORGE DE SENA

D e Shelley disse Ortega y Gasset que a sua linguagem lírica fora feita com apenas uma palavra: "palavra" — e que a sua poesia era uma música. E foi assim que, em 1928, ao escrever "Solombra", ela não apenas mudou o ar, como também o estilo, como se a música tivesse se infiltrado em seu espírito, tornando-o mais profundo e mais consciente de si mesmo.

Retornar em graves termos que, desde "Visagem" e "Visa Mônica", nos eram caras e familiares: solidão, alentejo, limitação, negatividade, distância e ausência.

"Solido, sólido e amor íntimo. Esteas longo de ilusão melancólica."

"Ser tua sombra, tua sombra, estar vendo e amando à tua sombra a existência do amor resplandecida."

"Sobre um passo de luz no teu passo de sombra. Era belo não vir, ter chegado era belo. E ainda é belo sentir a ausência."

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

"Que conversas, na enda linceas, as formações de pra e sal que o oceano tece?"

"E o poema-fleco de Solombra, feita abstrata, feita irreversível e mais rica música da ausência que jamais conhecemos."

"Das adeuses que vamos sendo — é raiz de amor, flor de [insana] — é que morremos — e num mundo estranho — através, através de evidências — que somos de ar, de adeuses de ar... E não de [insana] que já nem temos mais despedida."

admitindo que do espiritualismo um hinduído ou um lazarista, e seletando-o, confundindo-o com espiritualismo e idealismo de Mallarmé. E mesmo a crítica simbolista, nas inúmeras ocasiões que atravessou a Europa e as Américas, leva esse espiritualismo muito misturado com o ceptismo e os apurados esteticistas, que tinham contribuído para o seu espírito idealístico. Mas o esteticismo contribuiu para o seu espírito idealístico, e não o contrário.

Retornar em graves termos que, desde "Visagem" e "Visa Mônica", nos eram caras e familiares: solidão, alentejo, limitação, negatividade, distância e ausência.

"Solido, sólido e amor íntimo. Esteas longo de ilusão melancólica."

"Ser tua sombra, tua sombra, estar vendo e amando à tua sombra a existência do amor resplandecida."

"Sobre um passo de luz no teu passo de sombra. Era belo não vir, ter chegado era belo. E ainda é belo sentir a ausência."

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

"Que conversas, na enda linceas, as formações de pra e sal que o oceano tece?"

"E o poema-fleco de Solombra, feita abstrata, feita irreversível e mais rica música da ausência que jamais conhecemos."

"Das adeuses que vamos sendo — é raiz de amor, flor de [insana] — é que morremos — e num mundo estranho — através, através de evidências — que somos de ar, de adeuses de ar... E não de [insana] que já nem temos mais despedida."

Cecília Meireles faleceu durante um almoço oferecido pela "Paul Mason Winery" aos participantes de conferência sobre a América Latina, realizada em Serrano, Califórnia, em outubro de 1959.

Imagem IX: Cecília Meireles em Saratoga, California, 1959, a imagem é a contida na última página do suplemento anterior, aqui em versão melhorada.



Imagem X: Cecília é velada, no Rio de Janeiro, em 1964.

