

AMANDA REIS TAVARES PEREIRA

VIAGENS E *SOUVENIRS*:

Uma conversa entre Cecília Meireles e Vieira da Silva

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem,
da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título
de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas
Co-orientador: prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Campinas
2008

P414v

Pereira, Amanda Reis Tavares.

Viagens e souvenirs : uma conversa entre Cecília Meireles e Vieira da Silva / Amanda Reis Tavares Pereira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Luis Carlos da Silva Dantas.

Co-orientador : Mário Luiz Frungillo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Meireles, Cecilia, 1901-1964 - Crítica e interpretação. 2. Vieira da Silva, 1908-1992 - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Artes plásticas. 5. Memória. I. Dantas, Luis Carlos da Silva. II. Frungillo, Mário Luiz. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

oe/iel

Título em inglês: Travels and souvenirs: un dialogue between Cecília Meireles and Vieira da Silva.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Meireles, Cecilia, 1901-1964 - Criticism and interpretation; Vieira da Silva, 1908-1992 - Criticism and interpretation; Compared Literature; Plastic Arts; Memory.

Área de concentração: Literatura geral e comparada.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo (co-orientador), Alcides Cardoso dos Santos e Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

Data da defesa: 25/03/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Mário Luiz Frungillo



Miriam Viviana Gárate



Alcides Cardoso dos Santos



Alexandre Soares Carneiro

José Adriano Fenerick

IEL/UNICAMP

2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Walter Tavares Pereira e Sileida Maria dos Reis Pereira, meus pais, por fazerem da formação dos filhos uma prioridade.

A Janine e Felipe, meus irmãos, pela ajuda oferecida nas situações mais urgentes e adversas.

Ao André, meu irmão, amigo, pai, financiador, psicólogo, “co-orientador”, por estar tão presente em todo e cada momento desses anos, que não foram nada fáceis.

Ao Daniel, pelo apoio, paciência, companheirismo, e por superar a ausência imposta pelos estudos.

Ao professor Luiz Carlos Dantas, com carinho, pelas conversas que ajudaram a nortear este trabalho.

Aos professores Mário Luiz Frungillo, Fabio Akcelrud Durão e Alcides Cardoso dos Santos, pela imensa colaboração, sem a qual seria impossível a conclusão deste trabalho.

A professora Maria Luiza Scher, pelo incentivo à pesquisa, ainda na graduação.

Ao CNPq, pelo financiamento.

Aos amigos, que compreenderam a ausência, principalmente, durante os últimos meses.

A Lesllie Tedesco, pelas intermináveis discussões e pelo grande aprendizado.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar como ocorrem, principalmente entre o fim da década de trinta e final da década de quarenta, as interações entre as criações de Cecília Meireles e Vieira da Silva e como as confluências dessa relação aparecem nas obras das respectivas artistas. Para isso, foram selecionados um “Auto-retrato” de cada artista, a crônica “Evocação lírica de Lisboa” e o livro “Flores e canções”. Ao longo das análises outros poemas, crônicas e obras serão analisados, de acordo com a necessidade das discussões. A relação entre essas obras parte dos processos de criação de ambas – identificado no primeiro capítulo. Ao longo do estudo, verificar-se-á o diálogo, conceito desenvolvido por Cecília Meireles, entre tais processos, realizados em suportes distintos.

Palavras-chave: Cecília Meireles, Vieira da Silva, Literatura Comparada, Artes Plásticas, Memória.

ABSTRACT

This work intends to investigate as the interactions between creations by Cecília Meireles and Vieira da Silva happen, mainly among the end of the thirties and final of the forties, and as the forks of that relationship appear in the respective artists' works. For that, an “Auto-retrato” of each artist, the chronic “Evocação lírica de Lisboa” and the book “Flores e canções” were selected. Along the analyze others poems, chronicles and works will be analyzed, in agreement with the need of the discussions. The relationship among those works part of the processes of creation of both – identified in the first chapter. Along the study, it will be verified the dialogue, concept developed by Cecília Meireles, among such processes, accomplished in different supports.

Key words: Cecília Meireles, Vieira da Silva, Compared Literature, Plastic Arts, Memory.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – Auto-retrato.....	10
1.1 O “Auto-retrato” de Vieira da Silva.....	11
1.2 O "Auto-retrato" de Cecília Meireles	17
1.3 A abstração e o “prato pintado”	25
CAPÍTULO II – Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa	26
2.1 Definições acerca da viagem, dos turistas e dos viajantes.....	26
2.2 Um passeio prodigioso.....	32
2.3 “Evocação lírica de Lisboa”	41
2.4 As ilustrações de Vieira da Silva	47
2.5 As ilustrações e a crônica.....	52
CAPÍTULO III – “Flores e Canções”	58
CONCLUSÃO	70
ANEXOS.....	73
REFERÊNCIAS	77

Introdução

Ao optarmos pela análise de relações entre as obras da artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e da poeta brasileira Cecília Meireles (1901-1964) escolhemos fazer dialogar literatura e artes plásticas através de duas artistas que, antes de serem escritora e pintora, eram intelectuais que faziam parte de um grupo que especialmente durante a década de quarenta (período no qual a convivência entre ambas foi mais intensa) contribuiu consideravelmente para as artes no país. Esses intelectuais, dentre os quais destacamos o poeta Murilo Mendes e sua esposa Saudade Cortesão, o crítico de arte Rubem Navarra, Eros Martins Gonçalves, e os artistas plásticos Carlos Scliar e Guignard, transitavam entre os diversos campos de criação, provocando interferências um na obra do outro, mostrando que talvez fosse mais proveitoso fazer as artes “dialogarem” do que pensá-las separadamente.

Cecília Meireles, além de poeta, cronista e eventualmente desenhista, contribuiu de forma efetiva na área da Educação e da divulgação do folclore no país, tendo sido, inclusive, secretária geral do I Congresso Brasileiro do Folclore realizado em 1951, no Rio de Janeiro.

Vieira da Silva, de origem portuguesa, aos 19 anos foi morar em Paris, para estudar pintura naquela que era considerada a capital cultural da Europa. Na cidade, ela passou grande parte de sua vida e desenvolveu um considerável trabalho em torno da arte abstrata.

O convívio entre essas duas artistas ocorreu entre os anos de 1941 a 1947, na então capital federal - Rio de Janeiro - onde Cecília Meireles nasceu e morou.

Vieira da Silva e seu esposo, o húngaro Arpad Szenes, também artista plástico, mudaram-se para o Brasil depois de serem perseguidos na França devido à origem judaica de Arpad. A primeira opção do casal foi a cidade de Lisboa. Porém, o regime comandado pelo ditador António de Oliveira Salazar (1889-1970), para reconhecer a cidadania portuguesa da pintora - perdida no casamento - exigia que ela retornasse sozinha ao país natal.

Ao Brasil, eles chegaram graças ao reconhecimento da cidadania de Vieira da Silva e pelo fato de ambos possuírem na Europa “valor reconhecido”.

Segundo Kestler, no Brasil do ministro Francisco Campos não havia asilo político. É importante assinalar que o país não elaborou nenhuma política de asilo: “os fugitivos europeus que vieram para cá a partir de 1933, dos quais se estima que 90% eram de ascendência judaica, eram considerados imigrantes e não asilados.” Havia na lei algumas brechas

para que pessoas de origem judaica conseguissem visto: turistas e representantes comerciais; cônjuges ou parentes de estrangeiros legalmente residentes no país, cientistas e artistas de valor reconhecido (LAMEGO, 2007, p. 59).

Faz-se importante, para o nosso trabalho, lembrar a chegada de Vieira da Silva ao país e também a duração de sua estadia, pois o conjunto de obras realizadas durante esses sete anos é comumente conhecido como “Período Brasileiro”¹ e constitui um capítulo importante em sua trajetória artística. Além disso, analisaremos obras realizadas neste período.

Há ainda no Brasil poucos estudos sobre esta artista plástica tão reconhecida na Europa e tampouco há uma fortuna crítica sobre suas relações com Cecília Meireles, que é geralmente lembrada como parceira intelectual, amiga e incentivadora, não havendo qualquer análise comparada sobre a produção de ambas.

Como dissemos, aquele grupo de intelectuais ao qual nos referimos provocava interferências um na obra do outro. Porém, poucas são as análises desses “diálogos”, principalmente aqueles dos quais Vieira da Silva participou. As pesquisas sobre a fortuna crítica de Cecília Meireles nos mostraram que também sua obra tem sido pouco explorada, sendo estudada principalmente no âmbito da poesia.

Por isso, destacamos a importância deste trabalho, que seleciona um pequeno *corpus* como o início da análise da fecunda relação entre ambas que, por sua vez, nos levará novamente àquele grupo de intelectuais. Nosso trabalho se insere, pois, numa discussão bem mais ampla, que é a relação entre a produção dessas artistas.

Durante a análise desse *corpus*, observamos uma correlação entre o processo de criação de ambas. E o que pretendemos demonstrar é como o caminho do efêmero para o essencial, na poesia de Cecília Meireles, pode ser relacionado ao trajeto percorrido por Vieira da Silva entre a arte figurativa e a arte abstrata. Para isso, demos preferência a obras em que há a efetiva colaboração de uma artista na obra da outra.

Nossa análise será feita em três capítulos.

No primeiro capítulo, partiremos de uma tela de Vieira da Silva e de um poema de Cecília Meireles intitulados de “Auto-retrato”, para analisarmos as especificidades de cada tipo

¹ O “Período brasileiro” de Vieira da Silva é ainda pouco estudado no país. O principal pesquisador é o professor Nelson Aguilar, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), da Universidade Estadual de Campinas.

de linguagem estudada (literatura e artes plásticas) e verificarmos o procedimento de criação de ambas.

No segundo capítulo, cujo título é “Lisboa”, a obra selecionada como ponto de partida é a crônica de Cecília Meireles “Evocação lírica de Lisboa”, publicada em 1948, na “Atlântico: Revista Luso-brasileira”. Trata-se da efetiva análise comparada entre a produção de ambas.

O terceiro capítulo possui o nome da obra a ser analisada: “Flores e canções”. O livro foi publicado em 1979, pela Confraria dos Amigos do Livro. A seleção dos 22 poemas de Cecília Meireles foi realizada pelo amigo e fundador da Confraria Carlos Lacerda. A pedido dele, Vieira da Silva realizou 10 ilustrações. A tiragem de “Flores e Canções” foi de 1500 exemplares.

A revista “Atlântico” e o livro “Flores e canções” são obras raras e ainda não estudadas, o que ratifica a importância deste estudo, como dissemos anteriormente. Cada capítulo possui uma obra principal, porém, sempre que se fizer necessário, recorreremos a outras obras para auxiliar na análise.

Temos consciência de que analisar obras de artes realizadas em suportes distintos implica em modos distintos de análise, já que, de acordo com a afirmativa do crítico de arte Mário Praz “a diferença no modo de ver resulta necessariamente em diferença de estrutura” (PRAZ, 1982, p.81); e que “o fato de um poeta ter um pintor presente no espírito durante a composição de seu poema não implica necessariamente uma similaridade entre poética e estilo.” (Ibidem, p.13).

Justamente por isso, nosso trabalho privilegia a análise da estrutura das obras aqui selecionadas, sobretudo no primeiro parágrafo. O crítico italiano Mário Praz, em seu já aqui citado livro “Literatura e artes visuais”, ratifica a pertinência deste trabalho quando diz:

Pode-se perguntar se, sem considerar os meios em que as obras de arte são realizadas, as mesmas tendências estruturais, de tendências similares, não estariam em ação, num determinado período, no modo por que as pessoas concebem ou vêem as coisas, ou melhor ainda, memorizam esteticamente os fatos, e se nisto não se pode eventualmente encontrar uma base para os paralelos entre as artes (Ibidem, p.57).

Partiremos, portanto, deste questionamento do crítico italiano e verificaremos como esta relação se estabelece.

CAPÍTULO I – Auto-retrato



Figura 1 – Arpad Zsenes, Vieira da Silva e Cecília Meireles numa favela no Rio de Janeiro.
Fonte: LEMOS, 2007.

1.1 O “Auto-retrato” de Vieira da Silva



Na tela (SILVA, 1932), vemos uma menina de vestido vermelho, subindo uma escada de corda - cujo início não foi pintado – que se encontra pendurada numa espécie de armação preta. Embora ela esteja quase alcançando o topo, está, neste momento, suspensa no espaço, e também no tempo, uma vez que o quadro capta um instante do movimento. O tom bege emoldura a cena, que é então toda azul, o que não permite identificar se estamos vendo uma cena de interior ou exterior. Há um paralelismo entre a escada e essa espécie de armação preta e também entre o topo e a base da estrutura, uma cerca.

O historiador e crítico de arte Nelson Aguilar ressalta que este “Auto-retrato” faz parte de uma série de quadros² de Vieira da Silva que utiliza a verticalidade como fator principal. A verticalidade nessa série de obras destacada por Aguilar mostra influência do pintor uruguaio Joaquin Torres-Garcia (1874-1949).

² Dentre as telas que compõem a série que utiliza a verticalidade como fator principal, destacamos **Peinture**, 1931-33, e **L’Echelle**, 1935.

Vieira da Silva se révèle sensible a l'esthétique de Joaquin Torres-Garcia. L'artiste uruguayen emploie déjà le nombre d'or pour décider des dimensions de l'oeuvre, donc comme première instance décidant de l'ordre du tableau; la division ultérieure en horizontales et verticales ne fait que prolonger ce parti-pris initial. Vieira da Silva reprend l'un de signes, ou mieux un des "signes-formes" qui hantent la peinture de Torres-Garcia: l'échelle, qui évoque d'un seul coup l'ascension, le savoir et l'organization de l'espace. L'échelle est un symbole alchimique fréquent; Carl Gustav Jung remarque "qu'une petite échelle accompagnait les offrandes funéraires égyptiennes pour l'ascension du Ka des mortes (AGUILAR, 1984, p.90).

O pintor uruguaio utilizava a proporção áurea como ponto de partida para a criação de seus quadros. Sua obra pode ser caracterizada pelo equilíbrio entre a abstração geométrica inspirada nas grandes tradições matemáticas e o mundo dos ícones e símbolos na invenção de uma linguagem altamente sugestiva.

Os quadros seriam, desta forma, variações criadas a partir de tais proporções, e então "la division ultérieure en horizontales et verticales ne fait que prolonger ce parti-pris initial" (AGUILAR, 1984, p.90).

A influência da estética do pintor uruguaio sobre Vieira da Silva se faz sentir na adoção desses "signes-formes", como a escada, havendo, simultaneamente, influência geométrica e simbólica.

Contudo, percebemos, a partir da análise de Nelson Aguilar, a diferença entre os artistas.

Vieira da Silva prend em considération les suggestions de la perspective que Torres-Garcia a écarté péremptoirement, à tel point qu'il inscrit dans l'un de ses tableaux, son mot d'ordre: planisme. Curieusement, c'est forgée l'admiration de Vieira da Silva pour le peintre uruguayen (AGUILAR, 1984, p. 91).

Porém a perspectiva, descartada por Torres-Garcia, vai ser amplamente trabalhada por Vieira da Silva, enquanto os "signos-forma" do pintor serão trabalhados considerando o planismo.

Antes deste "Auto-retrato", Vieira da Silva já havia pintado outras telas de mesmo título (SILVA, 1930), em que se retrata já adulta. A opção pela análise, neste trabalho, da tela

pintada a guache e não daquela a óleo deve-se à alusão à infância, sugerida pela escolha da técnica, utilização de cores primárias e pelo reduzido número de elementos que compõem a cena: a escada, a menina, a cerca e a estrutura sobre a qual a escada está apoiada.

Quando pintou este auto-retrato, em 1932, a artista já residia em Paris, aonde chegou em 1928, vinda de Portugal, com a finalidade de aprofundar seus estudos de pintura. “Tinha necessidade do instrumento com o qual se parte para o espaço desconhecido e era só em Paris que podia encontrar.” (ROSENTHAL, 1998, pp.18).

Na capital francesa, Vieira da Silva estudou na segunda *École de Paris*.

Mais do que internacional, a *École de Paris* é, em resumo, cosmopolita; internacionalista é o programa da *Bauhaus*. Não se procura uma unidade da linguagem, todas as linguagens são aceitas por igual. As inúmeras tentativas de delimitar e caracterizar a *École de Paris* conseguiram apenas desfigurar seu aspecto mais significativo: o de um grande bazar, onde são admitidas e misturam-se todas as correntes e tendências, sob a única condição de serem “modernas”. (...)

A *École de Paris*, naturalmente, não segue uma linha política; uma condição fundamental da liberdade artística consistia em sua independência em face de qualquer diretriz política e religiosa, bem como de qualquer tradição nacional (ARGAN, 2001, p. 341).

Paris era a cidade para a qual muitos artistas se deslocavam no início do século XX. O crítico de arte Giulio Carlo Argan ressalta que a importância da cidade devia-se sobretudo à existência de um movimentado mercado artístico, o que facilitava o encontro e a projeção dos artistas que lá estavam; por isso, Argan diz que a influência que a *École* exercia “sobre a formação e irradiação da arte moderna foi muito maior que a da *Bauhaus*” (Ibidem, p.340), considerada pelo crítico a verdadeira escola, “com seus mestres e alunos, seus programas e métodos, seus cursos regulares, seus equipamentos técnicos.” (Ibidem).

No início do século XX, em Paris, pensar em tendências e linguagens “modernas” implicava em deparar-se com as discussões em torno da cor e do espaço. A reflexão sobre esses elementos advinha das pesquisas em torno da mudança do código figurativo para um código abstrato.

Nelson Aguilar, em seu artigo “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva” reflete sobre esta importante questão para a pintura, no século XX.

No século XX, e até antes com os impressionistas, a questão do espaço foi colocada de maneira consciente. A definição de Maurice Denis,

apesar de sua conclusão ornamentista, anuncia a consciência da tarefa da pintura moderna: “ter em mente que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma história qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem.”

Os grandes pintores do século XX levariam até as últimas conseqüências o programa estipulado por Maurice Denis. (...) Trata-se de criar um espaço e não mais empregar a representação habitual ou perspectiva (AGUILAR, 2007, p. 245).

A tomada de consciência da autonomia dos elementos picturais como importante fator que conduz à reflexão sobre a espacialidade teria sido, de acordo com o crítico, a grande conquista da arte moderna.

O também crítico de arte Mário Pedrosa (1900 – 1981) compartilha a opinião de Aguilar. Em ensaio intitulado “Fundamentos da arte abstrata”, datado de 1953, ele diz:

No interior do quadro, há uma ordem cromática necessária. E esta ordem não é tolerante para uma reprodução qualquer de formas particulares de objetos. (...)

Ou nos aproximamos da realidade aparente do objeto e alteramos forçosamente as relações de cores, ou abandonamos as exigências do objeto aparente para obedecer às exigências das cores. Estas, desencadeadas, não se curvam mais ao simples capricho ou às veleidades representativas do artista (PEDROSA, 1995, p. 255).

A concepção pictórica se modifica, então, e o espaço deixa de ser perceptivo para se tornar conceitual. E Mário Pedrosa afirma ser com o Cubismo, a partir da conhecida obra de Pablo Picasso “Demoseilles d’Avignon”, que a dissolução do objeto de fato começa.

Na obra de Vieira da Silva, as pesquisas em torno desse espaço, enfim, da autonomia dos elementos picturais, conduz à essência mesma da pintura, ao que de fato mostra-se significativo, à subjetividade subjacente a esses elementos.

O trabalho do crítico Mário Pedrosa sobre a arte abstrata, principalmente até o início da década de cinquenta, consistiu quase que um trabalho isolado³ – num país que ainda, devido ao desejo de se criar uma arte genuinamente brasileira, tinha como critério de valorização da obra de arte o figurativismo, embora já houvesse artistas que pensassem de forma diferente.

Mário de Andrade, por exemplo, via a arte abstrata com certo repúdio. Segundo ele, admitir a arte abstrata era queimar etapas no processo de construção da identidade do país; ainda

³ Outro importante crítico e entusiasta da obra de Vieira da Silva foi Rubem Navarra.

não era momento para aquilo. Ele “considerou a arte abstrata como interrupção do processo de assimilação das coisas nacionais, como um atentado às instituições novas que a República acabava de edificar (...) cujos estatutos o próprio Mário definiu” (AGUILAR, 2007, p. 250).

Desta forma, “era valorizada como arte brasileira aquela que, de algum modo, representasse um instrumento de descoberta e consolidação da imagem do Brasil” (NEHRING, 2003, p. 60) ou a imagem que se pretendia do Brasil, e muito embora houvesse incursões por parte de alguns artistas brasileiros como “as especulações abstrato-geométricas de Vicente do Rego Monteiro e de Ismael Nery” (Ibidem, p. 54) na arte abstrata, sendo o crítico Mário Pedrosa um entusiasta da proposta, “para aqueles que defendiam a tradição do Modernismo, a figuração era um instrumento de descoberta e consolidação da imagem do Brasil.” (Ibidem, p.61).

De fato, a receptividade da arte abstrata no país era ínfima e, de acordo com Nelson Aguilar,

Vieira da Silva responde à situação ambiental, traduzindo o código abstrato para o figurativo. A pintura não busca o assunto como se ele fosse entidade autônoma, independente; o espaço pictórico realizado pela pintora o incorpora, o submete de acordo com suas próprias dimensionalidades. O acontecimento plástico alcançado lembra as metas de Juan Gris: “não é o quadro X o que consegue corresponder a meu tema, mas o tema X o que consegue corresponder a meu quadro.” (AGUILAR, 1976, p. 5).

Na realidade, a trajetória artística de Vieira da Silva aponta para um modo peculiar de relacionar os dois códigos. Gisela Rosenthal nos afirma que “a longa hesitação entre a abstração e figuração e a tentativa de unir ambas marcou a sua pintura até o fim da década de quarenta.” (ROSENTHAL, 1998, p. 28). A afirmação pode ser reforçada pela leitura de “Figuration et Spatialisation dans la peinture moderne bresilienne: Le séjour de Vieira da Silva au Brésil” , de Nelson Aguilar, que destina um capítulo à análise das obras da artista plástica desde 1929 até 1940. De acordo com Aguilar,

Le plus ancien tableau connu de Vieira da Silva est le portrait de sa mère (1929). Il peut donc servir de référence de départ dans la mesure où il témoigne de l’art de Vieira da Silva à son estreme commencement. Or, l’e espace de desequilibre que ce tableau impose à la vison tient déjà à une tension non resolgué entre le problème de la figuration et celui de l’espace (AGUILAR, 1984, p. 56).

Portanto, desde o primeiro quadro conhecido da artista plástica há a tensão entre a figuração e o espaço.

O “Auto-retrato” aqui analisado também nos permite verificar essa relação entre os códigos. Na tela há a redução dos elementos figurativos para um maior aproveitamento da espacialidade. Somente o contorno das imagens é privilegiado, destacando sua geometria. A perspectiva só é observável graças ao topo da estrutura, que se abre numa espécie de vértices de triângulo; o que é responsável por situar a pequena menina de vestido vermelho no primeiro plano da cena – a cor branca da escada reforça a posição de destaque e instiga o questionamento sobre o modo como a menina teria subido até lá.

As pesquisas de Vieira da Silva realizadas em Paris, naquele momento, iam ao encontro das questões aqui apontadas sobre a autonomia do espaço e dos elementos picturais. E, em 1932, ano em que pintou o “Auto-retrato” essas pesquisas estavam ainda engatinhando. Portanto, trata-se de um momento em que as preocupações técnicas da pintora estavam se definindo nas discussões e nos trabalhos que realizava. Nessas pesquisas, os pintores impressionistas, Cézanne (1839-1906) Paul Klee (1879-1940) e Fernand Léger (1881-1955) lhe foram importantes mestres no longo trabalho sobre as possibilidades do espaço da tela. Klee se refere a uma tomada de consciência da nova situação do artista diante da obra de arte.

C'est en ce sens que l'on doit interpréter le mot de Klee dans sa “Confession du Créateur”: “Au commencement il y a bien l'action, mais l'idée se trouve au-dessous”: L'idée, c'est-à-dire comme une prise de conscience de la situation nouvelle de l'artiste face à l'œuvre d'art. L'action, seule, n'a pas la force suffisante pour soutenir la démarche de l'artiste moderne et lui permettre d'opérer le passage du chaos à l'ordre, ou de l'inertie au mouvant, de l'espace du formalisme, celui de “la forme dépourvue de fonction”, à l'espace énergétique, celui de la forme vivante (AGUILAR, 1984, p. 5-6).

Por isso, também a criança torna-se mais simbólica, se pensarmos numa artista cujas preocupações estéticas estão em formação, em meio a essas discussões.

A indefinição quanto ao cenário do quadro, o contraste entre o branco da escada e o preto da estrutura (que destaca a menina do restante da cena) a utilização de cores primárias e, como já vimos, a verticalidade, são traços dessa pesquisa que estava então em andamento - além de uma redução da figuração em proveito da espacialização, criada pelas cores e pelo traço mais maleável e simplificado – e que será tão bem desenvolvida ao longo de seu percurso artístico.

1.2 O "Auto-retrato" de Cecília Meireles

Na obra da poeta, o tempo consiste, sem dúvida, em questão de extrema relevância: o contraponto entre um tempo inteiriço⁴ – nas palavras da própria poeta – e um tempo mensurável. De acordo com Ruth Vilela Cavalieri: “Substrato mais vital da poesia, o sentir e o sentido do TEMPO, (...) com sua dimensão metafísica e inevitável é, sem dúvida alguma, a grande força motriz do verso ceciliano.” (CAVALIERI, 1984, p.13). Um dos mais reconhecidos estudiosos e críticos da obra de Cecília Meireles, Leodegário A. de Azevedo Filho, em seu livro “Poesia e estilo de Cecília Meireles”, assim nos diz:

Em sua cosmovisão, a fugacidade do tempo é o tema central, dele surgindo os temas secundários do desencanto, da renúncia, da indiferença, da solidão, da incompreensão humana e da própria morte, entre outros. A vida é sempre encarada como sonho, nesse jogo do material com o espiritual, expresso em símbolos que buscam e atingem uma essência profunda de cunho transcendente (FILHO, 1970, p. 43).

Portanto, é preciso, quando da leitura e análise dos poemas, ter sempre em mente a relevância do tempo, de sua passagem e da postura do *eu* lírico em relação ao contraponto entre o tempo efêmero e aquele “livre das lutas do dia-a-dia”, como escreveu Cecília.

Em “Viagem”⁵, livro publicado em 1939, e comumente considerado seu primeiro livro da maturidade, lemos:

Motivo

Eu canto porque 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.

⁴ “uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,/ E faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.” In: MEIRELES, 2001, p. 449.

⁵ As publicações anteriores a “Viagem” são, de acordo com a fortuna crítica de Cecília Meireles, ainda muito vinculadas ao Simbolismo. A partir, de “Viagem”, a poeta encontraria suas próprias questões.

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.

Logo no primeiro verso, o ofício do poeta é associado ao canto, o que aponta para a presença significativa da musicalidade em sua obra. Nos títulos de poemas e livros⁶, na associação com o fazer poético e também na forma do poema a música estará presente.

“Motivo” (MEIRELES, 2001, p. 227) possui quatro estrofes de quatro versos cada. A metrificação não se altera, sendo os três primeiros versos de oito sílabas poéticas e os últimos, de duas. As rimas são alternadas, havendo rimas ricas e pobres. Esta estrutura fixa, aliada à aliteração da consoante “s”, torna o poema extremamente musical. Cecília Meireles, constantemente lança mão de recursos como os acima citados para indicar musicalidade. Se lembrarmos o Simbolismo, recordaremos que esses mesmos elementos estão lá a serviço também de uma musicalidade.

Portanto, herança do Simbolismo, a musicalidade se apresenta como elemento capaz de fazer o “transporte” da matéria para o espírito; do efêmero para o essencial. Portanto, a aparente fixidez se revela liberdade na medida em que a forma auxilia no desprendimento.

No primeiro verso da segunda estrofe, o eu lírico se alinha às coisas fugidias; consciência da transitoriedade da vida, e, conseqüentemente, do desapego em relação ao que diz respeito a ela.

Com mais clareza, a consciência da efemeridade pode ser vista no poema “Epigrama nº 2” (MEIRELES, 2001, p. 234), do mesmo livro:

⁶ Na obra de Cecília Meireles, são inúmeros os poemas cujo título é “Canção”. Além disso, os livros **Cânticos** (1927), **Vaga música** (1942), **Baladas para EL-Rei** (1925), **Canções** (1956) e **Crônica trovada da Cidade de San Sebastian** (1965) reforçam as referências musicais, que não se restringem aos títulos.

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo, persiste.

O conhecimento do caráter provisório, temporário daquilo que pertence à vida terrena, conduz a poeta ao desapego, como vemos nos versos “não sou alegre nem sou triste” e ainda “Não sinto gozo nem tormento”.

Na última estrofe, o primeiro verso reforça o que havia sido dito no início: o eu lírico canta, e sua canção é tudo. Sendo a musicalidade, como vimos, instância capaz de realizar o movimento em direção ao que essencial, imaterial, a postura da poeta pode ser comprovada: o desapego em relação a tudo que se mostra efêmero para se alinhar ao que é essencial - o que também é reforçado pelos versos “Atravesso noites e dias/no vento”.

Partindo de vocábulos concretos (noite, dia) a poeta chega ao intangível (vento), símbolo do devaneio, do movimento. Também na última estrofe, o mesmo movimento pode ser visto:

“Tem sangue eterno e asa ritmada.”

O vocábulo “asa” reforça a transitoriedade do poema, que também alça vôo. Mais uma vez, a musicalidade está presente nas asas ritmadas. Durante todo o poema, a repetição da consoante “s” auxilia o leitor na condução para a transcendência devido à constância do som sibilante, dando a idéia do escoamento do tempo, de fugacidade.

Este poema nos dá concisa noção de características fundamentais do lirismo de Cecília, que nos serão úteis para refletirmos sobre seu “Auto-retrato” (MEIRELES, 2001, p. 456), poema publicado no livro “Mar Absoluto e outros poemas”, de 1945. Nele, lemos:

Auto-retrato

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo

quem sou, no tempo
do pensamento.

Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
e é tudo imenso ...

Formas, desenho
que tive, e esqueço!
Falas, desejo
e movimento
— a que tremendo,
vago segredo
ides, sem medo?!

Sombras conheço:
não lhes ordeno.
Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio
há esforço e gênio
e suave exemplo
de mais silêncio.

Não permaneço.
Cada momento
é meu e alheio.
Meu sangue deixo,
breve e surpreso,
em cada veio
semeado e isento.

Meu campo, afeito
à mão do vento,
é alto e sereno:
Amor. Desprezo.

Assim compreendo
o meu perfeito
acabamento.

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

E recupero
o meu alento
e assim vou sendo.

Ah, como dentro
de um prisioneiro
há espaço e jeito
para esse apego
a um deus supremo,
e o acerbo intento
do seu concerto
com a morte, o erro...

(voltas do tempo
— sabido e aceito —
do seu desterro...)

Neste poema, a métrica também contribui incisivamente para a musicalidade. Os versos, terminados com a vogal “o”, possuem quatro sílabas simétricas. Esses versos curtos e a aliteração das letras “S” e “M” tornam o poema ainda mais sonoro, uma linha melódica se mantém como uma espécie de “mantra”, que conduz o leitor.

“Auto-retrato” pertence a um livro que possui como característica importante o aprofundamento de questões vistas aqui acerca do tempo e da postura da poeta diante do conhecimento de sua fugacidade. Neste livro, as reflexões serão feitas sobretudo a partir do “mar”, conceito de grande relevância em sua obra.

É ao se converter nele [mar] que há a integração ao passado familiar e ao elemento imorredouro. Assim, o mar é símbolo de um tempo pleno. A sua vocação marítima aponta um desejo de regresso, de reunificação, que define suas opções estéticas. Ao longo de todo o livro, ela continua trabalhando com os símbolos da transitoriedade (...). É a aguçada consciência da fugacidade que a leva a um posicionamento absenteísta, e abundará – neste como nos dois livros anteriores – a temática da fuga, não só do mundo como do próprio eu. (NETO, 2001, p. 53).

Neste breve espaço, dedicado à análise do auto-retrato de Cecília Meireles, não há de maneira alguma possibilidade de tentar explicar conceito tão complexo. Por hora, nos interessa apenas verificar que o mar é local simbólico. É inteiriço porque nele os tempos se integram, conseqüentemente, também ele será uma instância capaz de realizar a transcendência para um “tempo pleno” – nas palavras de Sanches Neto.

Ele [o mar] é tratado como um lugar extremo, de vastidão deserta, exílio sem margens, (...) a vastidão do mar torna o tempo inteiriço, uno, absoluto, ele sabe o presente e o passado. O mar, sendo espaço sem rupturas, é passagem para o tempo indivisível (...) o mar guarda para a poeta o sentido da memória viva e de caminho para a eternidade (MEIRELES, 2001, p. 13).

Portanto, ao lermos o auto-retrato de Cecília, é importante termos em mente a representatividade desta obra na trajetória da poeta. E como Sanches Neto disse anteriormente, a fuga acontece em relação ao mundo e ao próprio eu, o que resulta numa postura de alheamento.

Também por isso, o “auto-retrato” é significativo. Nele, Cecília constrói imagens para representar seu desapego:

“Meu campo, afeito/ à mão do vento, /é alto e sereno”

À concretude do campo se opõe a abstração do vento. Diversas vezes, observaremos este movimento em sua obra: a construção de imagens que partem de algo concreto em direção à abstração, havendo, assim um despojamento gradativo de tudo que pertence ao material. No lirismo da poeta, este será um recurso recorrente para indicar o movimento que persegue ao longo de sua trajetória: o abandono do material em direção ao abstrato, essencial, como também notamos na segunda estrofe.

O desprendimento dos elos conduz à imensidão, cuja subjetividade é reforçada pelas reticências, outra importante herança simbolista.

Na lírica ceciliana, encontramos, pois, o movimento de algo concreto na direção de algo abstrato. Tudo que se mostra efêmero, de materialidade precária passageira se contrapõe ao que é subjetivo, essencial ou espiritual.

Formalmente, apontamos para a escolha de vocábulos concretos para construir imagens que desembocam em abstração, subjetividade.

Tematicamente, o princípio da transitoriedade do tempo conduz à necessidade de caminhar na direção oposta, a permanência, por isso, tempo uno, inteiriço, essencial.

Para o crítico Alfredo Bosi,

Uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem* (1939) a *Solombra* (1963), é precisamente o sentimento de distância do *eu* lírico em relação ao mundo.

Para concretizar o que este último termo traz de necessariamente abstrato, convém esclarecer que por “mundo” se entende o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer e dor.

Esse imenso passado, que o correr do tempo só faz crescer, existe de algum modo fora ou distante no espaço, ou no tempo medido pelos relógios e calendários, mas subsiste dentro do eu graças aos trabalhos da memória. (BOSI, 2003, p. 123).

Bosi explica então que a postura ausente, distante, do eu lírico significa um modo próprio de lembrar. Para explicar esse modo, o crítico compara a poeta a Manuel Bandeira, “mestre da transição do Simbolismo para o Modernismo”:

Em Bandeira, a matéria da memória dá-se precisa e direta no recorte do cotidiano. As cenas evocadas têm contornos firmes. São momentos de aguda percepção da experiência, epifanias trazidas ao aqui-e-agora pelo filtro da rememoração (Ibidem, p. 124).

Em contrapartida, na poética de Cecília Meireles,

O pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos vistos tivessem habitado um tempo remoto, levado pelo vento dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra. *Eu canto porque o instante existe*. Fora do momento do canto e do seu encantamento, a existência do mundo é como que suspensa (Ibidem, p. 125).

Por isso, quando a lembrança é “tocada” pela palavra, há uma postura de melancolia, distanciamento, o que Leodegário A. de Azevedo Filho chamou de “desencanto, da renúncia, da indiferença, da solidão” e considerou temas secundários oriundos da idéia da passagem do tempo.

Isso acontece porque se a escrita é a recuperação do passado suscitado pela palavra, a condição primeira para a escrita é não estar na presença daquilo sobre o que se escreve.

A memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou. A memória luta contra a usura do tempo em defesa do ser. A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência. (BOSI, 2003, p. 126).

Neste sentido, quanto mais o tempo passa, mais são as memórias acumuladas por este *eu* que, imerso nelas, torna-se “não só herdeiro do passado como também o foco sobrevivente, o lugar atual dos afetos à procura de autocompreensão” (Ibidem, p. 127), o que justificaria as tentativas de auto-retrato, *retrato natural* e autobiografias, segundo Bosi.

O pensamento de Bosi vai ao encontro do que propõe o livro “Mar Absoluto”: aprofundamento das reflexões sobre a tão citada fugacidade e sobre a postura do eu lírico diante do desdobramento da discussão – a contraposição entre dois tempos.

O que percebemos diacronicamente – o aprofundamento gradual de questionamentos ao longo de sua poética - percebemos também sincronicamente, uma vez que em cada poema é escolhido um tema, a ser explorado até o fim.

A essência profunda é atingida, num jogo de contrastes entre o sensível e o abstrato, numa poesia construída musicalmente, e quase sempre em ritmo de meio tom. Lançado o tema inicial, dele não se afasta até ver o fim, numa espécie ordenação estética que nada tem a ver com o substrato lógico. Cada poema, em função dessa mesma ordem estética, representa uma estrutura de elementos artísticos habilmente agrupados, resultando daí certo virtuosismo lírico que a crítica tem apontado em sua poesia, em particular na construção das imagens. Nesse sentido, parte normalmente do material para o imaterial, num desapego gradativo às coisas terrenas, até conseguir a transcendência dos símbolos (FILHO, 1970, p. 37-38).

O único apego do eu lírico, em “Auto-retrato”, é a algo que é ao mesmo tempo místico e pleno: a imagem de um deus supremo. No fim da penúltima estrofe e também na última, as reticências – e os parênteses da última estrofe – fortalecem o caráter intimista e sugestivo de sua fala. O que é dito, ao fim, parece uma espécie de confissão, espaço destinado à expressão do eu lírico, que mais uma vez se move.

Destaque para o segundo verso que, entre travessões reforça a condição de sabedoria e aceitação do degrado. O aprofundamento da reflexão sobre o *eu* transporta-o de volta para seu lugar, seu mundo.

1.3 A abstração e o “prato pintado”

A análise das obras “Auto-retrato” se apresenta como numa oportunidade de delinear, mesmo que em linhas gerais, as preocupações estéticas dessas artistas. Pelo espaço reduzido, pelo intuito deste trabalho, e pela amplitude de suas produções seria inviável a extensão de tal análise.

Por isso, na leitura dessas obras, procuramos dar preferência a procedimentos de criação que fossem de algum modo semelhantes. Por isso, outros aspectos deixaram de ser analisados para que não perdêssemos nosso foco.

A nós, interessa-nos sobretudo verificar que em ambas há um caminho a ser percorrido; e este caminho conjuga dois códigos: um concreto e um abstrato. Em cada suporte, vimos suas especificidades.

Partindo do “Auto-retrato” de Vieira da Silva, identificamos a preocupação com os estudos acerca da autonomia do espaço da tela e dos elementos picturais. Paralela a essa pesquisa, verificamos uma constante preocupação em não abandonar a figuração. E é desta forma que analisamos a obra título do capítulo: há a preocupação com os traços essenciais do que serve de modelo, mas de maneira alguma ela pretende se pender à representação do objeto. Ele está ali como mais um elemento que ajudará na percepção do espaço. Nelson Aguilar identifica essa tensão entre a figuração e o espaço desde o primeiro quadro conhecido da artista plástica, um retrato de sua mãe, datado de 1929.

Com a leitura dos poemas de Cecília Meireles, compreendemos que o tempo, sua precariedade, sua efemeridade e a contrapartida de um tempo inteiriço norteiam sua poesia. Esses dois mundos, tão distintos, mas tangíveis nos instantes em que memória se faz escrita, são apresentados ao leitor a partir de um vocabulário ora ligado vocábulos concretos, ora vinculado ao vocabulário simbolista, sugestivo, fluido. Vimos também que a forma do poema concentra em si essa relação entre os mundos, pois a forma, que molda, enquadra, limita, acaba servindo à musicalidade, que, por sua vez, tende à essência, à transposição para o absoluto.

Porém, no capítulo seguinte, ao analisarmos a crônica “Evocação lírica de Lisboa”, veremos como essas trajetórias de fato se cruzam.

CAPÍTULO II – Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa ⁷



Figura 2 – Capa da Atlântico: Revista luso-brasileira

2.1 Definições acerca da viagem, dos turistas e dos viajantes

“A arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar. É ir em peregrinação, participando intensamente das coisas, dos fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre.”

É o que lemos na crônica “Uma hora em San Gimignano” ⁸ escrita pela poeta Cecília Meireles, que fez da viagem tema recorrente de sua vasta obra. De acordo com a crônica acima,

⁷ O título deste capítulo se refere à crônica de Cecília Meireles “Quem não viu Lisboa”. Ao fim da crônica, a frase surge completa “Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa”. In: MEIRELES, 1998, p.272.

⁸ A crônica “Uma hora em San Gimignano” (p. 5), assim como as demais crônicas lidas em “Definições acerca da viagem, dos turistas e dos viajantes”, inclusive a referência do título,

viajar é participar intensamente das coisas – acontecimentos, pessoas, lugares – correspondendo-se, relacionando-se com as vidas, lugares, e fatos encontrados no caminho. É importante que o viajante sinta as coisas que vê; que aquilo que o olho capta seja sentido, imaginado, pensado, a partir das experiências pessoais, das emoções e impressões do viajante. Viajar é uma arte, não sendo, no entanto, compartilhada por todos aqueles que se deslocam.

Na crônica “Roma, turistas e viajantes” (MEIRELES, 1998, p. 5), a poeta faz uma distinção bastante simples e objetiva entre os turistas e os viajantes:

O turista feliz já está em sua casa, com fotografias por todos os lados, listas de preços, pechinchas dos quatro cantos da terra. E o viajante apenas inclina a cabeça nas mãos, na sua janela, para entender o que é sonho e o que é verdade.

Em outra crônica, reforça: “os turistas sabem coisas práticas. Os outros sabem que onde as informações acabam é que a vida começa. E é a vida que vale a pena”⁹.

Turistas e viajantes são personagens que dividem o mesmo “espaço”, porém o fazem de maneira bastante distinta. Segundo a poeta, os turistas são para as coisas “práticas”: fotografias, camisetas, *souvenirs*. Os viajantes, por sua vez, assumem uma postura reflexiva diante do que vêem. E é através desta postura reflexiva que a viagem se transforma na tal arte anunciada pela poeta. E é, principalmente, essa diferente postura diante do cenário visitado que os distingue. Os turistas estariam preocupados em ver e armazenar as lembranças da cidade em fotografias, *souvenirs*; enquanto os turistas se ocupariam de pensar sobre o que é visto, refletindo e tentando assimilar esses novos dados.

Descrevendo uma visita ao Museu do *Louvre*, Cecília Meireles reflete sobre os turistas e o próprio acontecimento, uma visita ao museu. Trata-se de muitas pessoas “que contemplam com a mesma cara deslumbrada o túmulo de Napoleão, nos Inválidos, ou as

estão reunidas no livro **Crônicas de Viagem** – tomo 1, da Editora Nova fronteira, publicado em 1998. O planejamento editorial é de Leodegário A. de Azevedo Filho, que, na apresentação, diz: “Muitas crônicas, entre as quais foram aqui reunidas, estão sem indicação de data nos arquivos da família. Outras estão com datas indicadas com a própria letra de Cecília Meireles, ou pelos jornais e revistas que a publicaram. Para o primeiro caso, entre colchetes, sugerimos uma provável data, levando em conta o assunto e a cronologia de suas viagens a países estrangeiros.”

⁹ “Pergunta em Paris”, publicada, possivelmente, em 1952. Sem indicação da publicação original. In: MEIRELES, 1998, p. 285.

esculturas de Rodin”¹⁰. E, como não poderiam faltar, os guias: “amáveis pessoas fatigadas, cuja voz rouca vai atropelando, com enormes pigarros, os nomes e as datas e os episódios da vasta história da Europa e da não menos vasta história da França” (MEIRELES, 1998, p.287).

São os guias que conduzem todos, de acordo com a crônica, orientando os turistas para onde olhar. São eles os “responsáveis” pela compreensão das peças dos museus: “Impossível um instante de silêncio e solidão, para se sentir a sala onde os reis sofreram, onde os duques conversavam” (MEIRELES, 1998, p.288). Não há muito espaço para reflexão nesta visita guiada. E, de acordo com as descrições da poeta, os turistas não consideram este fato um problema:

O museu – pensam eles [os turistas] – é aquela casa, com aqueles objetos, e um bilhete de entrada, um mostruário de postais. “Senhoras e senhores, a visita está terminada.” Mas somente daí em diante é que o museu, na verdade, principia... (Ibidem, p. 288-9).

Para os turistas, a visita se restringe ao local fixo, material das salas do museu, onde a história fica guardada. Não entendem que o local, a casa, as salas podem ser apenas pontos de partida para as visitas, que aconteceriam de fato nas reflexões pessoais sobre os lugares vistos, como crêem os viajantes de Cecília.

As visitas, portanto, não aconteceriam somente no espaço físico percorrido pelo visitante, e sim na maneira como ele converte as informações, as lembranças, as impressões diante daquilo que foi visto em pensamento, reflexão, aprendizado, enfim, o que o visitante faz com essas lembranças.

Os viajantes seriam, então, uma espécie de contraponto à estrutura institucionalizada dos museus e ao ritual em que as visitas se constituem; as filas para os bilhetes, os guias – que determinam o tempo que o visitante fica diante de cada peça – e seus roteiros, já prontos, para a visita: “Alunos aplicados, fizeram todos os movimentos necessários para isso: cabeça para cá, cabeça para lá, meia volta à direita – e agora, atenção, para a sala seguinte!”¹¹.

¹⁰ “Museus da França”, publicada, possivelmente, em 1952. Sem indicação da publicação original. In: MEIRELES, 1998, p.287.

¹¹ “Ainda os museus”, publicada, possivelmente, em 1952. Sem indicação da publicação original. In: MEIRELES, Cecília. 1998, p. 292.

“Viajar é uma outra forma de meditar”¹². E é seguindo os passos da afirmativa de Cecília Meireles que conduziremos nosso trabalho sobre a obra desta viajante e o aprendizado em que esses deslocamentos se constituem para ela, como lemos na crônica “Madrugada no ar”:

Não sei como reagem as pessoas sensíveis, nesta aglomeração, – pois quanto a mim, deixo-me ficar para trás, espero que a onda passe, que a voz do cicerone não pese mais nos meus ouvidos. Bem sei que não sou capaz de ver nada do que me mostrem, nem de entender nada do que me expliquem. Tudo quanto aprendi até hoje – se é que tenho aprendido – representa uma silenciosa conversa entre os meus olhos e os vários assuntos que se colocam diante deles, ou diante dos quais eles se colocam. (...) mais tarde, em silêncio maior, a conversa continua, e é simplesmente um profundo monólogo. O que resulta de tudo isso, é, para mim, aprendizagem (MEIRELES, p. 291-2).

Na obra da poeta, faz-se necessário recordar, o livro que marca sua, digamos, maturidade, é “Viagem” - premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1938 e publicado em Lisboa, pela Editora Império, em 1939 - “dedicado aos amigos portugueses”. E Miguel Sanches Neto, em seu texto “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”¹³, lembra que:

Quando Cecília batiza seu primeiro grande livro com o nome de viagem, está prometendo se inserir num discurso já desgastado. Ela, no entanto, faz uma desleitura desse tópico, colocando a viagem dentro de uma perspectiva antigeográfica que remete à idéia de transitoriedade (MEIRELES, 2001, p. 34).

E acrescenta:

O conceito de viagem aparece em Cecília Meireles desideologizado, limpo da missão lingüística, cultural e folclórica cara aos modernistas. Sem se reconhecer nos sentidos e nos projetos humanos, a poeta se rende à casualidade, que será tanto existencial quanto literária (Ibidem, p. 36).

Portanto, a viagem de que fala Cecília Meireles não é como as inseridas no projeto modernista de redescobrimento do Brasil, que tinham o intuito de fortalecer a identidade nacional, como afirma o professor Henrique Iglesias, em conferência proferida no VI Festival de Inverno da UFMG, realizado em Ouro Preto, por ocasião dos cinquenta anos da Semana de 22:

¹² “Madrugada no ar”, publicada, possivelmente, em 1952. Sem indicação da publicação original. In: MEIRELES, Cecília. 1998, p. 269.

¹³ Ensaio publicado no volume 1 de **Cecília Meireles: poesia completa** – Edição comemorativa do centenário de nascimento da poeta. Publicado, em 2001, pela Editora Nova Fronteira.

O Barroco mineiro, por exemplo, até então era desconsiderado. (...) Os modernistas é que visitaram Minas, como se viu com Mário antes de 1920 e depois, em 24, com a caravana de escritores, como foram à Amazônia, ao Nordeste, ao Sul. Eles – Mário sobretudo – é que perceberam a riqueza artística do que se fizera no fim do século XVIII e fora visto como aberração e excentricidade ao longo do século XIX.(...) A Mário deve-se o primeiro estudo crítico de valor sobre Aleijadinho, com a publicação de artigos desde 1929. Eles descobriram o Nordeste, a Amazônia, o Sul, em viagens que foram algo mais que o turismo.(...) Além da arquitetura colonial, os modernistas foram os primeiros a valorizar o que se fez no século XIX – o chamado estilo Império. Tiveram o culto do folclore. Voltaram-se, pois, para as raízes da nacionalidade, identificando-as com justeza, descobrindo-as freqüentemente. (IGLÉSIAS, 1975, p.16).

Portanto, as viagens feitas pelo interior do país, durante a década de vinte, sobretudo, tinham como motivação principal a ânsia dos modernistas por conhecer o Brasil e sua diversidade cultural.

E foi o que fez o poeta Mário de Andrade (1893-1945). Depois de ter visitado Ouro Preto duas vezes (A primeira vez em 1917. Depois, em 1924, acompanhado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e do poeta francês Blaise Cendrars), de barco, viaja para o Norte e Nordeste do país, durante cerca de três meses. Parte no dia oito de maio e retorna no dia quinze de agosto. Estão em sua companhia Dona Olívia Guedes Penteado e sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira (Mag), e Dulce Amaral Pinto (Dolur) – filha de Tarsila.

Mário registra a viagem em anotações que faz em um caderno e com fotografias tiradas com sua Kodak, adquirida em 1923. A viagem foi intitulada por Mário como: “Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, e pelo Marajó até dizer chega.” Suas impressões e reflexões foram compiladas por ele em uma espécie de diário e crônica de costumes publicada, inicialmente, no Diário Nacional (jornal paulista à época) e, posteriormente, reunidas em um só volume, em 1976, sob o título de “O Turista Aprendiz”¹⁴. No prefácio da edição de 1976 (p. 112), Telê Ancona Lopez explica que:

Ao título, “O turista aprendiz” guarda a paródia do “Aprendiz de feiticeiro” uma peça teatral de Paul Dukas, [sobre um poema de Goethe, intitulado “O aprendiz de feiticeiro”], compositor prezado pelos nossos vanguardistas. (...) O livro do avô Leite Moraes, também um diário,

¹⁴ Para saber mais sobre a primeira publicação de “Fotógrafo e turista aprendiz”, acessar: <<http://www.faced.ufjf.br/educacaoemfoco/integraartigo.asp?p=13,5>>.

repetia, sério, os longos enunciados de antigamente: “Apontamentos de viagem de São Paulo á capital de Goyaz, desta á do Pará, pelos rios Araguaya e Tocantins e do Pará á Corte: considerações administrativas e políticas”. Irreverente, o neto modernista replica: “Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, e pelo Marajó até dizer chega”.

De acordo com José Ephim Mindlin - no prefácio da edição de 1993 (p.113) do livro “Fotógrafo e turista aprendiz” - “ele próprio, em seu manuscrito, classificou as andanças de ‘Viagem etnográfica’”.

Nas definições de Cecília Meireles, Mário de Andrade seria sim considerado um viajante, pois suas anotações e fotografias revelam as impressões subjetivas que tem dos lugares que visita e também suas reações diante do novo. Mas esses deslocamentos são feitos com o tal intuito de descoberta e catalogação das manifestações culturais do interior do Brasil. Trataria das impressões pessoais de um viajante “a serviço do país”. Também Cecília Meireles, mais tarde, em 1953, daria sua parcela de contribuição ao projeto modernista com a publicação de “Romanceiro da Inconfidência”, livro composto por oitenta e cinco romances que revela uma visão dramática e lírica da sociedade mineira do século XVIII, de suas principais figuras humanas e do levante republicano abortado pela denúncia de Joaquim Silvério ¹⁵.

Mas estamos ainda em 1939, ano de publicação de “Viagem”, livro que não compartilha o intuito dos modernistas de 22. Mais de dez anos depois da semana e das viagens é que o livro é publicado, por isso, Miguel Sanches Neto fala de um “discurso já desgastado”. No livro, a poeta nos mostra as impressões de uma viajante, sem referência explícita aos deslocamentos físicos. Trata-se mais de uma viagem interior, pessoal e também uma viagem pelo tempo. Em “Poesia e estilo de Cecília Meireles”, Leodegário A. de Azevedo Filho, importante crítico da poeta, assim define o livro:

Viagem é, portanto, um livro que nos mostra claramente que a poesia foi o mistério da vida de Cecília Meireles. Mistério em que, afinal, encontrou refúgio para o seu espiritualismo e para o seu temperamento solitário, sempre voltada para si mesma, para o silêncio e para a autocontemplação espiritual.

¹⁵ Faz-se necessário recordar que o trabalho de Cecília Meireles no que diz respeito à pesquisa da cultura brasileira não se restringe ao **Romanceiro da Inconfidência**. Além de seu vasto trabalho com a literatura, suas pesquisas com o folclore e a educação também foram notáveis, sendo a secretária geral do I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1951.

A viagem é vista no livro e no presente trabalho, então, como “autocontemplação espiritual”, ou seja, mais como um pretexto para que o leitor-viajante ponha a cabeça entre as mãos e se ponha a refletir.

O importante é, enfim, nas palavras da poeta: “ir em peregrinação, participando intensamente das coisas, dos fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre.”¹⁶.

E é justamente esta peregrinação que nos interessa. Analisaremos, pois, os elementos “trazidos” destas tais viagens.

2.2 Um passeio prodigioso

Os passeios prodigiosos não são nunca pelos rumos que o turismo indica, embora esses rumos também possam estar cheios de paisagens agradáveis e outros numerosos encantos. Porque é da natureza do turismo indicar aquilo que com facilidade se ama; a beleza simples, ao alcance de todos, a superfície harmoniosa e sedutora do mundo, ou a surpresa dos seus abundantes contrastes.

O contraponto entre um passeio prodigioso e aqueles que “os rumos do turismo indica” não consiste em novidade para nós. Mais uma vez, estamos diante da diferença entre o turista e o viajante. E já não há mais dificuldade em classificar o passeio prodigioso como fruto da postura de um verdadeiro viajante, que rejeita a facilidade e harmonia de uma visão superficial comumente oferecida pelos guias.

Onde pára a indicação turística é exatamente onde principia o passeio prodigioso. O viajante pode, então, abandonada a caravana a que pertence, internar-se sozinho pela forma das pedras, pela quiromancia das folhas; pelas lâminas das águas, e ir buscar em profundidade o que o guia turístico deixa de indicar.

Um passeio prodigioso seria, portanto, um modo encontrado pelo viajante para conhecer lugares, pessoas e acontecimentos. E, como já foi visto nas “Definições acerca das viagens, dos viajantes e dos turistas”, tudo o que é posto diante do viajante será assimilado, compreendido por ele de acordo com suas experiências e interesses.

¹⁶ Uma hora em San Gimignano. In: MEIRELES, 1998, p. 5.

A apresentação – e a concomitante utilização – deste “método” pertence à crônica de mesmo título “Passeio prodigioso”, que trata de uma visita de Cecília Meireles a uma exposição de Vieira da Silva, realizada em dezembro de 1944, no Rio de Janeiro. A crônica foi publicada no jornal “Diário de notícias”, do Rio de Janeiro, no dia 18 de dezembro de 1944. E foi esta publicação que utilizamos como referência ¹⁷.

O texto está dividido em duas partes. Num primeiro momento, nossa então cronista discorre sobre os passeios prodigiosos, alertando, ao fim, algum leitor desatento ou ainda não familiarizado com as práticas de um viajante:

Quando virdes alguém docemente entretido diante de alguma coisa sem interesse prático imediato – um velho que contempla a noite; um operário que, descansando, canta; uma mulher que admira uma flor, respeitai esse momento de sonho, que lhes permitiu entreabrir de novo as grades do Paraíso, e alcançarem os antigos lugares de sua poesia sacrificada.

A outra parte da crônica consiste, enfim, no passeio realizado por Cecília Meireles pela exposição. “Fiz um prodigioso passeio por entre os quadros de Maria Helena!”. Podemos, portanto, sem receio, nos assegurar que a artista plástica e sua obra serão o objeto de contemplação da poeta. “Não haveria melhor ambiente para os quadros de Maria Helena, que tem todas as virtudes líricas: são íntimos e discretos e falam com vozes familiares de assuntos que, segundo o ouvinte, podem ser ternos, graves, tremendos, sobrenaturais.”

Cecília Meireles destaca o intimismo, a familiaridade e as virtudes líricas da artista plástica, características que serão importantes para pensarmos sobre os quadros de Vieira da Silva, principalmente, o que tornaria os quadros de Vieira da Silva tão familiares à poeta.

No momento em que contempla determinada cena, o espaço para o imaginário é resgatado e aberto justamente através do que ela privilegia na observação do quadro; e no imaginário há espaço suficiente para o sem número de relações possíveis entre aquilo que é visto e os interesses e experiências de cada viajante.

É interessante refletir, portanto, sobre o que Cecília Meireles diz a respeito da obra de Vieira da Silva: dotada de virtudes líricas e possui vozes familiares.

¹⁷ Ver anexo 2, p. 92.

Talvez um dos motivos que ajudariam a poeta a se sentir familiarizada com as obras que vê seja justamente o lirismo identificado ali. Além disso, a descrição e o tom intimista também não são estranhos à obra da poeta.

Na crônica “Nazaré”, Cecília Meireles nos fala sobre os métodos de pintura adotados por Arpad Szenes:

Arpad é uma espécie de girassol que pinta. Às vezes dá-lhe para fazer retratos absolutos que nem uma pestana, nem um fio da barba do modelo escapa. Mas isso é com as pessoas simples, que não vão além de barbas e pestanas. Quando Arpad está inspirado, e tem confiança naqueles com quem está tratando, dá uma volta – todos os girassóis rodam – e diz assim: “Meu caro amigo, estou vendo cavalos-marinhos enroscados na sua cabeça... fique quietinho, que eu vou pintar um navio enroscado na sua orelha...”¹⁸

Depois de devidamente explicado, ela também o utiliza para a criação de um retrato do próprio Arpad: “Neste momento, Arpad, seu rosto é só areia. Fique bem quieto; não se mova (...)” (MEIRELES, 1998, p. 38). É interessante notar que o método de pintura de Arpad cria imagens semelhantes às aquelas feitas pela poeta durante seus passeios prodigiosos. O resgate da poesia, sacrificada talvez pela automatização do cotidiano, é responsável pela construção de imagens líricas quase surreais, devido às relações estabelecidas pela viajante. No caso de Arpad, essas referências espalhadas em seu retrato indicam algo curioso:

Com o poder da terra e do mar, encanto as suas palavras, e que ninguém as desencante! E que digam toadas elas: “Nazaré!” Torne-se o girassol em pescador, e o seu cavalete em barco, e os pincéis sejam remos, pintando as águas do mar! Fiquem as suas mãos enredadas em medusas, e toda a noite e o dia inteiro um búzio grande soe a seus ouvidos num grande zunir: “Nazaré! Nazaré!”
Assim seja, por toda a vida e mais três dias! – assim aconteça ao homem que se vestiu com a roupa axadrezada dos belos, inesquecíveis habitantes de Nazaré. (Ibidem, p. 40).

No retrato de Arpad, suas roupas, palavras, e também seus instrumentos de trabalho se convertem em elementos simbólicos pertencentes não à cultura húngara, mas à portuguesa. O retrato de Arpad, portanto, mostra um pouco da relação (e da impossibilidade de dissociação)

¹⁸ “Nazaré”. In: MEIRELES, Cecília. **Obra em prosa**, vol.1: Crônicas em geral, tomo I. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998, p. 38.

entre Arpad, Vieira da Silva e o imaginário português compartilhado por ambas (Vieira da Silva e Cecília Meireles), como veremos neste capítulo.

A confirmação deste comentário vem logo a seguir, na crônica:

Que os ventos soprem nos seus quadros, e os transformem em velas, – e as cortinas da sua sala mergulhem pelas ondas, convertidas em redes! Que as flores da sua jarra sejam conchas e anêmonas, – e o seu jardim um bosque de coral!

E o mesmo acontece a M.H. Vieira da Silva, que lhe ofereceu esse traje prodigioso (Ibidem, p. 40).

Os trajes de Arpad, portanto, foram de fato oferecidos pela esposa. A este trecho acima – últimas palavras da primeira parte da crônica – segue aquela que talvez seja a apresentação mais objetiva que Cecília Meireles faz da artista plástica.

M.H. Vieira da Silva não é um farmacêutico nem um arquiteto, é a pintora Maria Helena, esposa de Arpad, que desenha, para os poetas, meninas de azulejos, orquestras de anjos, sonâmbulos que tocam órgão e torneio de reis de baralho ((MEIRELES, 1998, p. 40).

O irônico início desta segunda parte nos indica que a necessidade de apresentar a pintora pressupõe um certo desconhecimento das pessoas em relação a ela ou a sua obra. Porém, o que mais nos interessa é notar dentre os muitos assuntos tratados pela artista plástica aqueles que se constituem em referências utilizadas por Cecília Meireles para identificá-la: meninas, azulejo, música, jogos e anjos¹⁹. Na crônica “Passeio prodigioso”, a poeta será minuciosa na narrativa do quadro de Vieira da Silva sobre os jogadores de xadrez:

No quadro maior da pintora, os dois jogadores emergem, de face perfeita da perspectiva interminável que em todas as direções prolonga seus quadrados pretos e brancos. Suas noites e seus dias. (...) Já nem são os homens que ali o Destino joga. Cegos, ínfimos, inermes: serão os fatos, serão os acontecimentos, serão os mundos?

Interessa-nos, pois, o olhar que a poeta possui desta obra, o que ela privilegia quando olha os quadros de Vieira da Silva. Essas narrativas que cria a partir da observação do quadro constituem-se em sua maneira de perceber e compreender aquilo que é posto diante de seus olhos.

¹⁹ A crônica “Sossego” possui uma longa descrição dos anjos criados por Vieira da Silva. In: MEIRELES, 1998.

“Ora, Maria Helena é uma pintora do transmundo²⁰”, diria Cecília Meireles na crônica “Sossego”, que também reflete sobre as (im)possibilidades de sossego na hora de contemplar as obras da artista plástica em exposição e da incapacidade de alguns visitantes de extrapolarem aquilo que o olho vê .

Esta postura dos turistas incomoda a poeta uma vez que afeta o seu modo de compreensão, explicitado na introdução deste capítulo, destacado no título e lembrado aqui:

Tudo quanto aprendi até hoje – se é que tenho aprendido – representa uma silenciosa *conversa* entre os meus olhos e os vários assuntos que se colocam diante deles, ou diante dos quais eles se colocam. (...) mais tarde, em silêncio maior, a conversa continua, e é simplesmente um profundo monólogo. O que resulta de tudo isso, é, para mim, aprendizagem. (MEIRELES, 1998, p. 291-2).

Portanto, esta conversa constitui o modo como o aprendizado se faz. E esse aprendizado está intimamente ligado ao olhar que da poeta diante daquilo que vê. Nisto, acreditamos, está a verdadeira força do lirismo ceciliano: um olhar atento ao que transcende o objeto contemplado; e este olhar permite a manifestação do lirismo através da criação de narrativas que constantemente retomam e reorganizam diferentes elementos pertencentes ao mundo, que são os *souvenirs*. Vale à pena recordar que o sentido de “mundo” é aquele descrito por Bosi, citado no primeiro capítulo deste estudo.

No referido capítulo, conferimos o caminho percorrido pelas artistas aqui estudadas, privilegiando o que em suas trajetórias se mostra convergente. Porém, mais do que esses percursos, o olhar de ambas sobre o objeto é o que de fato as une. Como dissemos anteriormente, tal familiaridade advém do reconhecimento das virtudes líricas da artista plástica, que estão presentes no modo como percebe o objeto.

A escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís lançou, em novembro de 1982, um livro sobre a amiga pintora cujo título é “Longos dias têm cem anos”. Um dos episódios lembrados pela escritora diz respeito a uma visita que as duas fizeram ao Pavilhão Pallavicini, na Itália.

²⁰ “Sossego”. In: MEIRELES, 1998, p. 53.

Eu toquei no braço de Vieira da Silva e disse: “o que levava daqui?”. Ela não disse “o fogo”, como Cocteau, mas disse, depois de pensar um pouco: “e você?”. Eu respondi: “todos sabem como gosto de sapatos bonitos. Levava os sapatos da princesa. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 107).

Vieira da Silva teria saído sem que Agustina percebesse.

Maria Helena não voltou(...) Mais tarde, disse-me:

– sabe o que teria levado dali?

– não sei, respondi, mais para fazer continuar a linha a idéia indolente.

– tinha levado os olhos da princesa.

– e deixava a senhora cega?

Uma princesa é cega de qualquer maneira, não é? – fez uma grande pausa. – tudo era muito bonito. E tantos quadros! Tive medo que eles começassem a cair das paredes, como figos maduros.

– a arte armazenada é caricata.

Não quis dizer isso. – Maria Helena voltou a cabeça, salientou-se o perfil curvo e imperial. – não foi isso... (Ibidem, p. 108).

Agustina disse nunca ter entendido o que Vieira da Silva quis dizer. E nem é nosso intuito descobri-lo. Chamamos a atenção somente para o olhar da artista plástica sobre o que vê e sua maneira de compreender o que se passa.

Em entrevista concedida a Anne Philipi, destacamos o que é privilegiado pela artista plástica quando se refere à obra dos compositores Haydn e Mozart:

Uma obra bela – estou a pensar precisamente na música de Haydn, ou de Mozart, na Flauta, por exemplo – deixa pressupor ou antever que o seu autor conhece toda a dor, a fealdade, o drama que fazem parte da vida; torna-nos sensíveis o seu peso e sua presença, mas sem os colocar voluntariamente no primeiro plano. Ele procura exprimir as forças do amor e contudo a sua obra tem o peso de toda tragédia humana (PHILIPI, s/d, p. 37).

Mais do que técnica, o olhar privilegia o que há de subjetivo; o lirismo presente nessas obras e também na imagem metafórica criada no exemplo anterior.

Acreditamos ser esta virtude lírica um dos fatores que motiva a conjugação entre os códigos figurativo e abstrato, como podemos conferir mais claramente em sua declaração e nas declarações de Arpad, ainda na entrevista concedida a Anne Phillipe:

A.P. O real quer dizer natureza?

A. – Não. Mas aquilo a que se chamou a Via Real, ou seja, partir da natureza e caminhar, não necessariamente para a abstração, mas tirar tudo o que não seja essencial, tudo o que não seja plástico. O nosso ideal [de Arpad e Vieira] era Carot e Cézanne, e daí fomos mais longe, não no campo da arte, mas no da pesquisa. (PHILIPPI, s/d, p. 34).

Em outro trecho:

A. Quando Vieira falou da dificuldade que teve em fazer de memória os retratos de André Malraux e de René Char, disse que mais difícil do que isso era pintar sem qualquer ponto de referência, isto é, referenciando-se apenas de imaginação.

V. Sim, queria eu dizer que é mais fácil pintar um determinado assunto, uma cabeça, por exemplo, mesmo que se trate o assunto de uma maneira abstrata.

A.P. E tu, Arpad, disseste algures: “quanto mais abstrato, mais figurativo se é”.

V. Perfeitamente justo, e as nossas palavras não são de modo nenhum contraditórias.

A. (...) Por mim, tenho em todo caso, necessidade do real, pois para mim o abstrato começa por uma íntima simplificação da natureza. No decurso da minha vida de pintor, parti da essência da natureza e daí fui até o abstrato, e então gostei tanto do abstrato que esqueci a natureza. À custa de experiências percebi que devia regressar regularmente à natureza. Preciso de procurar algo mais verdadeiro do que o verdadeiro, ou seja, a essência das coisas, o essencial, não apenas como quadro, como imagem, mas como idéia (Ibidem, p. 79).

Esta essência está intimamente ligada ao lirismo. Porque essa “idéia”, quando pensamos na obra de Vieira da Silva, não pode estar desvinculada do olhar que ela privilegia. Portanto, a idéia por trás da abstração foi construída a partir de um olhar mais lírico, poético, que propriamente técnico.

Então, quando falamos de abstração em sua obra, mais que um termo técnico, estamos nos referindo a esse movimento de compreensão do essencial. E o que é considerado essência, em Vieira da Silva, parte do olhar lírico, subjetivo.

O que ratifica estas afirmações é a opção da artista plástica pela *École* de Paris, que, segundo Argan:

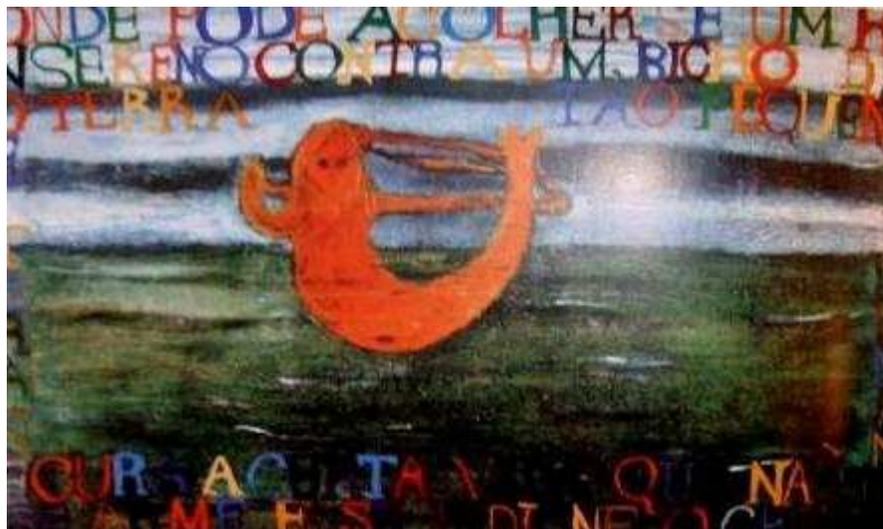
Entre as diversas correntes e tentativas individuais que, na primeira metade do século, entrecruzam-se no âmbito da *École* de Paris, o tema comum é o ideal romântico da arte como poesia e da poesia como vida. Portanto, a arte é linguagem, a única por sobre as línguas nacionais, permitindo a comunicação e o entendimento entre os homens de diferentes países (ARGAN, 2001, p. 344).

Há, portanto, no cerne da escola, a ligação entre arte, poesia e vida, valores indissociáveis do lirismo.

Mesmo independente da *École*, a trajetória de Vieira da Silva aponta para quadros que estabelecem uma relação íntima com a leitura, revelada por telas que remetem não só a obras literárias, mas também a autores e principalmente ao espaço da biblioteca.

Destacamos, pois as obras: *A sereia* (1936); *Entrada do castelo ou homenagem a Kafka* (1950), *A biblioteca* (1966), *A montanha mágica* (1978), *Biblioteca* (1949) *La biblioteque em feu*, (1970-74), *La biblioteque de Malraux*, (1974), *Ariane* (1988), *Dédalo* (1980), *Interior, ou l'harmonium, la biblioteque e lês echés*. (1946).

Dentre essa seleção – que está longe de constituir o *corpus* total dos diálogos com a literatura – destacamos “La sirène”, de 1936.



O óleo sobre madeira mede 30x 61 cm e traz ao centro uma pequena sereia pintada de laranja. A linha divisória entre mar e céu é bem delimitada pelas cores verde e azul,

respectivamente. Em volta da pequena sereia, estão, em letras de diversas cores, os versos de Camões, retirados do épico “Os Lusíadas”:

Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno.

De acordo com Gisela Rosenthal, a figura e a gama cromática são influência de uma pintura de teto do palácio da vila de Sintra, que ficava próximo à casa da pintora, na infância. Nele, as sereias atraem os marinheiros de uma caravela para o fundo do mar.

Em mais de uma ocasião, Vieira da Silva retratará a sereia, um híbrido de terra e mar, que seduz com seu canto. Além desta figura lendária, os versos do poeta renascentista apontam para mais um diálogo com a literatura, numa estrofe conhecida do épico lusitano, que nos fala sobre a pequenez do homem diante do mar imenso e das possibilidades de descoberta que ele então representava. Inclusive nas ilustrações da crônica “Evocação Lírica de Lisboa”, que leremos aqui, a sereia surgirá.

No já citado “Longos dias têm cem anos”, Agustina Bessa-Luís nos conta a reação de Vieira da Silva quando a amiga escritora quis comprar “A sereia”:

“Não a vendo. É meu talismã. Seguiu-me na minha viagem para o Brasil” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 51).

Possivelmente, o valor do talismã passa pela lembrança das raízes, também fixadas no mar e pelo lirismo com que trata o assunto. Portanto, sua relação com a literatura é uma constante em sua obra, o que torna mais pertinente pesarmos nas ilustrações que faz para Cecília Meireles.

Se, como vimos, há em ambas, um forte lirismo decorrente de um olhar que privilegia o essencial, o subjetivo, podemos mais tranquilamente ler a crônica que se segue.

O talismã de Vieira da Silva contém a figuração simbólica, a remissão ao passado português, vivo somente na memória, e a íntima relação com o texto, com a narrativa.

Então, para duas artistas que possuem tão estreita ligação com o imaginário ibérico, veremos, pois, olhares líricos sobre uma cidade que não é visitada, mas sim evocada.

2.3 “Evocação lírica de Lisboa”

“Acordas num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes ao redor de ti um arejado bocejo d’água. Dizem-te “Lisboa”. Não podes ainda ver claramente. São tudo espumas de aurora.” (ATLANTICO Revista Luso-brasileira, 1945, p.1).

Assim começa uma visita, ainda no início do dia, com a voz de um guia desconhecido, pela cidade de Lisboa. “Obrigam-te a chegar perto, a pisar num chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração do mar.” (ATLANTICO Revista Luso-brasileira, 1945, p.2).

Os passos do visitante serão conduzidos por este guia, numa atmosfera, que persiste durante todo o passeio, em que sonho e realidade parecem se mesclar – como na cabeça do viajante descrito pela poeta na introdução deste capítulo - o que não permite ter certeza de nada, nem do céu, nem do chão onde se pisa; nada é palpável, certo. O que é possível ao visitante perceber é “a respiração do mar”, presente em tudo, de acordo com o guia que conduz o visitante dizendo não só para onde olhar, mas também onde pisar, como e o que sentir. A visita será guiada, desta forma, não só pelas imagens que o guia aponta, mas também pelas descrições que faz delas.

Conheceremos então Lisboa através da crônica “Evocação Lírica de Lisboa”, de Cecília Meireles, publicada pela primeira vez na “Atlântico: Revista Luso-brasileira”, em 1945, ilustrada por Vieira da Silva.

O que é perceptível já pelo título da crônica é que não se trata de um passeio comum pela cidade de Lisboa. Se evocação é o resgate voluntário feito pela memória, uma recordação; a cidade se dará a conhecer então por uma lembrança, voluntária, realizada de forma lírica.

Por hora, o que é nos é possível perceber é a “respiração do mar”, presente em tudo.

Vês a praça do mercado, e juras que tudo isso nasceu das águas: não é orvalho nem chuva, nem regas das hortas que goteja dos desabrochados repolhos, que escorre pelo caprichoso mármore das abóbadas, é uma água mais antiga, mais longa, que funde os pés das regateiras num pedestal móvel, escorregadio, sem certeza da terra (Ibidem, p.3).

Nesta cidade, a água parece mais certa que a terra. O leitor-visitante pode jurar que tudo o que vê nasceu das águas, mas não tem certeza da terra. A água, ao fundir os pés das

regateiras, as une a essas águas que são, nas palavras do guia, longas, o que caracterizaria um mar antigo ou mesmo vasto, podendo ser compreendido como a origem da paisagem apontada pelo guia. Em tudo há a sugestão das águas, seja por um bocejo, pela respiração do mar ou pelo juramento que o guia designa ao visitante.

Na obra de Cecília Meireles, o conceito de mar guarda esta relação com a origem, pois foi através dele que a cultura e os antepassados lusitanos desembarcaram no Brasil. Enquanto conceito, ele vai aos poucos sendo configurado em sua obra. Para nosso trabalho, torna-se inviável a análise da crônica sem um breve histórico deste conceito.

Em “Viagem”, seus contornos já são visíveis:

Imensas noites de inverno,
Com frias montanhas mudas,
É o mar negro, mais eterno,
Mais terrível, mais profundo.

No poema acima (“Noturno”. In: MEIRELES, 2001, p.240), o mar, descrito como negro, é eterno, ou melhor, *mais* eterno, *mais* profundo, o que implica uma intensificação destas características. Mas é também *mais* terrível. Já temos aqui um mar caracterizado como profundo, eterno, terrível e também triste:

Este rugido das águas
É uma tristeza sem forma:
Sobe rochas, desce fráguas,
Vem para o mundo e retorna.

O vai e vem das ondas, que “vem para o mundo e retorna” (Ibidem, p.240) é também o movimento do conceito, cujo retorno molda-o. O interessante do último verso citado é que, ao que sugere, o mar não faz parte do mundo. Quando a poeta diz que, primeiramente, o mar “vem para o mundo”, além de podermos inferir que o eu poético está no mundo, pela conjugação do verbo “ir”, o mar vem (de algum lugar) e depois retorna para um lugar que implicitamente se opõe ao mundo. Vale lembrar que, neste trabalho, quando lidamos com o “mundo” na obra de Cecília, nos referimos ao conceito elaborado por Bosi, ao qual nos referimos no primeiro capítulo.

No decorrer de sua obra, o eu poético e o mar parecem cada vez mais estreitar suas relações:

Volto a cabeça para a montanha
E abandono os pés para o mar.
– Coitado de quem está sozinho
e inventa sonhos com que sonhar!

No poema acima (MEIRELES, 2001, p.270), a imagem do *eu* lírico está fragmentada nos extremos: sua cabeça está num lugar (nas montanhas, nas alturas) e os pés em outro (no mar). O desmembramento de seu corpo prossegue nas outras estrofes: “Minhas tranças descem pela casa abaixo (...)/ meus braços caminham pelas ruas quietas (...) / partem meus olhos, parte minha boca (...)” (Ibidem, p.270-1).

Como num quadro cubista, a fragmentação do eu lírico ocorre para que cada parte autônoma possa ser mais bem compreendida em suas angústias. E um desses “pedaços”, os pés, estão abandonados no mar, justamente os pés – responsáveis pela sustentação do corpo – não estão na terra, e sim abandonados no mar, lançados dentro dele.

No poema “Mar Absoluto” (Ibidem, p.448), do livro “Mar Absoluto e outros poemas”, lemos:

E foi desde sempre o mar.
E multidões me empurravam
Como a um barco esquecido.

Para o *eu* lírico, “foi desde sempre o mar”. O início deste poema, que é também o início do livro, nos dá uma noção de continuidade, devido à conjunção “e” e à expressão “desde sempre”, como se não houvesse nada e nenhum tempo antes do mar. Desde todo sempre o que houve foi essa continuidade que nos leva a analisar este mar fora do tempo cronológico, do tempo do mundo, daquele mundo visto no poema “Noturno” ao qual o mar se opõe. Neste mar, também os antepassados aparecem fragmentados; e eles estão por toda parte:

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

Neste poema (MEIRELES, 2001, p.448), há algo que parece conduzi-lo na direção do mar, na mesma atmosfera de transe que vai conduzindo o visitante pela “Evocação lírica de

Lisboa”. De acordo com o *eu* lírico, seus antepassados falam com ele, persuadindo-o a compartilhar estas águas, convite que prontamente aceita:

Então é comigo que falam,
Sou eu quem devo ir.
Porque não há ninguém,
Não, não há mais ninguém
Tão decidido a amar e obedecer a seus mortos.
(...)
E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
A apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
“Para adiante! pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – disciplina humana para a empresa da vida! (Ibidem, p.448-9)

O *eu* poético segue o chamado dos seus antepassados e embarca no mar. Se no poema “Noturno” ele tinha os pés abandonados nas águas, aqui todo ele já se converte neste mar. “Me chama não para que siga por cima dele, /nem por dentro de si:/mas para que me converta nele mesmo” (MEIRELES, 2001, p.450). Então, convertida em mar, compartilha suas características: “aceita-me apenas convertida em sua natureza:/ plástica, fluida, disponível,/ igual a ele, em constante solilóquio, / sem exigências de princípio e fim,/ desprendida de terra e céu.” (Ibidem, p.450).

Temos então um mar plástico, fluido, disponível, desprendido de terra e céu, sem exigências de princípio e fim, no qual os antepassados estão “diluídos”, assim como o próprio eu poético. O mar ganha força, consistência diante da “frágil lição da areia”: mais uma vez à fragilidade da terra se opõe a certeza e o conceito do mar, sendo ele fluído, plástico, fragmentado, o que nos impede de “agarrá-lo” e delimitá-lo de todo. É por isso que também na crônica temos uma “água mais antiga, mais longa”.

Analisar o mar e seus correlatos, na crônica – águas, ondas, rios – será, portanto, pensar também num tempo desprendido do dia-a-dia, do “mundo” cotidiano.

“O mar, de língua sonora, sabe o presente e o passado” (Ibidem). E este mar guarda não só um tempo uno, como também um espaço indivisível onde os antepassados residem. Esta união de espaço e tempo guarda o sentido da memória, onde todas essas lembranças se conjugam, mesclam e se fragmentam, por isso o encontro com os antepassados mortos é impossível, o que

ajuda a entender sua tristeza e o caráter terrível deste mar. Nestas águas estão diluídas as lembranças, suspensas no tempo, “desprendidas de terra e céu”.

O conceito de mar, desenvolvido ao longo dos poemas de Cecília Meireles, guarda em sua origem uma relação pessoal, subjetiva com estas águas. Aos poucos, o “mar” foi trabalhado e transformado em conceito.

E é a partir do poema “Mar Absoluto” que podemos inferir um mar e também um eu poético “livre das lutas de cada dia” (Ibidem, p.449). E na crônica, da mesma forma que o eu poético, “condenados (...) se puderam desfazer em limbo, em alga, cujos suspiros devem andar incorporados ao lamento longo das ondas, cujas lágrimas se foram como ribeiros ao rio, e do rio a todos os oceanos onde estarão até quando nunca mais se chorar” (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p. 1).

Mais adiante, não só esses condenados puderam se fundir às águas, mas toda a gente que circula pela cidade:

E vês por cima de tua cabeça roupas que não pertencem a nenhuma época, estendida de uma casa para outra, como se não pertencessem também a dono certo (...) E perguntas que gente pode viver por aí, e és atravessado por um sentimento estranho, de desgraça e grandeza, como se não pudessem viver de outra maneira os netos dos heróis, essa raça desprendida das leis humanas, retalhadas de acasos, expostas cada dia à morte, sem raízes nesse território firme em que as pessoas comuns plantam sua casa, seu recreio, seu túmulo (Ibidem, p. 4).

Os habitantes parecem não possuir raízes neste território, são desprendidos das leis humanas e a impressão que temos, a partir da descrição do guia, é que também não pertencem a uma época determinada. Não há, portanto, a preocupação do guia em determinar esses habitantes, em caracterizá-los dentro da cidade em que moram. Pelo contrário, ele parece persuadir o leitor a crer que esses moradores estão desvinculados do cotidiano, não fazem parte das pessoas “comuns”.

E se recordarmos as palavras do guia: “Vês a praça do mercado e juras que tudo isso nasceu das águas” (Ibidem, p. 3). Temos uma cidade também suspensa no tempo e na eternidade, na memória, pois “juras que tudo isso nasceu das águas”, que vai minando tudo: “até o cavalo de D. José vai ficando verde, comido de mar, gasto pela salsugem desta saudade marinha que vai lentamente minando tudo.” (Ibidem, p. 2). Aos poucos, toda a cidade vai sendo minada pelo mar - que desmancha, deteriora, fragmenta a cidade – aqui sinônimo de saudade, inevitavelmente

associada à memória, às lembranças, que depois de corroídas, como vimos, não são totalmente reconstruídas, pois foram diluídas no mar.

As pessoas, as figuras históricas: nada escapa às águas. Nesta evocação os antepassados portugueses não são esquecidos, aparecem aqui como espectros: “Dorme Lisboa com seus fantasmas de reis, de degredados, de descobridores, de mártires, de gente afogada em cataclismos, esquartejada em forcas, festejada com esplendor que jamais se repetirá” (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p. 6).

Na cidade mostrada por este guia, podemos ver um pouco da tradição portuguesa, sua história e também os fantasmas que nela rondam. E, a toda essa lembrança da tradição, da história, juntam-se outros “componentes” da cultura portuguesa:

Mostram-te palácios fatigados de tetos faustosos; igrejas (...)
Pela suave tarde, quererão que vejas os pardais crepitando nas árvores e as finas senhoras esquecendo-se do dia entre chávenas perfumosas, tomando nos vagos dedos displicentes essas gulodices tradicionais como jóias tênues: a filigrana dos doces de ovos, o camafeu de amêndoas, esses retratos da ilusão que são os transparentes pastéis, desfeitos ao mais brando toque. (Ibidem, p. 8).

Os museus, as igrejas, as avenidas, as guloseimas. Nas palavras do guia, querem, não sabemos quem, nos levar para esses lugares, fazer com que compartilhem as tradições portuguesas. Se não sabíamos quem nos guiava, torna-se ainda mais complicado saber quem são os outros que querem que conheçamos e compartilhem essas tradições. E depois de compartilhá-las, "tu procurarás a praça escondida, com seu jorro d'água, com seus degraus molhados, com suas raparigas assustadiças que aparecem e desaparecem pelas paredes, pelas escadas, pelas rampas" (Ibidem, p. 6).

Pelos lugares onde querem nos levar, e pelos lugares aonde vamos, percebemos que não se trata da cidade encontrada nos mapas e guias de revistas. É um outro lugar em que

As ruas negras agarram-se aos pés do caminhante: aí as casas fechadas estão de bruços, e fitam o transeunte como quimeras, esfinges, medusas. Tem corvos pousados na testa. Têm a cara toda em bicos. Têm varandas de ressaltos, como escaleres para algum embarque. (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p. 6).

O roteiro do guia não inclui os monumentos históricos, museus, casarões. A cidade, nesta visita, se dá a conhecer nos lugares sombrios, “onde suas raparigas assustadiças aparecem e

desaparecem” (Ibidem, p. 3). As ruas são negras e as casas ganham *status* de figuras mitológicas, emblemáticas e perigosas, com “suas caras em bicos de corvos”, o que só reforça a atmosfera sobrenatural também prevista na definição de evocação.

Aos olhos do leitor-visitante, a cidade vai aos poucos tomando forma, numa cartografia imaginária que só passa a existir no momento em que o guia a conta e designa a cada um o seu próprio sonho:

Cada um vai começando a sonhar o sonho que pode: há o sonho complicado dos hotéis de luxo, com prestidigitação de orquídeas e diamantes. Há o sonho espetacular das ruas novas com perguntas que amanhã teremos que interpretar no claro dia. Há o sonho das ruas antigas, grandes, chorosas, com rostos do passado, casos por acabar. (...) há o sonho dos jardins públicos, das soleiras das portas, dos lampiões. Há o sonho das estátuas, no meio da noite em pleno tempo, encarando-se umas às outras, recordando-se de olhos abertos (Ibidem, p. 9).

A esses sonhos, somam-se as gaivotas – às quais o guia também consegue envolver no ambiente de transe da crônica – “que depois de terem visto o mundo, as viagens, o ar sem termo, a largueza da água, irão pousar em Lisboa. E elas não sabem por quê. Tu também não sabes, não entende. Ficas apenas extasiado” (Ibidem, p.10).

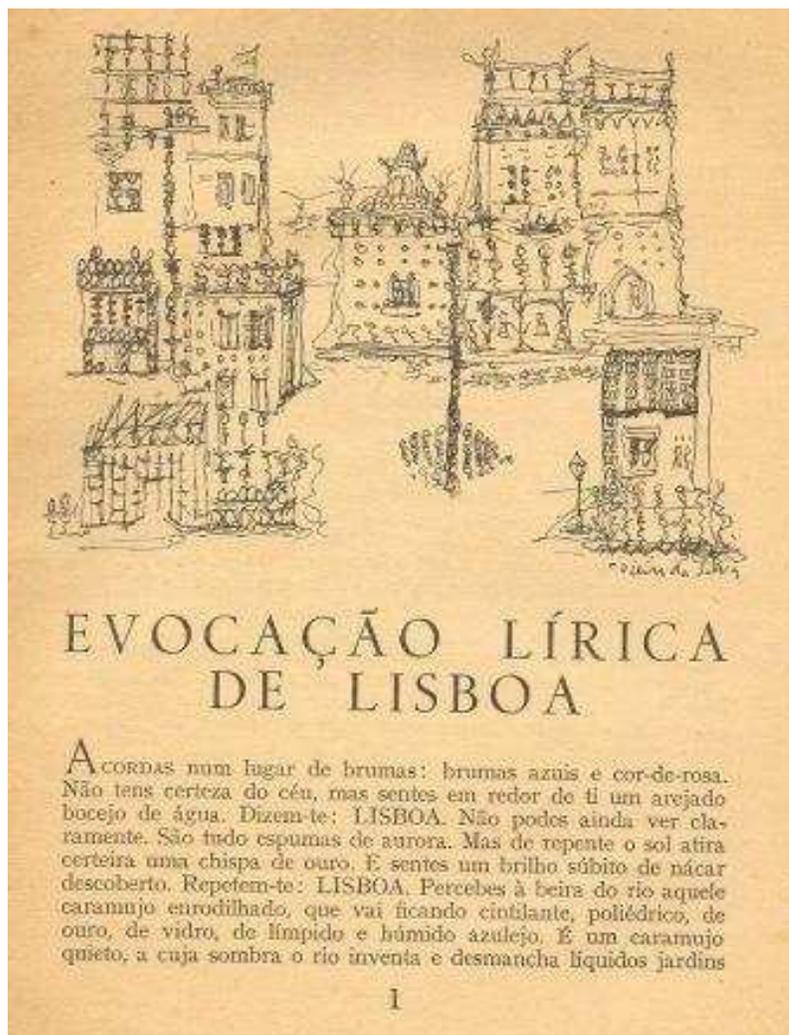
Do princípio ao fim da crônica – o trecho acima – permanece esta atmosfera de êxtase e uma espécie de transe, que faz com que até as gaivotas retornem a Lisboa, sem mesmo se dar conta do por que. No poema “Mar absoluto” o convite para partilhar este mar, e junto com ele os antepassados e a cultura portuguesa, é feito pelos antepassados do eu poético. Na crônica, não podemos afirmar o mesmo. Mas pela presença constante do mar – seja explícita ou pela sugestão – inferimos também a presença daquele eu poético convertido em mar, e que retorna aqui, como um espectro espalhado por toda a cidade, provável responsável por esse convite, por esta hipnose.

2.4 As ilustrações de Vieira da Silva

Entre os leitores-visitantes desta evocação, encontramos uma viajante. A artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva aceitou o convite de Cecília Meireles para a realização das ilustrações de sua crônica e embarcou nessas lembranças que conhecia tão bem, afinal de contas, ela deixou Portugal somente aos dezoito anos de idade, em 1928, quando se mudou para a França, para dar continuidade aos seus estudos. Portanto, esta viajante compartilha

com o guia o conhecimento da cultura portuguesa, e o que nos assegura dizer que estamos diante de uma viajante são as ilustrações que a artista plástica realizou para a crônica “Evocação Lírica de Lisboa”.

Na ilustração I, talvez pela imprecisão dos detalhes encobertos pela bruma, temos uma vista ampla de uma espécie de praça, ou largo, ao redor do qual vemos algumas casas cujos desenhos são feitos basicamente a partir de duas formas geométricas: retângulos e círculos. O visitante deste espaço enxerga a cidade como uma espécie de cartão postal, sem qualquer aproximação maior com o cenário que observa. Não há como ver os detalhes das fachadas das casas e não percebemos ninguém habitando esse espaço.

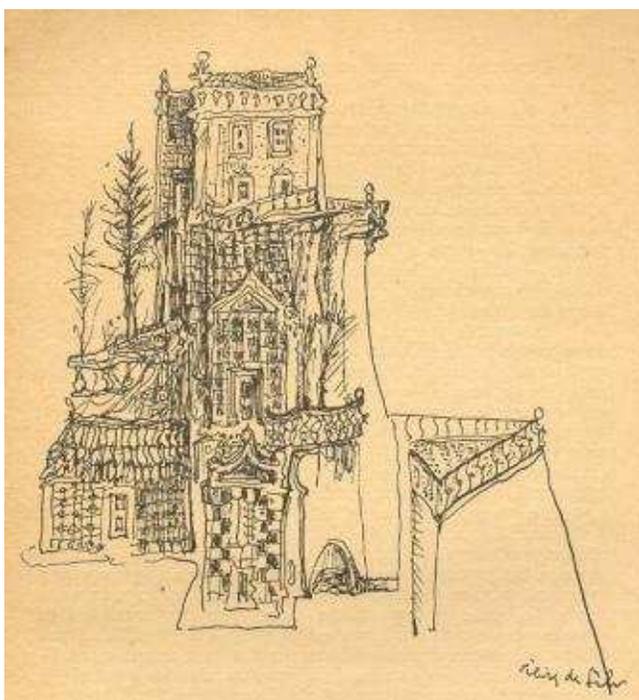


I)

Com o avanço do dia, e do passeio, a paisagem vai ficando mais nítida, alguns detalhes já podem ser percebidos, até porque o olhar se aproxima mais da cidade, percebe-a mais de perto, como podemos observar na ilustração II.

E é justamente esse olhar mais próximo que deixa ver as casas, cujos traços que as delineiam vão ficando oblíquos. As casas - que antes tinham um traço mais “limpo”, sem muitas linhas - vão agora ficando mais “pesadas” com a utilização de linhas menos retas, tornando-as mais escuras e mais entranhadas umas às outras.

Já percebemos, então, que a distribuição das ilustrações corresponde ao avanço da narrativa. Há uma preocupação em fazer corresponder as ilustrações ao que está sendo contado, de forma que texto e imagem tenham o mesmo ritmo, complementando-se.



II)

Nas fachadas, ainda na ilustração II, já é possível ver retângulos, o que possivelmente alude aos azulejos portugueses, tão característicos dos antigos casarões lusitanos, como o que vemos nesta figura. Há qualquer desenho dentro deles que ainda não é possível saber ao certo.

No fundo da figura, é possível distinguir uma árvore, vista somente como um esboço na figura anterior. Por seu formato, talvez não seja impróprio dizer que nos lembra o pinhal,

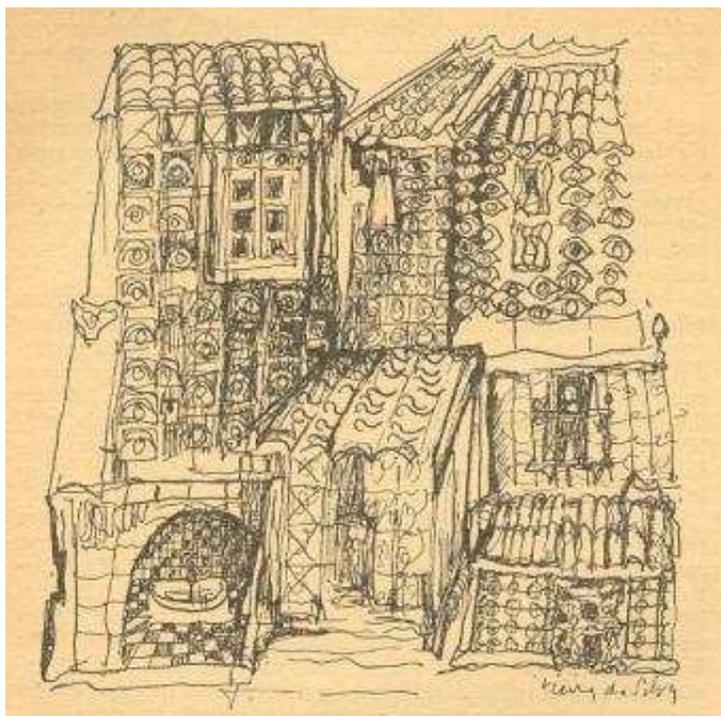
árvore plantada por D.Dinis, ainda no século V, e cantada por Fernando Pessoa (1976, p.73), em se livro “Mensagem”:

Na noite escreve um seu cantar de amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silêncio murmuro consigo:
De império, ondulam sem se poder ver.
(Sexto/D.Diniz)

Para que o mar inundasse a cidade, invocasse e evocasse as lembranças, era preciso que D. Dinis plantasse os pinhais, que durante o Renascimento foram utilizados na construção das caravelas.

A ilustração seguinte nos mostra, enfim, que aqueles círculos inseridos nos azulejos eram os “olhos de quimera a fitar os transeuntes”. E, assim, eles vão aos poucos se revelando. São muitos os olhos que estão nas fachadas de casas amontoadas umas às outras, parecendo, de fato, uma espécie de cortiço, de beco sombrio, o que é bem reforçado pelo traço cada vez mais forte e escuro com que as ilustrações são feitas.

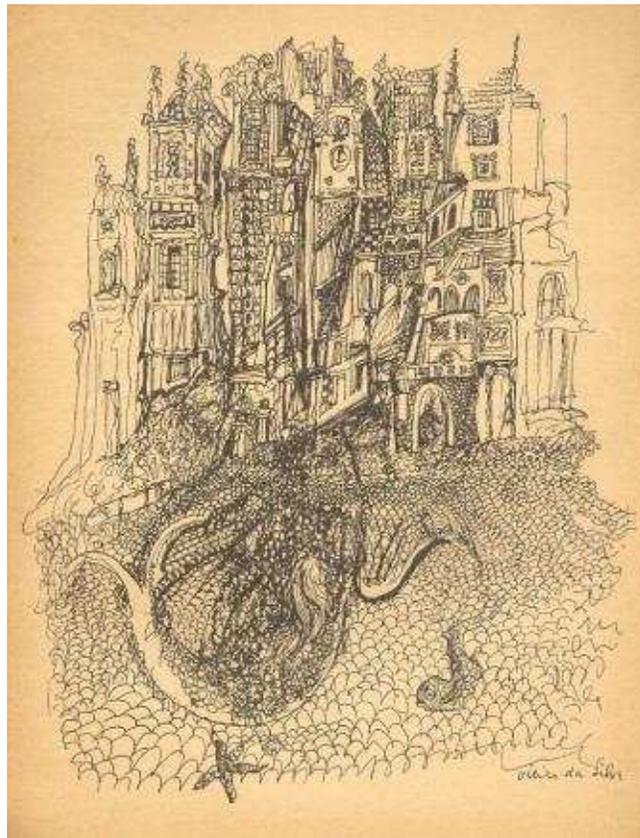
Quanto mais o olhar se aproxima do cenário descrito, mais sombrias vão ficando as casas. A artista parece não ter lançado mão dos monumentos históricos, preferindo os lugares mais sombrios, escondidos, da cidade.



III)

As ilustrações II e III são bastante diferentes da ilustração I, em que o recorte e a distribuição das casas lembram uma fotografia de cartão-postal. Aos poucos, o olhar foi cedendo espaço para outro tipo de imagem, cada vez mais retratada de perto, e cada vez mais confusa devido à trama de linhas que formam o desenho. Além disso, não podemos ver nada através das janelas, sempre fechadas, e das portas. Há uma espécie de limite da visão, que nos impede de ver todo o desenho de forma clara.

Até que na ilustração IV toda a cidade ganha contornos menos definidos, mais confusos, deixando ver uma cidade caótica, que não se deixou compreender completamente devido ao emaranhado de linhas e à invasão das águas que trouxe para a cidade uma enorme sereia.



IV)

As proporções estão alteradas e a cidade cresce para cima do visitante. (As linhas diagonais são traçadas da direita para a esquerda, de cima para baixo, e são “quebradas” pela linha que separa o mar e a cidade, que altera as dimensões das casas, das ruas). Muito diferente da ilustração I na qual as casas estão mais limpas e o espaço da rua mais nítido e amplo.

Na ilustração IV, os becos, vielas que não se dão a conhecer por completo, estão presentes, emaranhando-se entre si. A maneira como as linhas são desenhadas na distinção das ruas nos lembra “Enigma”, quadro pintado pela artista plástica em 1947, em que o emaranhado de linhas que se embrenham na perspectiva do quadro se assemelham, às vezes, a um jogo de espelhos que criam infinitos caminhos. Além disso, também na ilustração IV, a cidade nos parece um enigma, devido ao emaranhado de linhas, caminhos, olhos, ruelas, becos, azulejos, brumas e o mar.

2.5 As ilustrações e a crônica

Cecília tem de inventar um Portugal aos pedaços. O esforço para ela é inventariar um país que não conhece de fato, mas filtrado pelas lembranças dos avós dos Açores, por suas poucas visitas e possivelmente matizado pela vivência do marido Correia Dias. Cecília não tenta, como alguns turistas estrangeiros costumam fazer, ver em Portugal primeiro uma unidade, que não existe; assim a visão da cultura portuguesa é transformada na visão de uma história da expansão. Mas é interessante notar que há uma outra coisa: sua surpresa diante dessa cidade estranha com ruas escuras e com o mar por todos os lados. Acompanhamos, então, uma tensão entre esse esforço de compreender Portugal sobretudo Lisboa, por via da memória e a cidade que, de fato ela encontra e tenta descrever nos textos.

Vieira da Silva sabe bem o que citar e, de certo modo, a memória dela complementa a de Cecília. Vieira da Silva também vai construindo o seu espaço, considerando as orientações do guia e a paisagem que vê, além das lembranças que possui de Lisboa.

São dois os guias, duas as visitas, duas as cidades, muito embora nas ilustrações de Vieira da Silva seja possível em certa medida “ler” a evocação de Cecília Meireles através de aspectos que a artista plástica optou por representar, como “os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e o espelhado dia” (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p.8) e a “sereia dos mares clássicos, arregaçando suas saias de onda, erguendo o busto da areia” (Ibidem, p.2).

Portanto, as ilustrações são reflexo desta atitude de leitura. É importante lembrar que foram feitas para a crônica, o que nos revela que antes de ilustradora, Vieira da Silva surge aqui como leitora de Cecília Meireles.

Impossível não olhar as imagens antes de ler o texto e é inegável que o imaginário do leitor-visitante se deixa influenciar por elas, não só pela qualidade das ilustrações e pela maneira como estão dispostas na página, mas também pela conjugação entre os olhares que ambas lançam sobre o mesmo espaço.

Este olhar se dirige para o que a cidade possui de sombrio, misterioso: adjetivos que o próprio termo evocação deixam entrever. Texto e imagem tratam desta tensão entre a cidade de fato e aquela que se dá a conhecer. O que é descrito nas imagens e no texto é uma espécie de olhar impressionista, que faz com que a cidade vá então se transformando, aos poucos, numa metáfora, ao invés de se configurar como um lugar físico. A cidade “real”:

Aquele ambiente materialmente dominante de albergues e lojas com empregados brutalmente explorados, de vitrines e expectativas, que Zola e Dreiser, por exemplo, transmitem tão bem como campo total de ação para a vontade e o desejo humano – [é trocada] pela cidade “irreal”, palco da liberdade e da fantasia, individualidades estranhas em estranhas justaposições (BRADBURY, 1989, p.79).

Portanto, ela vai deixando de se apresentar de forma “materializada” para se transformar numa espécie de “fantasia, individualidades estranhas”. Sua referência material se dissolve, fragmenta para se transformar numa metáfora à medida que se aproximam dela. E na medida em que o leitor-visitante a percorre ela vai se tornando cada vez mais sombria. Tanto o texto quanto as ilustrações vão aos poucos olhando-a bem de perto.

À semelhança de uma obra cubista, esse espaço – a da crônica e a da imagem - não pode ser compreendido como um todo. A minúcia das ruelas, dos pontos cada vez mais específicos do local não permite que o todo seja remontado harmonicamente, ele é desmontado em favor das partes.

A cidade descrita pela crônica assume o formato de um caramujo, cujo desenho da concha forma um espiral, assim como o é a parte histórica de Lisboa, cujas ladeiras conduzem, no cimo, ao castelo de São Jorge.

De rampa em rampa, chegas ao cimo deste caramujo imóvel – e é o rio que te seduz. Mesmo se te levarem a Sintra, se te afogarem em árvores, é a transparência das águas que estás sentindo através das largas folhas, é o capricho das espumas que vês brilhar frouxamente na vaga inflorescência. (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p. 5).

Na crônica, o caramujo:

vai ficando cintilante, poliédrico, de ouro, de vidro, de límpido e úmido azulejo. É um caramujo quieto, a cuja sombra o rio inventa e desmancha líquidos jardins de muitas cores. É um caramujo de outros tempos, que escutou muitas fábulas, que guarda dentro de si uma vasta memória marinha e em seus dédalos interiores, de sucessivos espelhos, vê passarem reis, cortejos, marítimos, intermináveis navegações. (Ibidem, p.1).

E este lugar, cujo formato é semelhante ao de um caramujo, é também um lugar de lembrança: “Dorme, afinal, Lisboa, seu sono de caramujo enrolado em lembranças.” (Ibidem, p. 7), lembranças que, como vimos no texto de Bosi, são tocadas pelo presente da palavra. Porém, basta a poeta não mais se referir a elas, para que a existência do mundo se torne novamente suspensa. Portanto, Cecília, ao evocar Lisboa, evoca a memória da cidade, que volta ao seu estado de suspensão quando esta evocação se encerra.

Esta cidade que conhecemos através da crônica é o espaço das lembranças, afinal, “nasceu” delas, se recordarmos o significado das evocações e também o fato de que a cidade nasceu das águas – espaço também das lembranças e também “lugar de saudade.” (MEIRELES, In: ATLÂNTICO, 1945, p. 6).

Na crônica de Cecília Meireles, a metáfora é o caramujo – também habitante das águas, e lento, aqui imóvel – por cujo formato, espiral, os visitantes vão conhecendo Lisboa, aquela construída com *souvenirs* da artista. E o que diferencia esta cidade da Lisboa lusitana é a maneira como a poeta a percebe e remonta as lembranças que possui dela. Assim como Kublai Kan, que “para cada cidade que Marco Pólo lhe descrevia, a mente (...) partia por conta própria, e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstituía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os” (CALVINO, 1990, p. 45), trocando-os e desfazendo-os. Assim o fez Cecília Meireles com Lisboa. Assim o fez Vieira da Silva não só com Lisboa, mas também com a leitura da crônica de Cecília Meireles. Assim o pode fazer o leitor com a crônica e as ilustrações.

Portanto, neste espaço, conjugam-se lembranças e a postura de verdadeiras viajantes que “põem a cabeça entre as mãos” e imaginam, agem sobre as lembranças do lugar visitado, praticando o olhar. E a visita mais vale o processo de criação, de ação das lembranças e da

imaginação sobre o espaço visitado, através do olhar de ambas sobre esse espaço do que propriamente a cidade em si. Ela de fato vale mais pelo que permite imaginar, remontar, recompor, relembrar.

No que diz respeito às imagens, a mais representativa da crônica é, para nós, a ilustração IV, que nos permite enxergar a sereia penetrando nesta cidade. Como já foi visto aqui, a imagem da sereia constitui em elemento simbólico importante para Vieira da Silva. É um híbrido de terra e mar. Se lembrarmos que a artista plástica possui um auto-retrato em que se apresenta como sereia, sua presença na ilustração torna-se ainda mais simbólica.

Entrar nesta cidade implica, portanto, na inserção da própria artista plástica. E é também a imagem dela (sereia) que encerra a crônica.



A ilustração reforça o tom impressionista das descrições de Cecília. Tudo que a poeta descreve é bastante sugestivo ao olhar. O passeio prodigioso realizado na crônica deixa-se notar.

O espaço criado por Vieira da Silva é compacto. As casas estão aglomeradas. Podemos perceber a distinção nítida entre terra e mar. O espaço privilegiado é o mar, que bem ao centro da figura, penetra pela cidade. Ele conduz a sereia por essa evocação, sendo ela percebida somente pelos contornos de sua calda. Nada aqui sugere a preferência pela figuração. Somente os contornos são definidos, sugerindo o aglomerado e a confusão, traços bem marcados pelo emaranhado das linhas. Há, assim como no Auto-retrato, analisado no primeiro capítulo, a redução dos elementos figurativos. O que se mostra mais relevante para a representação da cena é a sugestão de aglomeração e a entrada das águas na cidade. O olhar de Vieira da Silva privilegia o espanto diante da força dessa “inundação”. O que realmente compõe a intenção da cena é a

força dessas águas em contraposição à cidade, menor, aglomerada. A comparação entre os contornos da sereia e da cidade deixam ver o peso da representação desta última.

Pelo lado de Cecília, as descrições são feitas a partir de termos concretos. As imagens, sempre metafóricas, são feitas a partir de associações que por sua vez estão à serviço da sugestão do sentido. Portanto, as imagens que cria são fruto do intuito de transcender o que vê. Além disso, ela conjuga efêmero e abstrato, quando pensamos no suporte que escolhe para a representação desta cidade: a crônica.

Em sua origem, a crônica está intrinsecamente ligada ao tempo vivido, o tempo presente, do dia-a-dia, e cuja vida “útil” era tão breve como o restante do jornal.

A crônica guardará sempre de sua origem etimológica a relação 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 tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita no tempo (CANDIDO, 1990, p. 10).

Não é em vão, portanto, que estamos diante de uma crônica, tempo feito texto. Este gênero carrega consigo a efemeridade, a precariedade à qual se contrapõe o mar, que a inunda.

O concreto para dar vazão ao abstrato está presente, pois, na estrutura de ambas, porém, mais importante ainda é verificar que há uma harmonia entre imagem e texto advindo da mesma postura lírica diante do objeto.

A duas compreendem muito bem o sentido de evocação. Cecília tenta, então, aproximar-se de Lisboa. Vieira da Silva, no Rio de Janeiro, tem de recuperar a cidade que não tem mais. Para uma é o mar filtrado por Pessoa, pelos avós e marido, pelas navegações e pela mitologia. Para Vieira da Silva, Lisboa era uma contingência concreta, algo vivido de modo claro, aí incluindo a experiência marítima que não era só – ou necessariamente – história, mas era uma paisagem tangível como era o Pão-de-Açúcar para Cecília. Uma está como que reinventando, outra está recuperando pela memória.

Enfim, olhar para essa cidade implica em lidar com memórias que são muito simbólicas e específicas de cada uma. E, como vimos, o texto e a imagem não são complementares somente no olhar com que elas observam essa cidade. Cada qual em seu ofício traz para esse trabalho aquele modo de composição descrito por nós no primeiro capítulo desta dissertação. A conjugação entre a figuração e abstração, ou o concreto e o abstrato, estão presentes aqui.

E essas trajetórias percorridas por elas num certo ponto deixam de ser somente preocupações técnicas, cada qual com seu suporte, para se tornarem “irmãs” na medida em que esses caminhos são fruto de um mesmo olhar lírico diante daquilo que vêem.

Na introdução deste estudo dissemos que ambas faziam parte de um grupo de artistas de diferentes formações e áreas, que provocavam interferências um na obra do outro. E como vimos ao longo destes dois capítulos, ambas possuem estreita ligação com outros campos artísticos, sobretudo com a música. E o que privilegiam quando lidam com esses outros meios, é o que possuem de semelhante, as virtudes líricas que facilitam o diálogo entre esses campos, sem ter a pretensão de que o façam de um mesmo modo, pois, como já dissemos, suportes distintos implicam em modos distintos de análise. O que não significa que não haja uma motivação comum, como de fato há, o modo de olhar para o objeto.

Por isso, o termo viajante as define tão bem. A postura contemplativa, o modo singular de observação nos permite compreender bem o que é esse lirismo no olhar.

CAPÍTULO III – “Flores e Canções”

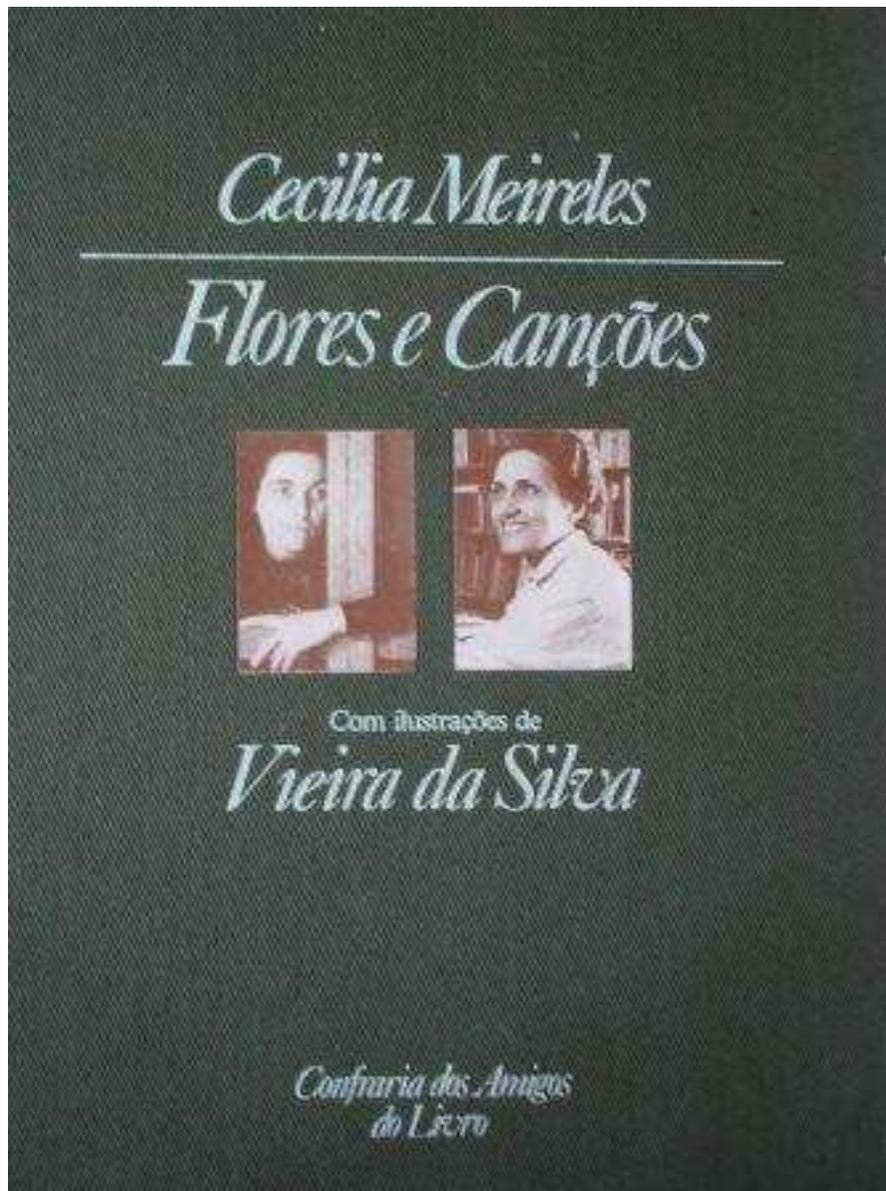


Figura 3 – Capa do livro “Flores e canções”

Em 1979, a Confraria dos Amigos do Livro publicou “Flores e Canções”, seleção de 22 poemas de Cecília Meireles escolhidos pelo amigo e fundador da Confraria Carlos Lacerda. Foram 1.500 exemplares ao todo. Na nota do Editor, lemos:

A publicação de “Flores e canções” é um ato de amor, esse imenso e eficaz amor que Carlos Lacerda, fundador da Confraria dos Amigos do Livro, punha em tudo que visionava, imaginava e erguia. Da sua amizade com Cecília Meireles e Vieira da Silva nasceu, meses antes da sua morte, a idéia deste livro. Nele pôs sua invulgar capacidade de entusiasmo, em Paris o delineou e preparou com Vieira da Silva (...)

Quanto ao resto, faz parte do mistério da criação artística, da transmissível intransmissibilidade das vozes diferentes que como estas, e cada uma à sua maneira, carregam longínquos silêncios, os labirintos imensos da inspiração, da vivência, da cultura. Com Cecília Meireles, com Vieira da Silva, certa ordenação misteriosa, se totaliza para além do objeto, na síntese rara do abstrato e do concreto. (MEIRELES, 1979, p. 5).

Este livro, que hoje se constitui em uma obra rara, será nosso último destino. Os dez desenhos que o ilustram foram feitos na França, na década de setenta, por Vieira da Silva, que há muito já era artista reconhecida; quanto à Cecília Meireles, sua morte, no ano de publicação de “Flores e Canções”, completava 15 anos.

“Síntese rara entre o concreto e o abstrato” foi algo que norteou nosso estudo até aqui. E a elaboração de obras com a conjugação desses “códigos” foi algo que também privilegiamos.

Ao falarmos nestes dois termos ao longo deste estudo pensamos mais em termos “líricos” do que propriamente teóricos, como já foi dito. Isso porque o que se torna evidente quando lemos não só este livro, mas as outras obras aqui visitadas, é que há em ambas uma preocupação em lidar com o indizível, o “incapturável”, o “irrepresentável”, por isso, pensar em “abstração lírica” nos serve tão bem para pensar em nosso estudo, sobretudo, neste último livro.

Na introdução deste estudo, chamamos atenção para o fato de não haver em nosso país consideráveis pesquisas sobre a relação entre estas artistas. Se, na fortuna crítica de Cecília Meireles, o nome da artista plástica quase nunca é citado, a contrapartida vai um pouco, mas só um pouco, mais além, pois embora não seja “possível” falar no Período Brasileiro sem citar as relações do casal Vieira da Silva/Arpad Szenes com Murilo Mendes e Cecília Meireles, o estudo dessas relações, sobretudo no que diz respeito à poeta, ainda é pouco explorado. Por isso, destacamos ao longo dos capítulos, a imensa colaboração do professor e crítico Nelson Aguilar, dedicado ao estudo da obra da artista plástica.

A restauração de um painel em azulejos feito por Vieira da Silva no refeitório da Universidade Rural do Rio de Janeiro, na década de quarenta, é fruto de suas recentes pesquisas. O catálogo “Vieira da Silva no Brasil”, concebido pelo crítico é a compilação das obras apresentadas na exposição de mesmo título, julho de 2007 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além de reunir obras do período brasileiro, a exposição dava destaque ao processo, ainda inacabado, de restauração do painel.

As pesquisas deste crítico, sobretudo a empreitada da restauração, ratificam a importância de estudos sobre essa artista plástica e os intelectuais de suas relações, pois a falta de conhecimento e estudos sobre o assunto são um dos motivos da falta de conservação dessas obras.

A descrição deste painel, quem nos dá, é o próprio Nelson Aguilar ²¹:

Faz o painel dividido em oito partes distribuídas pela parede da sala. No centro, coloca a peça maior. A partir do piso, onde se encontra os elementos mínimos freqüentes na pintura do artista, os losangos e os quadrados, duas jovens colhem os frutos de uma árvore coberta de formas redondas, de folhas, de pássaros, de borboletas. As duas figuras femininas são estilizadas para poder se introduzir numa coluna vertical de azulejos; a pintora traça contornos das jovens na junção dos ladrilhos, conservando um aspecto mais acidentado ao tronco da árvore. A ligação entre o solo e a folhagem é assegurada pelas formas verticais do tronco das jovens. A relação entre a parte superior da peça e a base repousa sobre a alternância do negro e do claro nos dois setores. Além disso, Vieira da Silva emprega dois tons para os azulejos brancos, um indo ao cinza, outro mais claro, o que garante um acréscimo de luminosidade no interior do painel que a luz exterior reaviva. A artista tenta jogar na parte superior da peça com as formas arredondadas dos frutos- que são simétricos ou homogêneos, como quase todas as folhas, e atravessam os azulejos em diagonal, constituindo os ramos laterais das árvores. Respeitando o dueto das moças, e trabalhando como guardiões, dois painéis simétricos verticais se erguem de cada lado do motivo central: À esquerda, uma mulher trazendo na cabeça um cesto de ananás está de pé sobre os azulejos onde se inscrevem, formas em losango, alusão clara à configuração da bananeira brasileira; À direita, um homem traz nos braços um cesto contendo frutos tropicais. Esse personagem usa um chapéu de palha redondo e adquire assim um contorno semelhante ao da mulher. Quanto ao cesto apresentado pela figura masculina, Vieira da Silva encontra nele um

²¹ Ver anexo 3, p. 92.

análogo na figura da mulher, à qual confere um ventre protuberante, que sugere o estado de gravidez (LEMOS, 2007, p. 39).

Em 1943, Vieira da Silva, a convite de Heitor Grillo – marido de Cecília Meireles e reitor da então Escola Nacional de Agronomia, localizada no Km 44 da antiga estrada Rio-São Paulo – começa a criação deste grande painel feito em azulejo para o refeitório dos estudantes. Para Arpad, foram encomendadas 14 telas representativas de cientistas, de acordo com Aguilar, “sábios responsáveis pelo desenvolvimento da botânica para dar o tom à sala da Reitoria”.

Ainda de acordo com Nelson Aguilar há um

determinante na encomenda do painel que vem da própria formação do professor Heitor Grillo, um especialista no combate às pragas que assolam a agricultura brasileira. O responsável pela transformação da Escola Nacional de Agronomia num centro de excelência de pesquisa tinha formação humanística, ampliada pela atenção contínua à arte enquanto realizava especialização na área de química agrícola, tecnologia e economia rural na Europa. (...)

A Agricultura não era considerada apenas do ponto de vista pragmático, mas como formação da paisagem, com o que implica de sabedoria e contemplação. Para tanto, o fundador da Universidade Rural estava atento à visão oriental do jardim como modo privilegiado de estar no mundo (Ibidem, p.23).

Observamos, portanto, preocupação humanística por parte do reitor, manifestada na preocupação de integração entre as pessoas, espaço e a suas concepções sobre a agricultura.

A importância de Cecília Meireles neste empreendimento é notável, sendo impossível não mencioná-la. Também ela possui uma relação íntima com o azulejo, já que fora casada com Fernando Correa Dias, artista plástico português, capista de primeira, ilustrador e ceramista, conceituado no Brasil e em Portugal. Como era muito bem relacionado com a intelectualidade portuguesa, ele introduziu Cecília nos meios literários de Portugal. Nele, a poeta fez grandes e duradouras amizades (José Osório de Oliveira, autor de uma História da Literatura Brasileira, Raquel Bastos, cantora lírica, Manuel Mendes, desenhista, os poetas Carlos Queiroz e Almada Negreiros). Correa Dias, portanto, exerce papel importante não só na formação intelectual da poeta, mas também na relação que ela possui com a cultura lusitana, como já citamos.

Como bem observou Aguilar, no mesmo texto, há uma alternância de imagens “expansivas” e “contraídas” no painel. O tronco da árvore, as roupas das meninas e dos guardiões são marcadas somente no que se mostra importante para a sugestão, o que contrasta com as imagens pequenas e ricas em detalhes que estão entre eles e por cima deles (o sol, os peixes, o homem à cavalo a jangada e os pássaros).

Podemos afirmar, desta forma, que os elementos simbólicos foram devidamente marcados, mas não definidos. Neste sentido, ele estabelece a seguinte relação:

A grande campanha de Maria Helena [o painel] corresponde à poesia de Cecília Meireles, onde as imagens estão ora flutuando ora plantadas à terra. Comportam-se como evocações, como oferendas. A poesia de Cecília exibe um jogo atilado de paradoxos, desenraizamento e enraizamento, universo e província, abstração e prato pintado. (In: LEMOS, 2007, p. 41).

Se as produções são convergentes, no sentido de tratar do mesmo assunto, do mesmo tema, a conjugação entre “abstração e prato pintado” é ainda mais latente.

Foi o que vimos com alternância de imagem e texto em “Evocação lírica de Lisboa” e é o que vemos também em “Flores e canções”. Texto e imagem estão em sintonia, um reiterando a “conjugação do outro”, a partir do que apresenta de específico para a obra, e para o suporte, escolhido por cada uma.

Dos 22 poemas selecionados por Carlos Lacerda, escolhemos três para este capítulo. “Plantaremos estes arbustos”, “Morte da formiga” e “Canção” foram selecionados justamente porque nos permite demonstrar bem o elo entre a “abstração e prato pintado” (LEMOS, 2007, p. 41).

Não só estes três poemas, mas toda a seleção de Carlos Lacerda é composta por poemas em que o eu lírico está “maduro” no que diz respeito ao seu percurso. Então, neles há a visível redução dos elementos figurativos, ainda que as descrições apontem para o aspecto mais figurativo, como veremos.

O poema “Morte da formiga” ilustra bem isso, a começar pelo título:

“Morte da formiga”

Levantou-se como um cavalo furioso

E abriu no ar seus bracinhos tênues.

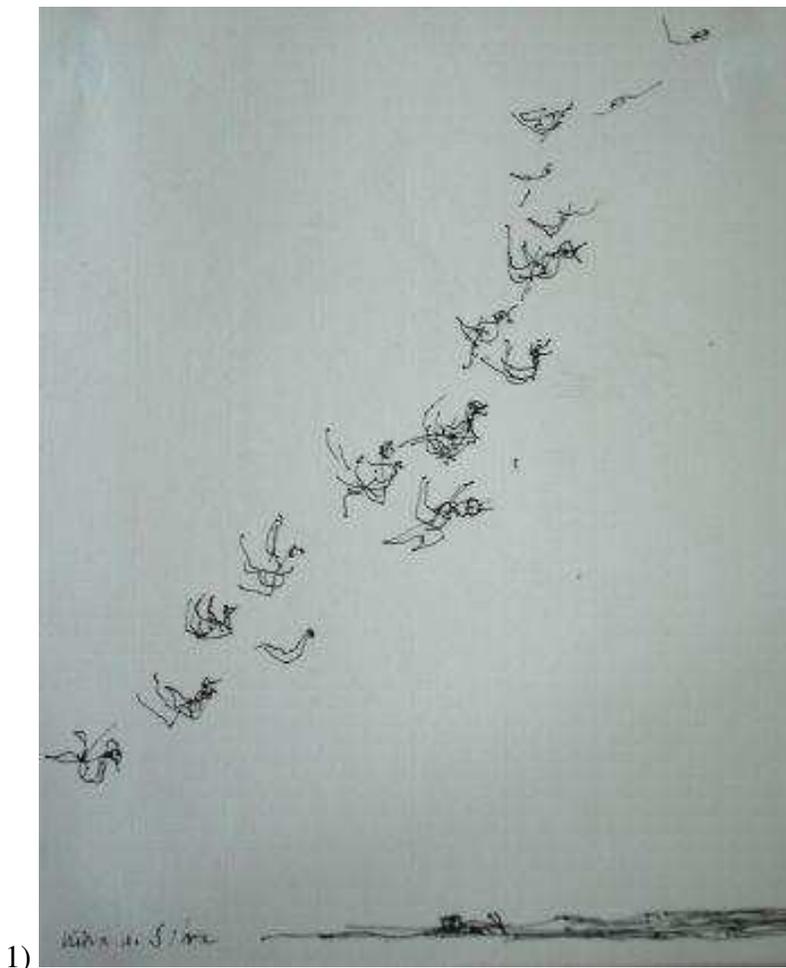
Menor que qualquer letra:
Mais fina que qualquer fio.

E eu pensei como seria o sol que a queimava
no ardente ladrilho.

E aproximei-lhe uma gota d'água
E um grão de terra fresca.
E ela se retorceu entre a água e a terra.
E era um silêncio terrível o da sua pequenez.

Depois caiu vencida.
Menor que um cílio. Menor.
E nem ela certamente
-mas, apenas eu, por que? -
Soube de sua morte.

Alto, vasto, azul,
Como era belíssimo o céu
Em redor deste mundo.



À semelhança dos versos de Camões, lidos no quadro “A sereia”, à pequenez do bicho da terra se opõe à vastidão, neste caso, do céu. Sendo a poeta conhecida como:

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina desamparada
que não principia nem também termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada. (MEIRELES, 2001, p. 292)

A “Pastora de nuvens” privilegia, então, o espaço vasto do céu em contraponto à pequenez e ignorância da formiga, já que somente o *eu* lírico teve consciência de sua morte.

Novamente há “expansão” e “contração” das imagens criadas no poema, pois toda a descrição da formiga aponta, na realidade, para o “silêncio terrível” de sua condição.

Na ilustração de Vieira da Silva, os contornos da formiga moribunda podem ser visto ao rés do chão, porém o espaço privilegiado por ela é o céu. A terra se resume aos traços do canto direito do desenho, onde podemos ver a pequena formiga.

O restante da ilustração abarca o céu, alto, vasto. Para ressaltá-lo, a artista plástica desenha uma passarada subindo por esse céu. É ali que reside a pastora de nuvens, na sugestão desse espaço pouco habitado.

Em ambas, percebemos que a forma já se mostra também mais solta, desprendida. Este poema já não possui a métrica tão bem definida, como vimos nos poemas do primeiro capítulo; o os traços de Vieira da Silva são menos figurativos.

No período em que realizou essas ilustrações, Vieira da Silva era já reconhecida por suas pesquisas sobre a arte abstrata. Dizemos isso, para lembrar que a maneira como realiza essas ilustrações foi opção sua. Poderia ter feito desenhos puramente abstratos ou figurativos.

E essa opção de ilustração nos revela sintonia entre texto e imagem. Em ambos notamos o desprendimento das formas em favor da essência. O mesmo desprendimento formal observamos nos outros dois poemas selecionados:



2)

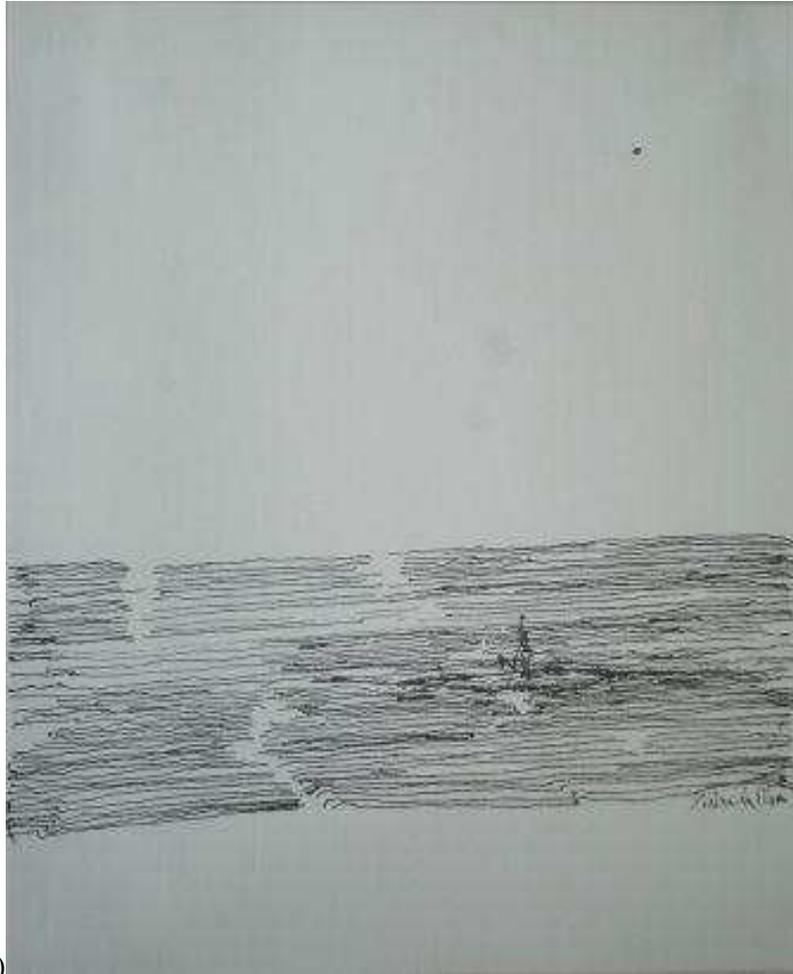
Plantaremos estes arbustos

Plantaremos estes arbustos
que darão flor apenas
daqui a três anos.

Plantaremos estas árvores
que darão fruto um dia,
mas só depois de dez anos.

Não plantaremos jardins de amor,
porque imediatamente
abrem tristeza e saudade.

Não plantaremos lembranças
porque estão desde já e para sempre
carregadas de lágrimas.



3)

Canção (Cecília Meireles)

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos
que os ventos me arrastam contra o meu desejo!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo!

Não demores tão longe, em lugar tão secreto,
nácar de silêncio que o mar comprime,
o lábio, limite do instante absoluto!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã eu morro e não te escuto!

Aparece-me agora, que ainda reconheço
a anêmona aberta na tua face
e em redor dos muros o vento inimigo...
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã eu morro e não te digo...

Notamos que a forma já não é tão rígida, embora seja nesses dois últimos poemas haja uma padronização quanto ao número de versos em cada estrofe. As rimas, porém, não consiste em preocupação para a poeta.

O que não deixa de haver são os recursos de sonoridade. A aliteração do “s” é uma constante. Nos três poemas deste capítulo, ele parece uma espécie de som “de fundo” para a condução do *eu* lírico. Também não é por acaso que estamos diante de um poema cujo título é “Canção”. Como já foi visto, esse é o nome de muitos de seus poemas, além de ser a atividade da poeta (“eu canto porque o instante existe”).

Os dois últimos poemas estabelecem um aparente contraponto, que se mostrou interessante para nossa análise.

Em “Plantaremos esses arbustos”, o eu lírico começa o poema cuidando de plantações que trarão resultado daqui a dez anos. Portanto, são para o futuro. Ele começa plantando algo concreto: arbustos e árvores, termina afirmando não plantar coisas abstratas: jardins de amor e lembranças.

No último poema, “Canção”, o mesmo eu lírico tem pressa, o que não víamos no poema anterior. Porém, ambos são tocados pela lembrança.

Se lembrarmos os comentários de Alfredo Bosi, no texto “Em torno da poesia de Cecília Meireles”, nos será mais fácil compreender o diálogo estabelecido entre esses poemas. De acordo com Bosi, o passado desde sempre possui uma “áurea de distância” e só revive quando tocado pela palavra.

Paralelamente, Bosi identifica dois pólos na relação da poeta com a memória e o mundo: eu e o outro.

sendo o outro ora tu, quase onipresente nos primeiros livros, ora a natureza, a paisagem circundante de inúmeras faces.

O tu, enquanto o outro amado, é sempre fonte de beleza e maravilhamento, mesmo quando as marés da paixão o tornem causa de desassossego. O tu, em ultima instancia, é enigma, porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo. A memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou (BOSI, 2003, p. 127).

É desta forma, portanto, que as lembranças podem se converter em lágrimas, e o lábio se torna o instante absoluto, já que o “mundo” e, conseqüentemente o outro se retornam somente no instante do texto. Fora do texto, ainda lembrando Bosi, a existência do mundo é como que suspensa.

Resta ao eu lírico, as lembranças, que se fazem com o signo da perda, da distancia, por isso, sofridas. E a tentativa de apressar o outro advém da consciência de que o encontro é breve, porque só pode acontecer no instante do poema. O lábio, elemento concreto, aponta o instante em que os dois mundos se tocam e logo se dispersam para o absoluto, muito bem ilustrado por Vieira da Silva. A imagem de uma pequena embarcação sozinha e à deriva no mar imenso. Porém, o que sobressai ainda é o céu que, na ilustração, é maior que o mar.

Nas três imagens selecionadas, o que se mostra bem significativo é o espaço, digamos, não ocupado, pois nele está a sugestão do vento, que percorre o espaço deixado pelas ilustrações.

Em “Plantaremos um arbusto”, uma fileira rala de arbustos é desenhada em diagonal. Eles “partem” do canto esquerdo superior da folha, em direção ao canto esquerdo inferior, formando uma linha nada uniforme. Esses arbustos mais parecem árvores secas, talvez, porque, de acordo com o eu lírico, darão flor e fruto só daqui a dez anos.

Nessas duas ilustrações, as imagens são mais “contraídas”, e o que privilegia o espaço do céu, do vento, do que se constitui em essência, enfim.

Como já dissemos anteriormente, texto e imagem estão em sintonia naquilo que ambos privilegiam. E as estruturas, seja pela maior flexibilidade formal dos versos ou pela

maleabilidade do traço, corroboram o que dissemos no início do capítulo: trata-se de um ponto mais “maduro” da caminhada em direção ao essencial, ou talvez fosse melhor dizer, que se trata de um outro olhar sobre o essencial, já que é inegável que essa sintonia advém de uma sensibilidade compartilhada.

Portanto, esse olhar lírico, subjetivo semelhante – traço que consideramos o mais relevante para refletirmos sobre a relação de ambas – acaba por desencadear, por vezes, estruturas que dialogam, pois são fruto de uma mesma conversa.

Conclusão

Ao longo do texto, mais de uma vez, foi dito que este estudo é um primeiro passo no que diz respeito à pesquisa das relações entre as obras de Cecília Meireles e Vieira da Silva. Este passo consistiu na identificação de questões que consideramos importantes quando lidamos com o percurso artístico de ambas. E, ao identificarmos tais questões, verificamos semelhanças em seus processos de criação.

Para identificar seus processos e confrontá-los, a fim de comprovar tal semelhança, distribuimos a análise das obras em três capítulos.

No primeiro capítulo, percorremos o trajeto artístico de cada artista a partir de um “Auto-retrato”. A escolha por obras que possuíssem tal título se deu por se tratar de momentos em que havia a certeza de uma postura auto-reflexiva. Optamos, pois, por iniciar nosso estudo a partir da imagem que ambas apresentavam de si mesmas, procurando identificar nessas obras características inerentes à produção de cada uma. Desta forma, vimos que Vieira da Silva deixou Lisboa em direção a Paris, em 1928, com o intuito de aprofundar seus estudos em torno da arte abstrata, sobretudo, seus estudos acerca do espaço e da autonomia dos elementos picturais. Seu percurso artístico aponta, como vimos no primeiro capítulo, para uma conjugação peculiar entre os códigos figurativo e abstrato.

Cecília Meireles, por sua vez, é a “pastora de nuvens” - como se autodenominou em um poema, e como o crítico Leodegário A. de Azevedo Filho também lhe denomina no título de seu livro “Poesia e estilo de Cecília Meireles: a pastora de nuvens”. Este codinome implica, como vimos, na opção recorrente pelo essencial, e, por isso intangível, em contraponto à materialidade do mundo, e sua perenidade. Lembramos sempre que o conceito de mundo foi aqui

visto definido pelo crítico Alfredo Bosi, em seu ensaio “Em torno da poesia de Cecília Meireles”, pertencente ao livro de ensaios “Céu, Inferno”.

Desta forma, identificamos em ambas um caminho semelhante que partia de imagens concretas em direção à essência ou nas palavras do crítico de arte Nelson Aguilar (In: LEMOS, 2007, p. 41), já aqui citadas:

A grande campanha de Maria Helena corresponde à poesia de Cecília Meireles, onde as imagens estão ora flutuando ora plantadas à terra. Comportam-se como evocações, como oferendas. A poesia de Cecília exibe um jogo atilado de paradoxos, desenraizamento e enraizamento, universo e província, abstração e prato pintado. Quando a pintora faz a capa da coletânea de poesias “Vaga música”, limita-se a desenhar uma concha. Todo o mar (português, como queria Pessoa?) num molusco heliocoidal.

O molusco (heliocoidal como o caramujo de Lisboa, visto no segundo capítulo) desenhado para a capa do livro de Cecília Meireles guarda toda relação da poeta com a musicalidade. Herança do Simbolismo, a música em Cecília Meireles possui toda suavidade e tranquilidade do barulho ouvido na concha. Suave e constante, ele é capaz de transportar o eu lírico para uma instância absoluta, essencial.

Porém, no início do segundo capítulo, mais especificamente no tópico 1.2 “Passeio prodigioso”, verificamos que a grande equivalência entre seus processos de criação deve-se a uma postura muito semelhante diante daquilo que é visto por elas. Uma certa atitude lírica frente ao que é observado, que visa à captação do que se revela essencial, é o que de fato as une. Por isso, o conceito de “conversa” desenvolvido pela poeta se faz pertinente, já que verificamos nelas essa mesma íntima conversa entre os olhos e o que é posto diante deles.

E a tal “conversa” é a atitude que distingue os turistas dos viajantes, pessoas que dividem os mesmos espaços, paisagens e objetos. O que os distingue, enfim, é o olhar que despendem ao que os cerca.

Os turistas, como vimos, estariam preocupados em ver e armazenar as lembranças da cidade em fotografias, *souvenirs*; enquanto os viajantes se ocupariam de pensar sobre o que é visto, refletindo e tentando assimilar esses novos dados.

O resultado dessas conversas silenciosas são os *souvenirs* dos viajantes. No caso deste estudo, *souvenirs* carregados de simbologias, como percebemos na figuração de Vieira da Silva, principalmente em seu “período brasileiro”, e nas imagens criadas por Cecília Meireles.

Entretanto, as construções imagéticas, focadas na figuração, apontam novamente para a tentativa de representação do essencial. Assim como a concha e o caramujo, nosso movimento é helicoidal, pois retornamos sempre ao contraponto entre figuração e abstração, concretude e fluidez, efêmero e essencial. Porém, a cada volta algo é acrescentado, por isso, não podemos falar que é o mesmo, por isso, é espiral.

Isso pode ser bem percebido no terceiro capítulo, em que conferimos o mesmo movimento do capítulo dois, a tal relação entre a “abstração” e o “prato pintado”. Porém, nas ilustrações e poemas analisados, verificamos que eles tendem mais à “abstração” do que “ao prato pintado”. O princípio, portanto, é o mesmo, entretanto, os laços com o figurativo, no caso de Vieira da Silva, e com os elementos que representam a materialidade, no caso de Cecília Meireles, estão mais frouxos. A essência é mais privilegiada.

Como nosso intuito neste primeiro passo foi identificar esses processos e suas equivalências, nem todo *corpus* estudado pôde ser utilizado. Há, portanto, outros momentos de confluência entre a obra de ambas que, devido ao foco deste estudo, não foram aqui analisados, como as ilustrações feitas por Vieira da Silva a partir da leitura de “Olhinhos de gato”, a ilustração da canção infantil “Valentine”, cuja letra foi escrita por de Cecília Meireles, publicada no “Caderno da juventude”; o poema “Deito-me à sombra de teus cabelos” dedicado a Maria Helena Vieira da Silva.

Esse *corpus*, pouco conhecido e ainda não estudado, faz parte de um acervo, ainda mal divulgado, de artes plásticas, e também de literatura, realizadas no Brasil durante a década de quarenta, do século passado. E aproveitamos para, mais uma vez, lembrar a importância de pequenos passos como esse estudo que apontam para importância da pesquisa desse *corpus*, pois muito mais que uma atividade acadêmica, estudos em torno desses materiais se revelam primordiais para a divulgação e sobretudo para a conservação desse *corpus*.

ANEXOS

1)



Joaquín Torres-García. *Composition*. 1932. Oil on canvas, 28 1/4 x 19 3/4" (71.8 x 50.2 cm). Gift of Dr. Román Fresnedo Siri.



Painel central, no refeitório da Universidade Rural do Rio de Janeiro. Abaixo, duas imagens pertencentes também ao painel.



Referências

AGUILAR, Nelson Alfredo. Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva. In: LEMOS, Fernando. **Vieira da Silva no Brasil**: catálogo. São Paulo: MAM, 2007. Catálogo da exposição da artista Maria Helena Vieira da Silva.

ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. In: _____. **Obras completas**, vol. 20 - crítica. São Paulo: Ed. Martins, 1955.

ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Longos dias têm cem anos**: presença de Vieira da Silva. Porto, 1982, p. 107. (Coleção Arte e artistas).

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: ed. 34 2003

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James (Org.). **Modernismo: guia geral**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1989.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. In: Série "Para Gostar de Ler", Vol. 5. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

CAVALIERI, Ruth Vilela. **Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

COELHO, Nely Novaes. O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles. In: **Tempo, solidão e morte** (reunião de ensaios). São Paulo: Conselho Estadual, 1964.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orefeu, 1967.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. **Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)**. São Paulo: José Olympio, 1970.

GOUVEA, Leila V. B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1993.

IGLÉSIAS, Henrique. Caracterização do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

LAMEGO, Valéria. “Dois mil dias no deserto: Maria Helena da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”. In: LEMOS, Fernando. **Vieira da Silva no Brasil**: catálogo. São Paulo: MAM, 2007. Catálogo da exposição da artista Maria Helena Vieira da Silva.

MEIRELES, Cecília. **Flores e canções**. Carlos Lacerda (Org.). Confraria dos Amigos do Livro, 1979.

_____. Fortuna crítica. In: **Cecília Meireles – poesias completas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1983.

_____. **Obra em prosa**, vol. I, tomo I – Crônicas em geral. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998.

_____. **Poesia completa**, 2 vol. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

MENDES, Murilo. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

NEHRING, Marta Morais. **Murilo Mendes crítico de arte – a invenção do infinito**. São Paulo: Nankin, 2003.

NETO, Miguel Sanches. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**, 2 vol. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Brasília: Ed. UNB, 1982.

PEDROSA, Mário. Fundamentos da arte abstrata. In: _____. **Forma e Percepção Estética** (textos recolhidos II). Otília Arantes (Org.). São Paulo: Ed. USP, 1995.

_____. **Política das Artes** (Textos escolhidos I). Otília Arantes (Org.). São Paulo: Ed. USP, 1995.

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Arquivos de exílio em Murilo Mendes e Vieira da Silva. In: _____ e SILVA, Terezinha Vânia Zimbrão (Org.). **Imaginação de uma biografia literária**: os acervos de Murilo Mendes & Chronicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes. Juiz de Fora: Edufjf, 2004.

PESSOA, FERNANDO. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PHILIPPI, Anne. **O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes.** Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Rolim, s/d.

PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1982.

READ, HERBERT. **A arte de agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

ROSENTHAL, Gisela. **Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido.** Lisboa: Taschen, 1998.

Catálogos, revistas, dissertações e teses:

AGUILAR, Nelson Alfredo. **Figuration et spatialization dans la peinture modernebresilienne: le séjour de Vieira da Silva au Bresil.** 1984. Tese (Doutorado em Filosofia) – Université Lumière Lyon 2. Lyon, 1984.

_____. Vieira da Silva no Brasil. In: **Revista Colóquio Artes**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, série 2, ano 18, 1976.

ANJOS, Paola Maria Felipe dos. **Cecília meireles: O Modernismo em tom maior** Campinas:, 1996. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

ATLANTICO Revista Luso-Brasileira, vol. 6, Lisboa: Oficina Gráfica, 1948.

BOT, Marc Le. Vieira da Silva et la peinture à Paris. In: **Revista Colóquio Artes**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, série2, ano 34, vol. 93, 1976.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Murilo Mendes 1901-2001: catálogo.** Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes/UFJF, 2001.

LEMOS, Fernando. **Vieira da Silva no Brasil: catálogo.** São Paulo: MAM, 2007. Catálogo da exposição da artista Maria Helena Vieira da Silva.

MARQUES, Reinaldo. Acervo literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. **Ipotesi.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, vol. 4, no. 2, jul/dez. 2000. Juiz de Fora, Edufjf, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A arte de viajar na poesia de Cecília Meireles. **Organon.** Revista do Instituto de letras da UFRGS, vol. 34, Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

_____, Fronteiras e margens atravessadas, relatos de viagem. In: LOBO, Luiza (Org.). **Fronteiras da Literatura.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA da FAAP (São Paulo, SP). **Brasil 1020-1950: da Antropofagia a Brasília**: catálogo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo, SP). **Cinco pintores da Modernidade**: catálogo. São Paulo, 2004.

PINACOTECA e FUNDAÇÃO ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA (São Paulo, SP). **Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro**: catálogo. São Paulo: 2001.

Iconografias

SILVA, Vieira da. **Autoportrait**. 1932. 1 original de arte, guache sobre papel, 67 x 26 cm. Coleção Maria Nobre Franco.

_____. **Auto-retrato**. 1930. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 x 46 cm. Coleção particular.

_____. **La sirene**. 1936. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 30 x 61 cm. Coleção particular.