

Cláudia Gomes Pereira

Os Doze Noturnos da Holanda, de Cecília
Meireles, e a singularidade de suas peças
como exercícios espirituais

Dissertação apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem, da Universidade
Estadual de Campinas, para a obtenção do
título de Mestre em Teoria e História
Literária

Orientador: Prof. Dr. Paulo Elias
Allane Franchetti

CAMPINAS
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

P414d

Pereira, Cláudia Gomes.

Os *Doze Noturnos da Holanda*, de Cecília Meireles, e a singularidade de suas peças como exercícios espirituais / Cláudia Gomes Pereira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Paulo Elias Allane Franchetti.

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

1. Viagem. 2. Exercícios espirituais. 3. Tempo. 4. Autoconhecimento. I. Franchetti, Paulo Elias Allane. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/i
el

Título em inglês: *The Doze Noturnos da Holanda*, Cecilia Meireles, and the singularity of its parts as exercises spirituals.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Spiritual exercises; Time; Self-knowledge; Journey.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti (orientador), Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo e Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça.

Data da defesa: 17/02/2009.

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

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 17 de fevereiro de 2009, considerou a candidata Cláudia Gomes Pereira aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Paulo Elias Allane Franchetti



Mário Luiz Frungillo



Alcides Celso Oliveira Villaça



Francine Fernandes Weiss Ricieri

Fábio Ackcelrud Durão

**IEL/UNICAMP
2009**

Para Jonas e Heleno

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio.

Aos meus amigos Hélio, Raquel, Roberta e Fabiana Maria.

Aos Professores Doutores Mário Luiz Frungillo e Alcides Celso Oliveira Villaça pela contribuição de suas leituras e orientações.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) que me concedeu Bolsa de Pesquisa.

Ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, em especial, pela orientação segura e competente, deixo registrada toda a minha gratidão e admiração.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a obra *Doze Noturnos da Holanda*, de Cecília Meireles, publicado pela primeira vez em 1952. Esse livro pode ser considerado um marco na lírica da poetisa no que tange a temática da viagem, uma vez que nele coincidem a viagem imaginária e o deslocamento espacial. O livro, escrito em 1951, na Holanda, descreve a jornada do eu lírico acompanhado pela personagem Noite, no universo noturno, em busca de experiência de totalidade e de autoconhecimento. Essa viagem lírica é composta por doze poemas que parecem constituir um ciclo, no qual existe uma progressão ao longo dos poemas. Assim, a hipótese do trabalho é que os poemas se descrevem como uma série de exercícios espirituais, que preparam o leitor para a contemplação da imagem maior que é centrada na imagem do afogado encantado que jaz nos canais de Amsterdã. A hipótese é sustentada nesse trabalho por meio do estudo analítico dos poemas: “Um”, em que se descrevem o processo de introspecção e o afastamento dos desejos terrenos; “Dois”, em que se apresenta a Noite como uma personagem; “Três”, em que se sublinham a viagem pelo mundo noturno e as formas precárias de temporalidade; e “Doze”, em que se apresenta o belíssimo corpo do afogado.

Palavras-chaves: viagem; exercícios espirituais; tempo; autoconhecimento

ABSTRACT

This master thesis presents a study on the book *Twelve nocturnes of Holland*, written by Cecília Meireles and first published in 1952. This book can be considered a hallmark of the poet's lyricism concerning the theme of journey, since in it coincide both imaginary journey and spatial motion. The book, written in 1951 in Holland, describes the journey of the lyric self and the character Night through a nocturnal atmosphere searching for totality and self-knowledge. The lyric journey is composed of twelve poems, which seem to form a cycle. There seems to be a progression in this cycle. The working hypothesis, thus, assumes that each poem constitutes a spiritual exercise that prepares the reader to the bigger image of the enchanted drowned, who lies on Amsterdam channels. The hypothesis is supported through the analytical study of the poems: "One", which describes both processes of introspection and of departure from earthly desires; "Two", which presents Night as a character; "Three", which emphasizes the journey through a nocturnal world and precarious modes of temporality; and "Twelve", which presents the beautiful body of the enchanted drowned.

Key words: spiritual exercises; time; self-knowledge; journey

SUMÁRIO

Introdução	1
I. Um pouco da história do livro	5
1.1 Primeiros caminhos	13
1.2 Noites em perspectivas	17
1.3 Entre arquiteturas seculares a visão da Holanda.....	19
1.4 Sobre a receptividade holandesa.....	23
1.5 Exercícios espirituais	25
2. Reflexões sobre o poema “Um”	33
2.1 O poema “Um”	33
2.2 O Poema “Um” e os convites da lua.....	35
3. Reflexões sobre o poema “Dois”	51
3.1 O poema “Dois”	51
4. Reflexões sobre o poema “Três”	67
4.1 O poema “Três”	67
4.2 Margens e direções	69
5. Reflexões sobre o poema “Doze”	81
5.1 O poema “Doze”	81
Conclusão	93
Referência bibliográfica.....	97

Introdução

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

(MEIRELES, 1999, p. 267)

Cecília Meireles é uma poeta consagrada da literatura brasileira. Dentre suas obras mais estudadas, destacam-se: *Viagem* de 1939, *Mar Absoluto e Outros Poemas* de 1945, *Romanceiro da Inconfidência* de 1953, *Metal Rosicler* de 1960 e *Solombra* de 1963. Este estudo volta-se para uma das obras menos estudadas de Cecília Meireles, os *Doze Noturnos da Holanda*, publicada primeiramente no ano de 1952. Como será visto em detalhes, nessa obra, pela primeira vez, ocorrem simultaneamente a viagem imaginária e o deslocamento espacial. Na obra de Cecília, o tema da viagem é recorrente.

Desde a publicação do primeiro livro de Cecília Meireles, Alfredo Gomes, no prefácio do livro *Espectros*, em 1919, identifica, na lírica da poeta, os indícios de uma alma peregrina, porque segundo o ensaísta: “nesta vida e neste mundo, viajores somos todos”(GOMES, 2001, p. 8). Gomes foi preciso nessa identificação, pois a poética ceciliana foi marcada também pela importância devotada à temática da viagem.

Em *Nunca mais... e Poemas dos Poemas*¹ de 1923, a viagem a que o eu lírico se submete tem traços de uma viagem de ascese. No entanto, essa viagem revela-se infrutífera e frustrante, pois dela parecem restar apenas os sentimentos de solidão, de saudade, de dor e de renúncia, que dominam a parte final do livro. Contudo, em *Viagem* de 1939, dedicado aos “amigos portugueses”, segundo Sanches Neto (2001), a idéia da viagem está ligada à própria história de Portugal, à vinda dos antepassados de Cecília dos Açores². Nesse livro, a viagem imaginária opõe-se, na verdade, ao deslocamento espacial, é principalmente evasiva. Em 1952, Cecília publicou *Doze Noturnos da Holanda*, que é o primeiro livro de uma série em que o deslocamento espacial e a viagem imaginária são simultâneos. Essa mudança de temática nos leva a considerar: (a) quais foram os motivos dessa mudança que entrelaça a viagem imaginária e a viagem espacial; (b) se Cecília partiu do real para o imaginário na construção dos noturnos; (c) se há sobreposição do espaço imaginário ao real.

Uma primeira constatação é que o que chama a atenção da poeta na Holanda é a arquitetura de Amsterdã e as cenas das águas dos canais com seus barcos floridos. A Holanda conservava, aos olhos da poeta, tantas características de seu passado que o viajante sentia-se “dentro de gravuras”. O espaço físico adquire, desse modo, um peso significativo na obra, uma vez que atribui uma memória histórica à paisagem. O espaço não representa apenas um *décor* na lírica de Cecília: ele retém a memória do lugar. Em “Via Appia”, poema do livro *Poemas Italianos*, a poeta diz “pedras não piso apenas:/ – mas as próprias mãos que aqui as colocaram,/ o suor das fronte e as palavras antigas.” (MEIRELES, 2001, p.1140). Nesses versos, o leitor pode apreciar uma contemplação que considera, além da imagem concreta das pedras, as lembranças que elas guardam ou que testemunharam um dia. Nessa perspectiva, que condensa a importância do lugar e da memória que ele desperta, os poemas de *Doze Noturnos da Holanda* são marcados por símbolos que remetem à Holanda. Sendo assim, do ponto de vista espacial, destacam-se, por exemplo, os canais de Amsterdã e o Mar do Norte. Do ponto de vista

¹ Vale ressaltar que as obras *Nunca mais... e Poemas dos Poemas*, da mesma maneira que as obras *Baladas para El-Rei* (1925); *Cânticos* (1927); *A Festa das Letras* (1937); *Morena, Pena de Amor* (1939) foram excluídas da *Obra Poética* (1958) e da *Antologia Poética* (1963), pela própria Cecília Meireles. A recusa das obras iniciais por parte da poeta é um ato que não pode ser ignorado, uma vez que indica que ela já não se reconhecia inteiramente nelas. Com isso, Cecília parece valorizar sua obra a partir de *Viagem* (1939).

² A propósito, Cecília viajou pela primeira vez a Portugal em 1934, e apenas no ano de 1951, conheceu os Açores.

da memória, segundo o levantamento da pesquisa que apresentaremos na seqüência das seções, destacam-se as cenas de Amsterdã, que recordam e valorizam o século XVII.

Os poemas dos *Doze Noturnos da Holanda* parecem constituir um ciclo, no qual existe uma progressão ao longo dos poemas. A hipótese desse trabalho, a partir dessa percepção, é a de que os noturnos se podem descrever como uma série de exercícios espirituais.

Para sustentar a hipótese, este trabalho está estruturado em várias partes ou seções. A primeira reconstitui a história do livro e de sua repercussão no meio acadêmico. A segunda apresenta a leitura do poema “Um”, esse poema apresenta o processo de introspecção que a noite viabiliza. A terceira apresenta a leitura do poema “Dois”, nele a noite é personificada e interage com o eu lírico. A quarta, a do poema “Três”, em que discutimos a estrutura física da noite e a profundidade psicológica que ela pode inspirar no eu lírico. A quinta seção apresenta a análise do poema “Doze” e se centra numa imagem que parece essencial para a compreensão do conjunto e do desenho geral da obra.

I. Um pouco da história do livro

*“Isto aqui é simplesmente maravilhoso tenho meio livro pronto. Os “noturnos da Holanda”: estou apaixonadíssima pela paisagem, pelo povo, pela água.”*³

Cecília Meireles

Esta seção trata da história da obra *Doze Noturnos da Holanda*. Para isso, lembramos acontecimentos que tiveram importância na vida da poeta.

Em 1951, Cecília Meireles viaja à Europa pela segunda vez. Nessa viagem, ela conhece a Bélgica, a França, a Holanda, além de visitar Portugal, e conhecer os Açores⁴, terra natal de sua avó materna. É durante sua estada na Holanda, e sempre à noite⁵, que Cecília escreve a obra *Doze Noturnos da Holanda*. Em entrevista a Domingos de Carvalho Silva, a poeta diz serem os noturnos: “lembranças das minhas conversas com a noite naquele mundo nascido da água” (SILVA, 1952)⁶. É interessante que ela tenha usado o termo “lembranças” para definir o sofisticado exercício poético que ela pratica nos doze poemas.

O texto transcrito na epígrafe corresponde a uma das primeiras notícias sobre a produção dos “Noturnos da Holanda”, maneira como Cecília se referiu ao livro que recebeu o título de *Doze Noturnos da Holanda*. O postal, datado de 7 de novembro de 1951, foi enviado por Cecília durante sua estadia em Amsterdã, para Abgar Renault. A mensagem do postal, além de informar sobre a produção do livro, já demonstra parte da comoção que o lugar desperta na poeta.

³ Postal datado em 7 de novembro de 1951, Amsterdã, para o Prof. Abgar Renault. O postal está integrado à correspondência de Abgar Renault, existente no Museu Casa Rui – Barbosa.

⁴ Cecília escreveu uma obra em que descreve as suas primeiras impressões dos Açores – *Panorama Folclórico dos Açores*, especialmente da Ilha de São Miguel – que foi publicado em Ponta Delgada, na revista *Insulana*, em setembro de 1955.

⁵ Em entrevista a Domingos de Carvalho Silva, na data de 22 de junho de 1952, Cecília diz: “até o final deste mês devem aparecer dois poemas que estão sendo impressos no Rio: *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta*. Os noturnos foram escritos na Holanda, e sempre à noite.”

⁶ A entrevista de Cecília na íntegra está no artigo “Ludibriado, mal servido e desiludido – o público pelos críticos da poesia”. O tempo S. I., 22 de junho de 1952. O artigo encontra-se disponível no CEDAE, documento número 048. P.02, do acervo Cecília Meireles, e não apresenta o número da página do jornal.

Em 1952, em outra correspondência para Abgar Renault, Cecília anuncia a publicação da obra: “os poemas da Holanda vão ser editados logo após o carnaval, junto com uma outra coisa inspirada pela viagem aérea; vocês verão como perdi aquele famoso medo”⁷. Esse texto traz alguns elementos que merecem consideração. O primeiro é a informação sobre a publicação dos *Doze Noturnos da Holanda*, juntamente com uma “outra coisa inspirada pela viagem aérea”, ou seja, o segundo livro presente no mesmo volume dos *Doze Noturnos da Holanda*. Assim, Cecília publica em volume único, os *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta* – livros com aspectos formais e conteúdos diferentes. O segundo refere-se ao “famoso medo”. Esse pode tratar-se de várias coisas, desde o simples medo de voar, até o receio da prática do verso longo, entre outras possibilidades, não temos como determinar. O uso do verso longo é uma prática pouco comum na poesia de Cecília. Embora o medo de voar seja uma possibilidade provável; mais do que o medo, destacam-se na lírica ceciliana o prazer que a vista aérea proporciona e o aprendizado. Prova disso são as palavras da própria poeta, em entrevista concedida para Domingos Silva, comentando o livro *O Aeronauta*:

“*O Aeronauta* é quase um sumário de tantas experiências de avião, nesta minha recente viagem à Europa. Por muito tempo o mar foi o meu verdadeiro país. Com certa saudade vejo-me obrigada a confessar que nos ares me vi como em país ainda mais íntimo”. (SILVA, 1952)

Nesse depoimento, a poeta reconhece a importância das experiências de avião que vivenciou na viagem à Europa em 1951, e identifica nos ares o seu “país”. A identificação da matéria do ar como a sua própria pátria é relevante do ponto de vista da composição das imagens. Segundo a perspectiva bachalerdiana, especificamente a lei dos quatro elementos – que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra – toda poética recebe componentes de essência material. Aceitando-se essa teoria, o que mudará na poética ceciliana com a identificação do ar como seu “país”? E se cada um dos quatro elementos sugere confidências secretas, quais são as que a matéria do ar inspirará em Cecília?

⁷Carta enviada a Abgar Renault em 21 de fevereiro de 1952. A correspondência encontra-se no acervo do Museu Casa Rui – Barbosa.

Gouveia (2007), num ensaio sobre as viagens de Cecília Meireles, destaca que a “aeridade” na lírica cecilianiana pode ser observada tanto no sentido figurado, que corresponde ao mundo interior de Cecília, quanto no sentido concreto, que pode ser representado pelas viagens aéreas ao redor do mundo. Gouveia acentua que “a “aeridade” abstrata em Cecília é o desligar-se da materialidade, o apegar-se ao imaginário, ao etéreo, ao leve e invisível, atributos físicos do ar; a “aeridade” concreta é a própria fruição das viagens aéreas e a exploração simbólica e estética desses recursos.” (GOUVEIA, 2007, p. 112).

Vê-se, depois do ano de 1951, na obra de Cecília, o resultado da meditação sobre a “aeridade”. Em *Crônicas de Viagem 1;2;3*, por exemplo, entre outros temas, Cecília descreve as impressões que colheu das viagens aéreas. Assim, nos reportamos a elas com o intuito de identificar o que foi relevante naquela experiência para a poeta:

A primeira crônica que destacamos é intitulada “O avião”. A crônica narra os primeiros momentos em que a narradora/viajante entra no avião e o processo de descaracterização que ocorre com ela. Ao entrar no avião, a viajante sente mudar a percepção que tem do mundo, tanto espacial quanto psicológica. Ocorre com a viajante uma metamorfose, uma espécie de fusão entre ela e o avião: os seus olhos são equivalentes às janelas do avião; o alumínio, a madeira, o plástico e o pano que estão na estrutura do avião não são apenas peças que o constituem, são também a “sua casa, sua mesa, sua cama” (MEIRELES, 1998, p. 263). No avião, a viajante sente furtada a posse de sua vida e dos seus sentidos, sentimento que a força atribuir valores ao mundo de forma diferente. O processo de descaracterização do sujeito, iniciado quando a viajante entra no avião, se completa no momento em que ela “ajusta o cinto ao corpo, sua identidade a máquina torna-se definitiva.” (MEIRELES, 1998, p. 263). Após a junção da máquina com o homem e do avião alçar vôo, o mundo é contemplado por outro prisma:

“O mundo do viajante é acima das florestas e das montanhas. Passam por ele as nuvens como outra humanidade. As grandes nuvens que se reúnem em assembleias brancas e cinzentas; as pequenas nuvens que passeiam de mãos dadas; nuvens que passeiam de mãos dadas; as nuvens solitárias que lentamente elaboram a sua desintegração. As dissensões da terra, a inveja, o ódio, a malícia, todas as coisas que separam e, ao mesmo tempo, unem aos homens e, para quase todos,

constituem a razão de ser da vida, não têm fundamento nem importância para o viajante suspenso a tantos mil metros transportado a tantas centenas de quilômetros por hora. (MEIRELES, 1998, p. 264)

A paisagem descrita na citação acima valoriza a beleza efêmera que compõe um cenário marcado pelo contínuo movimento, trata das nuvens solitárias e coloridas que se reúnem lentamente e caminham à desintegração. Pode-se apontar uma analogia entre o homem e as nuvens, já que a efemeridade é um traço comum a ambos. O mundo contemplado pelo viajante está acima da paisagem das montanhas e das florestas, ele consagra o espírito do homem dissociado dos valores terrenos e das paixões. Por isso, a percepção do distanciamento do solo acarreta o aumento da sensação de afastamento dos desejos e dos afetos. Esse distanciamento contribui tanto para o processo de interiorização do eu lírico, quanto para a conscientização de que a sua solidão é um elemento que colabora na definição de si próprio: “somos o nosso silêncio interior”. Diz Cecília na crônica “Além de todas as montanhas”:

“Por mais que esteja repleto o avião, por mais que todos os passageiros se aproximem, procurando em cada janela o ponto de observação mais favorável, todos estamos imensamente solitários, – desligados uns dos outros, desligados dos nossos parentes e amigos, – lá muito longe, onde ficaram, sem saberem, neste momento, por onde vamos – desligados de nós mesmos, daquilo que consta, mesquinamente, dos nossos passaportes. Somos o que somos – sem profissão, idade, nome, corpo – o que sobra de todas essas limitações, o que viaja sob todas essas limitações, o que, por acaso se realiza, fora de tais formalidades; o que porventura, resistirá, quando encerrarmos nossas atribuições no mundo humano. Somos o nosso silêncio interior, o nosso silêncio sempre enriquecido, e tão cheio de claridade secreta. Somos a nossa grandiosa solidão, aquela em que nos reconhecemos desde a infância, o espelho da nossa permanência, a constante vigília da nossa vida” (MEIRELES, 1998, p. 275).

É nesse quadro que vai se dar a proposição da imensa solidão do sujeito, tanto que, por mais que o lugar esteja repleto, ele sente-se só e é só. No avião, será assim. O eu lírico é tomado por uma solidão familiar, tão antiga quanto aquela que se desenvolve na infância. A viagem aérea descaracteriza o viajante, tira-lhe o nome, a

profissão e outras formalidades que o distinguem dos outros homens, daí a pergunta que Cecília formula: “Desumaniza-se, o viajante, ou sobre-humaniza-se?”⁸.

A experiência da viagem aérea pode inclusive ter incidido na produção dos poemas dos *Doze Noturnos da Holanda*, uma vez que esses poemas tratam da “aeridade” abstrata da qual comentamos anteriormente, além de apresentarem lições de exercícios de sublimação.

Como pudemos observar, nos exemplos extraídos das crônicas, a viagem aérea, ao proporcionar um desprendimento concreto da terra, permite uma exploração imagística da realidade que a narradora-poeta observa. Para Gouveia (2007), algumas das crônicas de viagem de Cecília “teorizam e exprimem uma estética da paisagem aérea” que além de “individualizarem” a sua obra, dão um toque de “cosmopolitismo” a ela.

A receptividade da obra por parte da crítica demonstrou algumas divergências. Uma delas diz respeito à junção, num mesmo volume, dos livros *Doze Noturnos da Holanda* e *O Aeronauta* que, dado o contraste entre eles, não passou despercebida. Domingos de Carvalho Silva, por exemplo, disse, em ensaio publicado no *Diário de São Paulo*, em dezembro de 1952⁹, que era praticamente impossível conciliar, em um só livro, duas opostas categorias como essas que Cecília apresentava conjuntamente. Os *Doze Noturnos da Holanda*, para Silva, lançaram a autora à experiência “do verso longo, atingindo mesmo o versículo, e o fez com todo o desassombro, ao mesmo tempo, utilizou-se de um material poético pouco freqüente em suas realizações anteriores”; o ensaísta destaca, ainda, que há nos noturnos “a poetização do cotidiano, a revalorização de palavras tidas e havidas como irremediavelmente prosaicas”. Já, em *O Aeronauta*, segundo Silva, a poeta manteve-se fiel ao seu passado, retomando, em “versos curtos e de esplêndida estrutura rítmica, o caminho de uma temática mais subjetiva” (SILVA; 1952)¹⁰. De fato, Silva tem razão em

⁸ Pergunta formulada na crônica “O avião” que está em: MEIRELES, C. O Avião In: *Crônicas de Viagem I*. São Paulo: Nova Fronteira 1998. Pág. 264.

⁹ Matéria do Jornal *Diário de São Paulo*, intitulada “Verso, ritmo e expressão em Cecília Meireles”. O texto encontra-se disponível no CEDAE, UNICAMP – IEL, no acervo: Cecília Meireles, documento número 513, P. 08, e não apresenta o número da página do jornal.

¹⁰ Matéria do Jornal *Diário de São Paulo*, intitulada “Verso, ritmo e expressão em Cecília Meireles”. O texto encontra-se disponível no CEDAE, UNICAMP – IEL, no acervo: Cecília Meireles, documento número 513, P. 08, e não apresenta o número da página do jornal.

relação aos versos curtos e à estrutura rítmica observada na obra *O Aeronauta*. Entretanto, não parece razoável dizer que a temática dessa obra seja mais subjetiva do que a dos *Doze Noturnos da Holanda*.

A opinião do crítico Azevedo¹¹ (1970) parece ser divergente da expressa por Silva, no que tange o caráter subjetivo da obra *Doze Noturnos da Holanda*. Azevedo, em ensaio sobre as obras *Amor em Leonoreta* e *Doze Noturnos da Holanda*, diz serem:

“extremamente subjetivadas as impressões dos *Doze Noturnos da Holanda*, porque afogadas no próprio tempo subjetivo, numa visão própria do totalismo literário de Cecília Meireles, que tem as raízes mais profundas de sua poesia no transcendente mundo da espiritualidade”.(AZEVEDO, 1970)

Como podemos observar, ao contrapormos as duas opiniões expressas pelos críticos, Silva não vê as subjetividades dos noturnos; Azevedo, por outro lado, destaca o caráter subjetivo da obra. Para Azevedo, as subjetividades dos noturnos dialogam com as demais produções de Cecília, que estão inseridas no campo de uma poesia metafísica. As impressões, para o ensaísta, são subjetivas, pois são fundadas na particularidade do tempo da própria poeta.

Silva declara, ainda, que Cecília demonstrava maior domínio na composição dos versos curtos, ele considerava que ela era:

“uma poeta de filigranas (no que esta expressão possa ter de melhor sentido) e não de impulsos de eloquência, sendo luminosa e não “iluminada” (no sentido que o Sr. Augusto Frederico Schmidt, poeta misterioso adequado ao ritmo ondulante dos versos longos), ela nos comove mais esteticamente e poeticamente em seus versos de menor medida, com incisivos cortes, ritmo cheio de surpresas freqüentes no jogo das idéias.” (SILVA, 1952)

¹¹ AZEVEDO Filho, Leodegário A. “Amor em Leonoreta e Doze Noturnos da Holanda”. 1970 s.n.t. . Material disponível em recorte de jornal, CEDAE – UNICAMP, arquivo Cecília Meireles- documento número 462; P. 08.

Antes de discorrermos sobre a opinião expressa por Silva, no que tange à questão da eficiência do verso curto ou longo, apresentamos na seqüência um extrato de uma aula ministrada por Cecília Meireles no curso de Técnica e Crítica Literária:

“Naturalmente todo artista, antes de fazer alguma coisa, traz dentro de si, a visão do que vai realizar. Não se pode admitir que alguém pegando um tratado de versificação possa fazer um poema. É preciso que o autor traga consigo alguma coisa para dizer”.¹²

Considerando as palavras de Cecília, a eficiência dos versos não depende de formas pré-estabelecidas, uma vez que não se faz poesia apenas com um tratado de versificação. É preciso que o poeta tenha algo significativo a dizer, uma visão de mundo para compartilhar. Isso lembra um dos conselhos de Rilke sobre a necessidade de escrever. Segundo o poeta, uma pessoa só deve escrever quando sentir que a necessidade é tal que senão o fizer “morre”. O bom êxito de uma obra dependerá dessa necessidade e de outros fatores. É importante lembrar, ainda, que a forma dos versos constitui, por certo, um significado. O cuidado com a forma pode, inclusive, revelar um viés classicizante da poesia de Cecília, que consciente disso afirma: “a poesia é grito, mas transfigurado” (MEIRELES, 1967, p. 89). Entretanto, não é possível dissociar a forma do conteúdo. O poema é composto pela totalidade: forma e conteúdo. Sua interpretação de leitura é dependente dessa dicotomia, e o bom êxito do ajustamento exato entre a forma e o conteúdo.

Dos doze noturnos, três poemas são compostos em versos relativamente curtos, quando comparados aos outros nove, que são mais longos. Justamente por conta de serem mais extensos, atribui-se aos versos uma característica prosaica. Além da extensão dos versos, outro recurso que contribui para a caracterização deles como prosaico é a instauração de diálogos. No conjunto da obra, a poeta concede voz a duas

¹²Fragmento de uma aula de Cecília Meireles, em 1937, de Técnica e Crítica Literária. O texto, na íntegra, datilografado por Vera Teixeira (sem a revisão de Cecília Meireles), encontra-se na Casa-Museu Rui Barbosa. Na seqüência do texto, datilografado por Vera Teixeira, a professora vai recorrer às reflexões de Rainer Maria Rilke a um jovem poeta que lhe pede conselhos sobre a sua vocação, remetendo versos para que o escritor se pronuncie sobre eles. Em resposta Rilke escreve não uma carta, mas 10, que têm como essencial conselho o seguinte: uma pessoa só deve escrever quando sentir que a necessidade de escrever é tal que senão o fizer “morre”.

personagens, além do eu lírico: a da personagem Noite e a da personagem do Afogado encantado, do poema “Doze”. O resultado desse procedimento são versos que criam um efeito de sentido de proximidade entre as personagens, de certa cumplicidade entre a Noite e o eu lírico. É válido ainda ressaltar que por meio da atribuição de vozes às personagens, o eu lírico cria um recurso a mais para registrar a sua leitura do mundo, uma vez que as várias vozes expressas são manifestações da voz da poeta.

Silva (1952) argumenta que, por vício ou preconceito, o leitor pode subestimar o valor de novas experiências e pesquisas do poeta, atendo-se somente ao que lhe parece retrato fiel do poeta. Assim, um leitor apaixonado pelo livro *Viagem* vai buscar nas demais obras da escritora um caminho semelhante ao encontrado em *Viagem*. Silva diz ainda:

“A todo artista cabe o direito de pesquisar com maior liberdade, novos caminhos. Há, porém um momento em que o poeta atinge o clímax da identificação com a própria obra, e a realiza do modo mais pessoal e autêntico.” (SILVA, 1952).¹³

As críticas de Silva são interessante como ponto de partida para refletirmos sobre os caminhos poéticos dos noturnos. Principalmente, em relação à questão da liberdade, seja a que trata da linguagem criadora, seja a que trata da linguagem mais genérica. No livro *Escolha seu sonho*, editado pela primeira vez em 1964, Cecília diz: “Ser livre é ir mais além: buscar outro espaço, outras dimensões, é ampliar a órbita da vida. É não estar acorrentando. É não viver obrigatoriamente entre quatro paredes” (MEIRELES, s/d, p.10)¹⁴. A idéia principal veiculada nessa passagem é a da liberdade. A crônica trata da necessidade de buscar novos espaços, da ampliação da órbita da vida. Em outras palavras, fala do desejo de ultrapassar limites que margeiam uma circunferência medíocre; da necessidade de vivenciar situações que incorporem experiências novas e singulares. Ser livre é não estar acorrentado às regras, sejam regras impostas pela sociedade, sejam as regras que o próprio indivíduo coloca a si mesmo; é

¹³ Matéria do Jornal *Diário de São Paulo*, intitulada “Verso, ritmo e expressão em Cecília Meireles”. O texto encontra-se disponível no CEDAE, UNICAMP – IEL, no acervo: Cecília Meireles, documento número 513, P. 08, e não apresenta o número da página do jornal.

¹⁴ MEIRELES, C. Liberdade, *Escolha seu sonho*. Rio de Janeiro, Editora Record, 12. ed., s/d, p10.

buscar novas experiências, no caso da poesia: a melhor forma de expressão, a melhor palavra. A temática da liberdade faz parte da lírica ceciliana. Em *Doze Noturnos da Holanda*, essa temática será representada tanto no aspecto formal, quanto no sentido semântico da palavra.

1.1 Primeiros caminhos

O título do livro, *Doze Noturnos da Holanda*, traz à luz, primeiramente, um dado biográfico já destacado: a viagem de Cecília à Holanda no final de 1951. A estada da poeta no país durou doze dias e lá compôs doze poemas¹⁵, como consta no artigo “Um grande poeta”. Dessa forma, inicialmente, o número doze pode aludir aos dias que a escritora permaneceu na Holanda. O número doze é, também, significativo à simbologia. Na astrologia, por exemplo, o zodíaco é representado por uma esfera celestial que é dividida em doze partes, cada uma delas representando um signo. A nomeação dos signos foi dada a partir das figuras que as constelações formavam. *Zodíaco* é uma palavra de origem grega, “zodiakós” que significa “círculo dos animaizinhos”, daí a escolha do nome de cada signo relacionados aos desenhos. O número doze está presente, também, numa série de tradições religiosas, tais como: (a) o mais antigo código de árias, conhecido também como “as leis de Manu”, que se divide em doze partes; (b) os doze deuses da mitologia grega; (c) tanto Mitra quanto Lao-Tse tinham doze discípulos; (d) na tradição mulçumana, existem doze descendentes; (e) na tradição cristã, Jesus tinha doze apóstolos. O numeral doze, em se tratando dos noturnos, pode tanto aludir à idéia de obra concluída, quanto corresponder a doze momentos especiais de aprendizado, na trajetória do eu lírico em preparação para a contemplação de algo maior. Doze são, ainda, os meses que correspondem a um ano do calendário gregoriano e de alguns outros calendários. Dura doze horas, também, a

¹⁵ No artigo “Um Grande Poeta”, Cecília Meireles diz ao Jornal *Diário de Notícias*, em 13 de abril de 1962: “Fiquei tão dominada pela paisagem, pela vida da Holanda, que durante os doze dias que lá passei, escrevi e já entreguei ao meu editor doze poemas”. Esse fragmento foi extraído do livro: PEREZ, R. Cecília Meireles In: *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2ª. edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Pág. 53 – 57

metade do tempo do movimento completo de rotação. A questão temporal está impregnada na representação desse numeral.

Seguindo a ordem do título, o termo “noturno” é um adjetivo que se designa o que se faz à noite; da mesma maneira que é um termo utilizado em música que se tornou célebre em função das peças de Chopin. Os noturnos de Chopin¹⁶ são composições que evidenciavam caráter melancólico, sonhador e terno. Os noturnos de Cecília não serão menos delicados, musicais e melancólicos do que os de Chopin. Uma possível analogia relaciona a música com a composição dos versos cecilianos, como uma tentativa de despertar no leitor uma emoção capaz de tirá-lo do senso comum e fazê-lo entregar-se à emoção sonhadora.

Ao intitular seu livro *Doze Noturnos da Holanda* a poeta entrelaça a história desses poemas à Holanda. Por certo, o nome do país não está no título do livro apenas como uma mera homenagem. Afirmar isso seria uma atitude redutora frente às inúmeras qualidades desse lugar e às muitas referências que ele evoca.

Parece-nos que mesmo antes de pisar em solo holandês, Cecília já se encantava com o país e que esse encantamento só aumentava na medida em que a poeta via paisagem após paisagem, como consta na passagem transcrita:

“Nem todos amam as mesmas coisas, nem do mesmo modo. Nem todos poderão sentir este sabor de chegar à Holanda, como quem entra num domínio familiar. Mas, assim me aconteceu de maneira imprevista e inexplicável.

(...)

Talvez pelo seu tamanho, pela sua disposição, pelas lembranças que o tempo ali desprende – Spinoza, Descartes e Van Gogh... – e pelos temas dos quadros, que ali se evocam, – uma carta que se lê, cabazes, rocas de fiar, jarras de leite, cestas de pão – a Holanda tem um ar caseiro, natural; simples, sem banalidades; e sério, sem dureza.” (MEIRELES, 1999, p.144)

¹⁶ Fryderyk Chopin (1810 – 1849), entre as formas musicais que o tornou conhecido estão as peças intituladas como Noturnos. Em certa época, o Noturno era sinônimo de serenata, mas após Jhon Field e Chopin. Sobretudo após Chopin, os noturnos tornaram-se verdadeiras peças líricas para o piano que ofereciam ao menos no nome uma visão poética da noite.

O texto acima faz parte da crônica “Desde o Schiphol” e fala do prematuro sentimento amoroso da escritora pelo país. Ela atribui esse sentimento, sobretudo, à atmosfera acolhedora que integra o espaço, à disposição das coisas e às lembranças. O tempo que costuma ser um fator degenerativo, na crônica é o elo que fortalece a história do lugar. Não se trata de um lugar qualquer, mas de um lugar que possui uma memória filosófica e artística. O país conserva as marcas que o transcorrer dos anos deixaram e a poeta valoriza essa leitura, de maneira que destaca o nome de três personalidades: Spinoza, Descartes e Van Gogh. Dois filósofos que desenvolveram suas respectivas teorias durante o século XVII. E um pintor holandês do século XIX. Nessa transcrição, ainda, a poeta subjetiva a Holanda por meio de cenas que são comuns, cenas que são inclusive temas evocados na pintura holandesa. Deste modo, destacam-se as “cestas de pão”, as “jarras de leite”, figuras comuns do cotidiano da cidade.

Em se tratando de pintura, os mestres holandeses desenvolveram importantes técnicas, ainda hoje utilizadas. Entre elas, está a técnica do claro-escuro que se destacou muito no século XVII, sendo representada, sobretudo, por Rembrandt¹⁷. Tal técnica utilizava o contraste entre a luz e a sombra, para destacar um ângulo ou uma figura. O termo claro-escuro abriga a idéia da contradição¹⁸. Considerando-se que por meio da contradição é possível destacar algo, poderia tal idéia ser aplicada às questões literárias? Poderia, pois as coisas valem também por suas diferenças. Da mesma maneira que um desenho se torna mais nítido pelo contraste, os sentimentos humanos e as diversas situações também podem apresentar essa tendência. Assim, ainda que o título da obra *Doze Noturnos da Holanda* não seja uma referência ao claro-escuro da pintura holandesa, não deixa de ser convidativo ao leitor pensar na gama de contrariedade pela qual o ser humano compõe sua vida intelectual e como tal método pode lhe revelar esclarecimentos.

A referência à Holanda faz-nos considerar ainda outro tema que é um dos motivos centrais da obra ceciliana: a tópica da viagem. A configuração da viagem na

¹⁷ Rembrandt começou a trabalhar com essa técnica por influência das obras de Caravaggio. Ele utilizava essa técnica para dar ênfase a algumas pessoas e pintar cenas escuras que recebiam um foco de luz especial, destacando assim algum objeto.

¹⁸ Segundo Quinet (2002, 260), Leonardo da Vinci já adiantava em seus estudos sobre o claro-escuro da pintura que o objeto visível só era apreciado com clareza em função do contraste exercido com o campo em que se desenhavam. Ou seja, o contraste entre as cores é que definia o desenho.

obra de Cecília vai diferenciar-se das questões a que se voltavam os modernistas¹⁹. Ela subverte esse tema, de modo que a perspectiva intimista e antigeográfica, num primeiro momento, ganham relevo. Contudo, nos *Doze Noturnos da Holanda*, esse tema será tratado de outra maneira, uma vez que a obra destaca-se também por ser a primeira de uma série de livros em que o deslocamento espacial é simultâneo à viagem imaginária. Esse duplo movimento é ainda explorado nos livros *O Romanceiro da Inconfidência*²⁰, publicado pela primeira vez em 1953; *Pistóia Cemitério Militar*, publicado pela primeira vez em 1955; *Poemas escritos na Índia*, publicado pela primeira vez em 1961; *Poemas de viagens*, que são poemas reunidos que datam de 1940 a 1962 e *Poemas Italianos*, que foram escritos entre 1953 e 1956. Além desses, Cecília dedica parte de sua obra em prosa ao tema da viagem, explorando os espaços dos diversos países que visita.

Na perspectiva da obra cecilianiana, a viagem proporciona um “alongamento do horizonte humano” (BLOCH, 1964, p.36). Em entrevista a Pedro Bloch, Cecília diz que ao conhecer um novo lugar, sempre se depara com “uma surpresa e uma nova maneira de ver homens e coisas” (BLOCH, 1964, p.36). Sanches Neto (2001) destaca que, ao conhecer novos lugares, a poeta se reconhece como inúmera e cita os versos do poema “Via Appia”: “Pois não sou esta, apenas:/ – mas a de cada instante humano,/ em todos os tempos que passaram” (MEIRELES, 2001, p.1140). Segundo Sanches Neto (2001), a poeta completa o ciclo de pan-temporalidade, ao apresentar um eu que vivência viagens por outras geográficas, reais e imaginárias.

Com o que foi ressaltado, podemos pensar em dois momentos que envolvem a viagem no acervo textual de Cecília. Um primeiro momento que trata do tema da viagem desvinculado do deslocamento espacial, e outro momento que revela forte influência do lugar na produção poética.

¹⁹ Segundo Sanches Neto (2001), alguns escritores da geração modernista apostaram no tema da viagem. Para esses, que cultuavam as máquinas e a velocidade, o tema da viagem era uma possibilidade de mostrar aos leitores as várias faces do país e, assim, consolidar uma literatura que refletisse uma identidade literária própria. Com esse intuito, a literatura brasileira tem um acervo de obras que visam a destacar através do deslocamento espacial uma vertente do histórico, do folclórico e do social, tais como os romances: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade; *Macunaima*, de Mário de Andrade; *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

²⁰ Embora nessa passagem sejam citados os anos de primeira publicação dessas obras, neste trabalho quando a referência a elas for necessária, será citado o volume único de 2001.

1.2 Noites em perspectivas

Embora o tema da noite seja considerado um lugar-comum da poesia lírica, Cecília Meireles o desenvolve de maneira notável. Na lírica cecilianiana, o tema da noite é recorrente. Assim, desde os poemas iniciais do livro *Viagem*, que foi editado pela primeira vez em 1939, a poeta já oferece uma contemplação da noite que mostra estar vinculada com o tempo. É na noite, em especial, que a poeta sente a convicção de que o tempo é regido pelo princípio da mudança: “tempo inseguro do tempo”²¹. Nessa perspectiva, a poeta enfoca pelo viés da noite as mais ternas e amenas mudanças que se dão no homem e na natureza. Com isso, avivam-se os traços de uma poética que trata da brevidade da vida e dos desenganos do mundo. Nos versos do poema “Noite”, de *Viagem*, a noite testemunha e participa do crescimento de uma flor. A flor além de ser alimentada pela umidade noturna, que será caracterizada pela “frescura/ dos campos todos molhados”; se desenvolve dentro de um tempo:

A noite abria a frescura
dos campos todos molhados,
– sozinha, com o seu perfume!
preparando a flor mais pura
com ares de todos os lados
(MEIRELES, 2001, p.228)

A noite, aos olhos da poeta, conversa uma aparente beleza harmônica. Em “O anjo da noite”, a narradora diz:

“À noite o mundo é bonito, como se não houvesse desacordos, aflições, ameaças... Há muitos sonhos em cada casa. É bom ter casa, dormir, sonhar. O gato retardatário que volta apressado, com um certo ar de culpa, num pulo exato galga o muro e desaparece”. (MEIRELES, 1983, p.113)

²¹ Verso do poema “Noite” que está no livro *Viagem*, em (MEIRELES, 2001, p.228)

O excerto da crônica trata da noite enquanto fenômeno natural. Com a noite, a luz do dia cede lugar à escuridão, ao sono, aos sonhos e faz avultar um mundo que oculta os desacordos dos sentimentos humanos. Tudo parece ser definido por uma continuidade pacificadora. Mas, isso é só aparência. Na seqüência da crônica, por exemplo, o que interrompe a continuidade é a inserção do guarda noturno que é qualificado como “anjo armado”. Ou seja, se não houvesse desacordos e o mundo fosse, de fato, tranqüilo não haveria necessidade da arma – o perigo é um fato real. Da mesma forma, o tema da noite, na lírica cecilianiana, vai abrigar tensões.

Nos poemas dos *Doze Noturnos da Holanda*, a noite é o fio condutor que une a trama. A noite é tanto fenômeno natural, quanto personagem que interage com o eu lírico. Os poemas dos noturnos são numerados de “Um” a “Doze”. Neles, como já identificamos, há predominância de versos longos, mesclam-se variados metros e tipos estróficos. A idéia da noite percorrerá os doze poemas e constituirá a base do processo de sublimação que os noturnos configuram. Tito (2001) reflete que nos noturnos “a noite é um ser ativo, que produz elevação do sujeito, ou seja, parece-nos que é pelo símbolo que o sujeito vivencia uma espécie de ascese.” (TITO, 2001, p.49). A noite pode ainda ser entendida como a representação da interioridade profunda da poeta, interioridade que é desdobrada em inúmeros símbolos, que convergem todos para uma libertação espiritual que, no caso dos noturnos, culmina na morte.

Do poema “Dois” até o poema “Dez” o leitor pode observar um persistente movimento do eu lírico, que tenta absorver a noite de toda forma.

É ainda na noite profunda que o eu lírico pede: “deixa-me existir”. Ali, ele se encontra e existe. Chamamos à atenção para o verbo “existir” que pode ser sinônimo de viver.

As imagens e símbolos noturnos são ainda explorados com freqüência nas obras: *Viagem* de 1939, *Vaga Música* de 1942, *Mar Absoluto* de 1945, *Retrato Natural* de 1949, *Metal Rosicler* de 1960, e *Solombra* de 1963.

Embora o tema da noite já seja explorado nos livros que antecedem os *Doze Noturnos da Holanda*, é a partir dessa obra que o tema apresentar singularidades que o diferenciam. Nos noturnos, as imagens construídas por Cecília evocam a noite e a elegem como musa inspiradora, resultando dessa cumplicidade as reflexões metafísicas,

a contemplação da natureza e do mundo. Assim, a noite será o símbolo do espaço libertador, tanto espiritual quanto poético.

Da leitura conjunta da obra *Doze noturnos da Holanda*, ressaltamos a temática noturna. As imagens poéticas se interligam por um campo semântico comum. É na noite que o lirismo da poeta vai encontrar um ambiente propício para seu canto e inspiração. Esse espaço é inteiramente determinante para o movimento de introspecção, juntamente a outros dois que são co-responsáveis: o silêncio e a solidão. A solidão, segundo Rilke (1953),²² é indispensável e também inevitável, uma vez que “nas coisas mais profundas e importantes estamos indivisivelmente sós”. A propósito, isso nos lembra um depoimento de Cecília, em que ela afirma que a solidão e o silêncio são duas coisas que parecem negativas, mas que sempre lhe foram positivas e conformaram a “área mágica” da sua vida. Nesse espaço a poeta cria um mundo onde reina a imaginação. Um reino em que quase tudo é possível.

1.3 Entre arquiteturas seculares a visão da Holanda

Parte da obra poética de Cecília Meireles é resultado da sua contemplação do mundo, de suas impressões dos lugares visitados, das marcas indelévels neles apreendidas. Cecília, em *Crônicas de viagem*, tanto no primeiro, no segundo, quanto no terceiro tomo, formula uma teoria do viajar, na qual diferencia as viagens que se fazem das que se imaginam. Segundo a concepção da poeta viajar é uma “forma de meditar”. Cecília também sempre diferenciou os significados das palavras *turista* e *viajante*. O turista, para a poeta, é aquele que está preocupado com as fotos e os souvenirs que ele levará. Enquanto o viajante é aquele que “apenas inclina a cabeça nas mãos, na sua janela, para entender dentro de si o que é o sonho e o que é a verdade” (MEIRELES, 1999, p. 101)²³. A poeta se autodenominava uma viajante.

²² RILKE, M. RAINER *cartas a um jovem poeta. A canção de amor e morte do Porta-estandarte Cristóvão Rilke* Rio de Janeiro: ed. Globo, 1953.

²³ MEIRELES, Cecília. Roma, turista e viajante. In: *Crônicas de Viagem 2*, Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2ª. Edição, 1999, p. 101.

Nossa intenção, nesse momento, não é discutir o tema da viagem de maneira geral na lírica ceciliana. Mas sim coletarmos algumas impressões que a Holanda causou na poeta. Com esse intuito, recorreremos ao conjunto da obra ceciliana, incluindo a sua obra em prosa. Para dar início à construção desse entendimento, destacamos alguns textos:

“Há, sobretudo, uma coisa adorável, na Holanda: a sensação de que todos trabalham. O movimento das bicicletas, dos barcos, dos bondes; a ausência de gente nas esquinas; a falta de vida noturna; o crescimento das cidades, recuperadas dos desastres da guerra; os mercados; os campos bem tratados; a vigilância constante para que o mar não venha destruir o solo que o homem constrói, - dão à Holanda uma fisionomia maternal e tranqüila, e concorrem para a paz interior de quem deseja também trabalhar e pensar.” (MEIRELES, 1999, p.23)

“Com esquadros imaginários, com lápis imaginários, pus-me a traçar vagos desenhos nesse fino papel imenso, da noite desdobrada: ponte entre os séculos, os oceanos, as idéias... Meus esquemas se afogavam na impalpável matéria da noite.” (MEIRELES, 1999, p.145)

Na primeira transcrição, a impressão central é a do trabalho. Seduz a poeta o movimento construtivo que faz parte do dia a dia da cidade; a sede por se restabelecerem dos resquícios das Grandes Guerras; a força do homem no trabalho e na constante vigília que se coloca em relação ao solo construído²⁴. A fisionomia maternal da cidade também encanta a poeta, além de inspirar um sentimento de proximidade, construído em função das facilidades²⁵ que Amsterdã colocava ao viajante: “a Holanda tem um ar caseiro, natural; simples, sem banalidade e sério sem durezas” (MEIRELES, 1999, p.143). É interessante, também na primeira transcrição, a disponibilidade do povo em relação ao trabalho para reconstruir a cidade, que influi diretamente no observador,

²⁴ Há um ditado popular que diz: “Deus fez o mundo e o holandês a Holanda”. Esse ditado está nas páginas do livro *A Holanda*, de Ramalho Ortigão. Tal obra funciona quase como um diário de viagem. Nele, o escritor, além de narrar a sua viagem, conta parte da história da Holanda e de como esse povo construiu o país e ampliou o seu solo.

²⁵Essa concepção das facilidades da cidade vem expressa na crônica “Holanda em Flor”, que está publicada no livro: MEIRELES, C. *Melhores Crônicas*. São Paulo: Global, 2003.

cujos desejos de crescimento são semelhantes. Amsterdã, dada à disposição de sua paisagem e de seu povo, torna-se convite à reflexão e ao trabalho da poeta.

O segundo extrato faz parte da crônica “amor correspondido”²⁶. Nele, são narrados os momentos que antecederam a chegada da noite e a importância que teve cada segundo na espera da sua chegada. Com o despertar da madrugada e, consecutivamente, do dia, os olhos da narradora se enchem das belezas naturais que aquele ambiente oferece. Na parte selecionada, a narradora vai lançando textualmente, uma rede imaginária e, nela, entrelaçando, envolvendo o leitor, nesse conjunto, a fim de compartilhar a experiência literária. A cena transcrita descreve um sujeito poético que se coloca com “lápiz imaginários” a traçar desenhos “vagos” em um papel imenso. Os desenhos que o sujeito elabora configuram-se como pontes entre os séculos, os oceanos e as idéias. Podendo inclusive aludir a representação da própria linguagem.

O espírito do “viajante imóvel” vai cada vez mais tomando conta da poeta. Segundo Cecília, o “viajante imóvel é uma pessoa sem data e sem nome, na qual repercutem todos os nomes e datas que clamam por amor, compreensão, ressurreição.” (MEIRELES, 1999, p.104). Assim, a poeta tomada pelo espírito que clama por compreensão, ressurreição e envolta na matéria imaginária da noite, evidencia o século XVII:

“Portas largas. Tapetes maciços. Corredores amplos. Cômodas robustas. Em cima das cômodas, largos panos de renda. Em cima da renda, jarros enormes.

Por mais que pareça impossível – uma atmosfera do século XVII. Por quê? Pelas proporções? Pelas perspectivas? Pela distribuição de luzes e sombras?” (MEIRELES, 1999, p.149)

Na transcrição, sublinha-se o “olhar estrangeiro”, esse recurso resgata, na paisagem descrita, elementos que não passam despercebidos pelo viajante. Aquele que acabou de chegar é capaz de contemplar aquilo que os que lá estão não percebem mais. O “olhar estrangeiro”, segundo Peixoto (1997), resgata a expressividade que a cena tinha inicialmente, a sua mitologia. Isso só é possível, porque o viajante “é capaz de

²⁶ MEIRELES, Cecília. Amor correspondido. In: *Crônicas de Viagem 2*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª. edição, 1999, p. 145

olhar as coisas como se fosse pela primeira vez” (PEIXOTO, 1997, p. 363) e assim vivenciar histórias originais. Nessa perspectiva, o espaço físico é um fator importante para a inspiração poética ceciliana. A poesia de Cecília mostra que um lugar sempre mantém um passado e isso não pode ser ignorado. No poema “Pedras de Florença”, por exemplo, as pedras são peças que registram a memória do lugar e das pessoas que ali passaram. As pedras são apresentadas nos versos como “marmóreos livros”²⁷. Destaca-se ainda, na transcrição da crônica, “Noite Maternal”, a arquitetura, que também é contribuição para o despertar do século XVII. A descrição do lugar que a narradora-poeta oferece cria no leitor uma imagem que se assemelha a um quadro do século XVII, dada a disposição das portas, dos jarros enormes, da perspectiva que a luz assume. Os termos “proporções”, “perspectivas”, “distribuição de luzes e sombras” e inclusive a paisagem descrita recorda a consagrada pintura holandesa.

Sobre a viagem à Holanda, Gouveia (2007) destaca que, por meio das descrições dos espaços, Cecília faz valer a história, integrando nessas descrições elementos míticos do imaginário que afirmam “o ilimitado da vida contra a experiência que cada momento reafirma o real da morte” (GOUVEIA, 2007, p.113). Como exemplo da citada integração, Gouveia (2007) transcreve parte da crônica “Luz da Holanda”, que apresentamos:

“É uma luz preciosa que deixa em todas as coisas um nimbo de ouro.
Tão leve, tão delicada, tão doce (...).
É uma luz esvoaçante (...) que se desprende e joga-se para longe, (...).
Uma luz que desliza pelas ruas, como uma criança toda de branco (...)
porque as ruas da Holanda são lisas, limpas, nítidas como as antigas
toalhas adamacadas, nas solenes mesas de outrora. (...)
E a luz deliciosa passeia pelas dunas, vai muito longe, até onde as
espumas do mar se aglomeram, indecisas (...).

²⁷ Citamos os versos do poema “Pedras de Florença” que está no livro *Poemas Italianos*, em (MEIRELES, 2001, p.1159):

“Falo das pedras simples
dos frios cemitérios,
esses marmóreos livros
de tão polidas páginas,
dessas letras de adeuses,
de eloqüente saudade,
tão comovida de terna
gentileza das lágrimas.”

Luz da Holanda (...) nem tijolo é compacto, nem bronze é denso, ao toque dessa claridade. E a criatura humana funde seu contorno com a atmosfera, e a vida perdeu seu peso, e paira.” (MEIRELES, 1997, p. 147 -148)

A contextualização das impressões causadas na poeta pela Holanda, permite-nos afirmar que o espaço teve importante contribuição para a composição dos noturnos holandeses. Assim, da mesma maneira que as “pedras de Florença” guardam a memória do lugar, a Holanda também deixa registradas marcas que nem mesmo o tempo pôde apagar. Com isso, o leitor dos *Doze Noturnos da Holanda* se vê, algumas vezes, diante de figuras que remetem à Holanda, como a figura dos “diques” ou a própria menção aos “canais de Amsterdão” ou ao Mar do Norte, por exemplo.

Diante da Holanda, sobretudo, de Amsterdã, segundo as crônicas da poeta, ela sente a história latente daquele lugar e valoriza essa sensação. De maneira que o canto do eu lírico nos noturnos holandeses será, também, convite de revisitações de antigas questões.

1.4 Sobre a receptividade holandesa

“A Holanda recebeu-nos em flores”

Cecília Meireles

O encantamento causado pela Holanda foi profundo. Amsterdã era encantadora aos olhos da viajante por sua organização, sua harmonia, por ser “uma cidade inteligente”. Lá havia lugar para tudo. A cidade era apreciável, sobretudo, porque era uma cidade surgida do nada. A beleza dos campos de flores seduziu a poeta: “A Holanda coberta de flores é um espetáculo inesquecível: campos de tulipas; barcos transbordantes de crisântemos desgrenhados como os de Van Gogh²⁸” (MEIRELES,

²⁸ MEIRELES, C. Algumas Flores .In: *Ilusões do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6ª. edição, 1982. p. 19

1982, p.19). Aos olhos de Cecília, a paisagem das flores parece ser inerente à Holanda. “Há flores em todos os lugares” ou “A Holanda recebeu-nos em flores”²⁹.

A contemplação das flores na literatura ceciliana é, também, a contemplação do tempo. As flores na literatura ceciliana são importantes, pois além de configurarem a beleza, elas podem metaforizar a vida humana. Com isso, lhes são atribuídas virtude e paixões, como mostra a crônica “Índia Florida”³⁰:

A arte contemplativa da celebração das flores revela, ainda, mais um aspecto que Freud discutiu no ensaio “Sobre a Transitoriedade”. O fato de que “o valor da transitoriedade é o valor da escassez do tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição”³¹. Ou seja, em virtude da limitação temporal a beleza de qualquer elemento da natureza tem seu valor aumentado. Assim, uma flor que dure apenas uma noite não é menos bela. O fator do tempo atribui a ela mais importância, esse seria um aspecto a mais para que ela fosse admirada e cantada.

No mesmo ensaio, Freud também expõe um caso específico em que duas pessoas, frente às maravilhas da natureza, não extraíam dela nenhuma alegria. Não compartilhando dessa opinião, ele examina a postura dos dois colegas e conclui que o que lhes havia estragado a fruição da beleza poderia ter sido uma revolta contra o luto. A idéia de que toda aquela beleza era transitória comunicava-lhes na alma uma antecipação do luto. Como o homem tende a recuar frente ao que lhe parece penoso, recuaram até mesmo da admiração da beleza, pois sentiram que através dessa fruição os pensamentos sobre a transitoriedade interferiam-lhes na alma, revelando um profundo sentimento de tristeza. Cecília não nega a contemplação, isso é evidente. Pelo contrário, ela apresenta-se consciente da antecipação do luto. Um exemplo disso são os versos do

²⁹ Postal datado em 7 de novembro de 1951, Amsterdã. Encaminhado para Abgar Renault. O postal está integrado à correspondência a Renault, depositada no Museu Casa Rui-Barbosa, Rio de Janeiro.

³⁰ Citamos parte da crônica: “Quem se sentar aqui, em solidão, ouvirá, certamente, as flores conversarem; e que lições recolherá, do mundo vegetal, para os desvairados alunos humanos? Aceitação: consente em estar cativo fuge na terra. Sonho: há luz, sol, estrelas, – porém muito longe. Bondade: teu doce mel é para as abelhas (que ferem). Disciplina: quando a Primavera ordena, vem-se, – não importa para quê. Humildade: que nome temos? Ignoramos. Renúncia: quando o vento quiser, leva-nos. Constância: em qualquer solidão, o mesmo perfume. Coragem: as primaveras se sucedem, embora em outras flores. Esperança: a eternidade não está na corola mas na semente. (MEIRELES, 1999, p.210)

³¹ FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud / História do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Edição Standard brasileira, Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996. p 317

poema “Três orquídeas”, escrito em agosto de 1964 – meses antes de sua morte que ocorreu em 9 de novembro do mesmo ano. Os versos dizem:

“As três orquídeas brancas eu sonharia que durassem,
com sua nervura humana,
seu colorido de veludo,
a graça leve do seu desenho,
o tênue caule de tão delicado verde.
Se elas não vêem o mundo, que o mundo as visse.
Quem pode deixar de sentir sua beleza?
Antecipo-me em sofrer pelo seu desaparecimento.
E paira sobre elas a gentileza igualmente frágil,
a gentileza floril
da mão que as trouxe para alegrar a minha vida.

Durai, durai, flores, como se estivésseis ainda
no jardim do mosteiro amado onde fostes colhidas,
que escrevo para perdurardes em palavras (...)” (MEIRELES, 2001, p.1957)

Nesses versos, são sensíveis a antecipação do luto e a tentativa de fazer “perdurar” a beleza das orquídeas cultivadas no mosteiro por meio da palavra, dos versos. Nossa intenção, ao tratar da receptividade holandesa, é evidenciar que o símbolo escolhido pela poeta manifesta além da beleza, a transitoriedade e a antecipação do luto.

Na obra ceciliana, a natureza é valorizada em seus mínimos detalhes. Dessa forma, a poeta dedica parte de seu canto ao microcosmo, a cada pequena mudança. Mesmo assim, ou, sobretudo, por isso, o leitor constantemente se depara com um eu lírico que parece sentir a amargura causada pela efemeridade das coisas. Não obstante o eu lírico cante a natureza, a antecipação do luto lhe causa um pesado sofrimento.

1.5 Exercícios espirituais

Na leitura conjunta dos poemas do livro *Doze Noturnos da Holanda*, a imagem que mais se destaca é a imagem do afogado “encantado” que aparece nos canais de Amsterdã, no poema “Doze”. A imagem do afogado condensa as mais

variadas belezas do mundo e não apresenta sinais do processo de decomposição do corpo, por isso o intitulamos “o encantado”. O livro apresenta, dessa maneira, um formato que não é tão convencional, pois a imagem maior é apresentada apenas no último poema. Esse fator nos faz pensar que os poemas que antecedem o poema “Doze”, correspondem a exercícios espirituais; ou à descrição de um caminho ascese ou purificação, que permite ao eu lírico e ao leitor a contemplação do afogado, do seu corpo belíssimo e da conversa secreta que ele mantém com a poeta.

Nessa perspectiva, de lermos os noturnos como exercícios espirituais, a primeira consideração importante a se fazer é definirmos “exercícios espirituais”. Os exercícios espirituais são considerados uma prática muito antiga, segundo a qual se destacam duas vertentes: a religiosa e a filosófica. Do ponto de vista da tradição religiosa, exercícios espirituais são:

“qualquer modo de examinar a consciência, meditar, contemplar, orar vocal ou mentalmente, e outras atividades espirituais” (BARRY, 1997, p.20)

Essa definição é a do próprio santo Inácio de Loyola, escritor do livro dos *Exercícios Espirituais*, aprovado pelo pontífice Paulo III, no ano de 1548. O livro é uma compilação de notas, sobretudo para o diretor dos Exercícios e descreve os procedimentos que devem ser adotados durante o seu decorrer. Inácio parece exprimir exercícios espirituais como quaisquer meios pelos quais as pessoas possam entrar em contato com Deus. A finalidade dos exercícios também é expressa de maneira clara: ordenar a vida segundo o projeto de Deus. Os exercícios são compostos por quatro etapas: a primeira é a “deformata reformare”, que visa mostrar ao exercitante a desordem criada pelo pecado em sua vida; a segunda etapa é “reformata conformare”, nela o exercitante toma consciência de que é amado por Jesus, apesar ou por causa de seus pecados, e com um espírito renovado, propõe-se a conhecê-lo melhor, a fim de amá-lo; a terceira etapa é a “reformata confirmare”, nela o exercitante acompanha Jesus em sua caminhada final, a fim de contemplar aquele que foi obediente até a morte na cruz; enquanto na quarta etapa a “confirmata transformare”, almeja-se que o exercitante

compartilhe a alegria da ressurreição de Jesus. No final dos exercícios, santo Inácio propõe uma contemplação para alcançar o amor puro de Deus, que é chamada de “contemplatio ad amorem”.

Do ponto de vista filosófico, destaca-se a maneira como Pierre Hadot concebe exercícios espirituais nas obras: *Exercices spirituels et philosophie antique* de 1987 e *O que é filosofia antiga* de 1999. Para Hadot, exercícios espirituais são: “práticas que podem ser de ordem física, como regime alimentar; discursiva, como o diálogo e a meditação; ou intuitiva, como a contemplação, mas que são todas destinadas a operar modificação e transformação no sujeito que as pratica” (HADOT, 1999, p. 21).

Segundo Pereira (2008), a filosofia tratada por Hadot tem suas origens na antiguidade grega, cuja idéia fundamental é formar a alma dos alunos, para que esses, mediante o discurso filosófico e também diante de um modo de vida, possam estar em harmonia com a razão. Na perspectiva adotada por Hadot, podem-se ver preceitos de escolas filosóficas da Antiguidade. Dessa forma, tanto o platonismo, quanto o estoicismo serão retomados. Tratando dos exercícios espirituais, do ponto de vista platônico, Pereira lembra o “exercício espiritual para o sono” e o “exercício espiritual para a morte”. A prática mais célebre consiste no exercício da morte, à qual Platão faz alusão na obra *Fédon*. Já, do ponto de vista da doutrina estóica, segundo Pereira, a física é um exercício espiritual, pois para os estóicos, definindo fisicamente os acontecimentos podemos vê-los em sua essência, ou seja, sem juízo de valores originados das paixões. Para por em prática a física estóica, inicialmente, é preciso reconhecer que fazemos parte de um todo e que devemos considerar todos os acontecimentos segundo a ótica da razão universal.

Pereira destaca dois tipos de exercícios espirituais do estoicismo: o exercício da imaginação e o pré-exercício. O exercício da imaginação consiste em observar as transformações ocorridas com os homens e com o mundo à sua volta para que a visão de longo alcance eleve os sentimentos. Pereira ressalta ser um exercício lógico e físico, que conduzirá, em última instância, à aceitação da morte como algo natural e inerente à ordem universal. O exercício conhecido como pré-exercício é a prática mais famosa dos estóicos e consiste em se preparar para os acontecimentos, para que, quando ocorra, o choque seja menos intenso.

É válido ressaltar que nosso interesse na definição do termo “exercício espiritual” é expositivo, não pretendemos inserir nosso discurso no campo religioso, isso não teria sentido em se tratando da lírica ceciliana. cremos ser mais interessante a definição filosófica, uma vez que, por exemplo, o Deus ceciliano nunca está associado à Santíssima Trindade, entre outros fatores. Assim, a opção de ler os poemas como exercício espiritual é justificada por cremos que ela revele o caminho de ascese que os noturnos configuram. Dessa forma, antes de apresentarmos o estudo de quatro noturnos, apresentaremos uma breve síntese do livro, *Doze Noturnos da Holanda*, que é orientada, sobretudo, pela necessidade de se identificar quais são as possibilidades de leituras dos exercícios espirituais propostos pelos poemas.

Em linhas gerais, os poemas dos *Doze Noturnos da Holanda*, descrevem reflexões e a conversa que o eu lírico mantém com a personagem Noite. No poema “Um”, o eu lírico descreve o processo de introspecção, o qual é responsável pelo afastamento dos desejos do mundo e das paixões. Esse mecanismo torna possível que o eu lírico vivencie uma experiência singular – a viagem imaginária que ele fará na companhia da Noite. No poema “Dois”, imprimem-se os traços da “alta” e “estrangeira” Noite, que humanizada, inicia uma conversa com o eu lírico.

Nessa conversa, o eu lírico clama por mais tempo para a vida, a resposta da Noite vem por meio de um convite para que o eu lírico conheça o seu mundo “silencioso” e “liberto”: “vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,/ e os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte”. Apesar da negativa ao pedido do eu lírico ficar evidente logo – e essa resposta vir marcada pela singularidade de imagens transitórias – a Noite levará o eu lírico por seu “mundo liberto”, nos poemas que seguem. Assim, a partir do poema “Dois” ao poema “Dez”, o leitor poderá contemplar o insistente movimento do eu lírico na tentativa de absorver a Noite e a sua essência. Como o objetivo dessa síntese não é descrever os noturnos, uma vez que a simples descrição prejudicaria a grandiosidade da obra, e sim de apresentar algumas possíveis leituras dos poemas como exercícios espirituais, destacamos dos poemas os seguintes exercícios:

- no poema “Três”, desenvolve-se um exercício que além de destacar a grandiosidade e a supremacia da Noite; destaca a ordem evolutiva, na qual todos os seres estão inseridos;
- no poema “Quatro”, o exercício praticado ressalta os desenganos do mundo que são identificados como “lavor do esquecimento”. O canto lembra a irrelevância dos bens materiais diante de uma força suprema, no caso do poema há uma sugestão à imagem da Noite;
- no poema “Cinco”, o eu lírico além de apresentar a consciência da fugacidade do tempo, identifica-o como responsável pelas mudanças físicas e psicológicas: “claro rosto inexplicável,/ límpido rosto de outrora”(MEIRELES, 2001, p. 713). A imagem do *tempus-fugit* é tão forte que o “breve rosto sem data” passa pelo mar do Norte, já de “olhos fechados” dada a rapidez do passar do tempo;
- no poema “Seis”, o exercício trata do valor que se atribui aos seres e às coisas. No poema, todos os seres e as coisas, dentro do limite da noite, são “equivalentes” e “provisórias”. Sendo equivalentes, eles têm valores similares; sendo “provisórias”, são transitórias. Entretanto, não são iguais: “– ah como se sentia que tudo jamais seria igual, apesar da distância, da altura, do silêncio...” (MEIRELES, 2001, p. 715). Destaca-se no poema a continuidade consonante que define a Noite, continuidade que é inclusive apta a anular todas as diferenças que possam circundar o mundo noturno;
- no poema “Sete”, os traços da poética metafísica se intensificam, e a essência dos seres é refletida em profundidade. Assim, ganha destaque a temática das correspondências entre o mundo, o homem, o tempo e a

natureza: “Homem, objeto, fato, sonho,/ tudo é o mesmo em substância de areia” (MEIRELES, 2001, p.717). Ao abordar a temática das correspondências, o eu lírico as entrelaça à essência que resiste. Os versos que abrem o poema dizem: “Tudo jaz, diluído e cintilante, numa profunda névoa. Nada, porém, se perde ou esquece, embora tão finamente/ disperso nessa grandeza./ Gastam-se as imagens e os símbolos; mas a essência resiste.” (MEIRELES, 2001, p.716). A primeira pergunta seria: qual é a “essência” que parece resistir e ainda faz corresponder todos os seres que estão no mundo? Nesse momento, considerando a contextualização que as crônicas cecilianas nos permitiram construir sobre as impressões de que a poeta teve da Holanda, lembramo-nos da filosofia de Baruch Spinoza. Segundo a perspectiva espinosiana, tudo está contido na essência de Deus, ele é a totalidade das coisas, não havendo nada fora ele. Para Spinoza, Deus é uma substância que pode ser representada por várias existências. Nos versos do poema “Sete”, o leitor encontrará versos que tratam de uma essência única e da correspondência que há no mundo: “tudo é o mesmo em substância de areia”. E, por isso “tudo se corresponde” (MEIRELES, 2001, p. 717);

- no poema “ Oito”, o eu lírico formula uma série de perguntas que visam a ressaltar a real importância dos seres, dos sentimentos humanos, da natureza no “profundo diagrama”, da qual todos fazem parte;
- no poema “Nove”, o eu lírico busca persistentemente na terra, no mar, nas florestas reencontrar a visão de alguém, ou de um amor ideal que um dia o eu lírico contemplou. No entanto, essa visão só poderá ser resgatada na noite, no sonho. Destaca-se na descrição dessa visão o uso freqüente dos adjetivos, cujo brilho é uma das principais características. O brilho que os adjetivos sugerem é tão intenso que parece ofuscar a própria visão do eu lírico, impossibilitando assim uma identificação

precisa. Entretanto, considerando os poemas que antecedem e os que precedem o poema “Nove”, o leitor tem indícios de que seja a imagem de Deus. A imagem de Deus ao longo dos *Doze Noturnos da Holanda* é trabalhada de maneira gradual e será devidamente exemplificada nessa dissertação;

- no poema “Dez”, a reflexão parece seguir um caminho que busca a razão da própria existência. Com isso, o exercício da indagação prossegue: “para quem trabalha o flamejante universo?/ Para quem se afadiga amanhã o corpo do homem transitório?”... “para que se realizam todas estas metamorfoses,/ todas as metamorfoses...?” (MEIRELES, 2001, p. 720-721);
- No poema “Onze”, a conjunção adversativa “mas” inicia cinco das sete estrofes. No poema destaca-se a focalização de certas figuras tendem a crescer como, por exemplo, a figura da “pequena areia que caminha com seu passo invisível;/ do cristal quebrado, da montanha submersa,/ a areia sobe e forma paisagens, campos, países...”, (MEIRELES, 2001, p. 721). Nesses versos o leitor pode apreciar um movimento construtivo, no qual a areia faz parte de uma paisagem, pois integra o pequeno grão em uma totalidade. Nesse o canto, o leitor pode contemplar um movimento contínuo que tanto constrói como destrói: “E a mão que dorme está sendo lavrada pela noite/ pela noite que conhece todas as veias,/ que protege e destrói pétala e cartilagem” (MEIRELES, 2001, p. 721-722). Em outras palavras, o poema vai tratar do tempo e de seu esquema cíclico.

2. Reflexões sobre o poema “Um”

A seguir, analisa-se o poema “Um”: na seção (2.1) apresenta o poema e sua primeira abordagem estrutural. A seção (2.2), por sua vez, apresenta um estudo do poema.

2.1 O poema “Um”

O rumor do mundo vai perdendo a força
e os rostos e as falas são falsos e avulsos.
O tempo versátil foge por esquinas
de vidro, de seda, de abraços difusos.

A lua que chega traz outros convites:
inclina em meus olhos o celeste mapa,
desmorona os punhos crispados do dia,
desenha caminhos, transparente e abstrata.

Árvores da noite... Pensamento amante...
– Transporta-me à sombra, na altura profunda,
aos campos felizes onde se desprende
o diurno limite de cada criatura.

É a noite sem elos.... Inocência eterna,
isenta de mortes e natividades,
pura e solitária, deslembada, alheia,
mudamente aberta para extremas viagens.

Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
nem creio que SEJA: perduto em memória,
à mercê dos ventos, das brumas nascidas
nos dormentes lagos que ao luar se evaporam.

Recebo teu nome também repartido,
quebrado nos diques, levado nas flores...
Quem sabe teu nome, - tão longe, tão tarde,
Tão fora do tempo, do reino dos homens...?

O poema “Um” é o primeiro canto dos *Doze Noturnos da Holanda*. Estruturado em seis estrofes de quatro versos, o poema ostenta um rico e variado jogo imagético e uma rima muito particular. Em linhas gerais, o poema descreve o momento em que a noite se aproxima, e as condições físicas e psicológicas que vão se sobrepor aos homens naturalmente. Após a introdução do cenário noturno, o eu lírico se entrega à inspiração que a noite oferece.

Partindo das impressões mais superficiais que o poema oferece, a composição gráfica revela os traços de um desenho que se forma graças às semelhanças das estrofes: seja pelo número de versos, seja pelo número de sílabas poéticas. Essas estrofes, embora inseridas dentro do contexto do poema, apresentam certa autonomia em relação ao sentido delas. Em outras palavras, o entendimento de cada uma das estrofes é formado em apenas quatro versos. Assim, após a apresentação de cada estrofe, o limite imposto é a ausência da palavra, o espaço em branco, a distância entre um bloco de sentido e outro. Dessa maneira, o desenho impresso são os blocos de sentido circundados pelo vazio.

Aproximando-nos um pouco mais, descobrimos que a aparência regular do poema oculta algumas tensões. A leitura releva uma rima muito particular. As quadras possuem apenas uma rima toante entre o segundo e o quarto verso. Isso não é

tradicional. É uma maneira de lidar com essa rima pouco comum. Pensando na forma, o que significa uma rima toante apenas numa estrofe de quatro versos? Poderia ser uma sofisticada variação da quadrinha popular que rima os versos segundo e quarto, mas a métrica é ainda mais singular. O poema é composto de versos de onze sílabas, o que é muito raro em português. Assim, o poema tem uma musicalidade estrangeira aos ouvidos acostumados à nossa tradição. São noturnos estrangeiros, numa forma estrangeira. Os versos de onze sílabas, por outro lado, lembram o conselho de Verlaine no seu poema “Art Poétique”: “De la musique avant toute chose,/ Et pour cela préfère l’Impair”. No mesmo poema, embora usasse a rima, Verlaine a condenava: “ce bijou d’un sou”. Uma pista formal do poema é, portanto, a sua ligação com o Simbolismo ou com o Verlainismo. O poema “Art poétique” é escrito em versos de nove sílabas, também pouco usual.

2.2 O Poema “Um” e os convites da lua

A primeira estrofe do poema “Um” descreve o momento de interiorização do eu lírico e a fuga do tempo. Nos dois primeiros versos, por meio da sobreposição das imagens de percepção visual e auditiva, o eu lírico sente o distanciamento gradativamente do mundo exterior. O tempo, por sua vez protagonizará o papel que melhor desempenha: fugir. A fuga do tempo não constitui nenhuma novidade, pelo contrário é considerado um lugar comum da poesia lírica: o *tempus-fugit*. A fuga singular do tempo encontra a primeira sinuosidade expressa na palavra “esquina”, tanto do ponto de vista semântico, quanto do lugar que a palavra ocupa no verso. A palavra “esquina”, arquitetadamente, ocupa a ponta do verso, simulando um canto de uma via, o canto do verso. A sucessão das palavras no verso que segue colabora com a construção de um possível labirinto, no qual o tempo percorrerá seus caminhos. Com isso, a estrofe apresenta dois momentos distintos.

No primeiro momento, o eu lírico trata do afastamento do mundo, que equivale a um processo de interiorização. “O rumor do mundo vai perdendo a força/ e os rostos e as falas são falsos e avulsos”. À medida que o processo de interiorização tem

início, sua descrição é auxiliada, sobretudo, pelo distanciamento do mundo – o envolvimento crescente do eu lírico em tal processo de introspecção torna os rostos (pessoas) e as falas (sons) cada vez mais apartados de si.

No segundo momento, o eu lírico trata do afastamento dos desejos da vida temporal. Enquanto, os dois primeiros versos tratam da interiorização, os dois últimos marcam desejos relacionados à sua vida terrena. A ilustração dessa representação fundamenta-se, exclusivamente, na imagem do tempo passando entre artigos que o homem concebe como símbolos de luxo – “seda” – de riqueza – “vidro” – e de afeição – “abraços”. Dizer que esses artigos são transpostos pelo tempo é uma maneira de marcar como o homem usufrui o seu tempo. Os versos terceiro e quarto dizem:

“O tempo versátil foge por esquinas
de vidro, de seda, de abraços difusos”.

Além dos aspectos comentados, os versos transcritos destacam a versatilidade do tempo, sendo a idéia da mudança do tempo algo inerente ao seu próprio conceito. O tempo e as “formas precárias da temporalidade dissolvidas pelo mesmo tempo”³² são temas constantes no acervo da obra ceciliana e nos noturnos holandeses esse tema será pensado e desenvolvido profundamente.

Na primeira estrofe, como pudemos observar, por meio da percepção do eu lírico, funda-se um jogo entre instâncias opostas, que destacam o som evoluir para o silêncio, e a exterioridade evoluir à interioridade do eu. Essas circunstâncias colaboram para o processo de introspecção. Assim, apresenta-se a segunda estrofe:

A lua que chega traz outros convites:
inclina em meus olhos o celeste mapa,
desmorona os punhos crispados do dia,
desenha caminhos, transparente e abstrata

³² Maneira como o crítico Hansen definiu o núcleo poético do livro *Solombra*, de Cecília Meireles. O artigo se encontra na seguinte referência: HANSEM, J. A. *Solombra*, ou a sombra que cai sobre o eu. IN: LEILA GOUVÊA, (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p. 34.

Nessa segunda estrofe, a imagem dos “punhos crispados” remete à luta pela sobrevivência, às defesas contra o mundo. Os punhos contraídos podem ser empregados como instrumento de defesa em uma luta, para tentar prender algo na mão ou como sinal de tensão, revolta ou frustração. Quando a noite desmorona os punhos do dia, ela nos liberta das agruras do dia a dia, da racionalidade e da luta pela vida. A lua volta o olhar do eu lírico para o mapa celeste e, ali, desenha caminhos. Estando liberto, ele pode contemplar a ordem do universo no céu.

O “celeste mapa”, o mapa das estrelas, é, também, o mapa do céu, do Paraíso. A lua, por sua vez, é transparente e abstrata: não é exatamente um corpo concreto, um satélite: a lua é um conceito. A imagem transparente da lua (e, por extensão, do mapa que ela oferece aos olhos) pode ajudar a formar a idéia de ler os caminhos da vida no céu, nas constelações, no desenho “abstrato”. Dessa forma, o espírito contempla a ordem nos desenhos dos astros. Essa imagem pode ser lida como uma referência ao horóscopo, à conjunção dos astros, cujas configurações se associam ao destino dos homens.

Além disso, essa imagem também pode ser entendida como uma atualização da velha metáfora do universo como relógio e, de Deus, como relojoeiro.

Terceira estrofe:

Árvores da noite... Pensamento amante...

–Transporta-me à sombra, na altura profunda,
aos campos felizes onde se desprende
o diurno limite de cada criatura.

Nessa terceira estrofe, a voz do eu lírico se ergue em prece e a impressão é de que o que se passou nas estrofes um e dois foi um vislumbre apenas. Nessa parte do poema, se dá a compreensão de que a noite, o recolhimento e a meditação permitem ir além da conveniência, dos limites da razão (o diurno limite de cada criatura). O desejo

do eu lírico é ir além do interesse comum. Ele deseja possuir um nível de liberdade que apenas a noite pode propiciar, uma vez que ela livra das agruras e expande o limite da razão.

Parece evidente que “sombra” denota noite. Uma associação trivial é a de relacionar conceitos bons à luz e maus à escuridão. No entanto, o poema apresenta a inversão dessa associação trivial, pois concebe a noite como aquela que faz despertar os valores eufóricos, positivos. Uma vez que ela tem a virtude de nos libertar das prisões que o dia coloca. Enquanto o dia faz o eu lírico considerar, sobretudo, os valores disfóricos que apontam a limitação e a privação da realização dos desejos. Essa “sombra” pode denotar, ainda, “proteção” e, se for entendida dessa forma, o verso implica uma súplica por parte do eu lírico para que seja transportado em segurança “aos campos felizes”. É na noite que o eu lírico vê a possibilidade de ser feliz. Isso é quase como dizer que, livre do limite da razão, das imposições externas, o sujeito lírico pode se dedicar a ele e as suas necessidades. Por isso, a noite é especial, porque ela permite que o eu lírico tenha o seu momento, o encontro consigo.

O primeiro verso da terceira estrofe diz: “Árvores da noite... pensamento amante...”. A impressão que temos ao ler o verso é que a voz lírica se dirige a alguém? Mas, quem? As “árvores da noite” e os “pensamentos amantes” desempenham, ainda, nos versos as funções de confidente e de testemunho da súplica do eu lírico. As “árvores da noite” privilegiam mais o sentido simbólico da palavra árvore do que a paisagem delas, que nos versos não funcionam como elementos decorativos. As árvores têm suas raízes ligadas a terra, enquanto seus galhos livres dançam com vários passos a música dos ventos e sua copa se ergue abrindo ao céu. Quando olhamos uma árvore, contemplamos a sua verticalidade. A verticalidade recorre à psicologia ascensional, à busca da elevação. No silêncio noturno, as árvores testemunham o pedido do eu lírico.

Já os “pensamentos”, que são adjetivados como “amantes”, expressam uma afetividade. Mas quais são os pensamentos amantes? São aqueles que podem nos conduzir à felicidade. No entanto, em que consiste a felicidade? Para o eu lírico, a liberdade é uma condição para a felicidade, idéia expressa nos versos anteriores. Por isso, o silêncio e a introspecção são significativos, pois é na noite que, liberto, o eu lírico pode contemplar a ordem do universo. O sexto verso termina com reticências, as

quais colaboram para a expectativa que se cria no leitor sobre o mistério, a cifra que envolve o poema.

Quarta estrofe:

É a noite sem elos.... Inocência eterna,
isenta de mortes e natividades,
pura e solitária, deslemburada, alheia,
mudamente aberta para extremas viagens.

Nessa quarta estrofe, apresenta-se a noite (que, já se vê, corresponde a um estado de espírito, mais do que um fenômeno natural – embora, é claro, a noite apareça como condição para que esse estado de espírito exista, na medida em que constitui o afastamento da ordem racional, da conveniência e do interesse) quase como um equivalente do nirvana³³. A noite ganha traços que a aproximam de uma divindade. O eu lírico a concebe como aquela que é dotada da “Inocência eterna”, da isenção de “mortes” e “natividade”, que consegue ser “pura” e “solitária”, “deslemburada” e “alheia”. É interessante observar que os termos “mortes” e “natividade”, aparecem no poema de forma inversa a evolução natural que seria nascer e morrer. A palavra “natividade” chama atenção ainda, por seu valor semântico que denota o nascimento de Cristo. Com isso, o eu lírico reitera o caráter estrangeiro da noite que é atemporal. Essa definição se diferencia daquela que o senso comum concebe da noite enquanto fenômeno natural: um espaço no tempo que tende a se repetir de forma cíclica, sendo cada noite única e múltipla, pois ela é um ser que se desenvolve no tempo. Já, a característica de ser “solitária” não se deve apenas à dimensão ou ao silêncio noturno. A solidão noturna é ainda o resultado de coabitar o mesmo tempo/espaço com outros seres cuja temporalidade seja precária. A noite é, também, qualificada como “deslemburada” e

³³ Esse termo é de origem sânscrita, “Nir” é “não”, e “vana” é “cordão”. Assim, sua tradução significa “não estar preso”, ou “estar liberto” (da tirania do ego, da ignorância, da ilusão e da dor). No budismo, o Nirvana é um estado do ser, e não um lugar ou “paraíso”, e pode ser alcançado por todos que renunciam ao apego às coisas materiais e à individualidade.

“alheia”, adjetivos que colaboram para a construção da imagem da noite como atemporal.

Nesse momento é relevante recapitularmos a trajetória que o eu lírico percorreu a fim de darmos ênfase ao verso: “mudamente aberta para extremas viagens”. Em um primeiro momento, há reclusão, seguida do afastamento dos desejos temporais, o que resulta na introspecção capaz de libertar o eu lírico das suas prisões. As prisões são metáforas que podem representar obstáculos circunstanciais da vida. Elas podem ter grades invisíveis, mas promovem uma forma real de aprisionamento, já que limitam os atos humanos. São manifestações do aprisionamento: as ignorâncias dos homens, as cegueiras dos que se iludem com os bens materiais. A estrutura e a descrição do mundo noturno são dominadas por adjetivos que humanizam a Noite. Entretanto, ela pertence à outra ordem. Co-habitamos com ela, mas não fazemos parte dela. A sua natureza unitária conserva-lhe a solidão. Nem mesmo as estrelas, que parecem intrínsecas à noite, fazem parte dela. As estrelas também compartilham de um destino finito. Tomado pela intimidade do seu ser, pelo silêncio e pela escuridão, o eu lírico encontra na Noite o espaço aberto às “extremas viagens”. Essas viagens ultrapassam a limitação da estrada concreta e invadem um plano abstrato, que são as conhecidas viagens imaginárias. O advérbio “mudamente” também sugere que essa viagem é feita no interior do eu lírico.

A tópica da viagem é recorrente na obra ceciliana. No entanto, como já identificamos, nos livros que antecedem os *Doze Noturnos da Holanda*, a viagem era restritamente imaginária. Já a partir dele, tem início a simultaneidade do deslocamento espacial e da viagem imaginária. Sendo assim, nos livros que antecedem os *Doze Noturnos da Holanda*, a tópica da viagem manifesta-se por um itinerário que percorre as mais variadas paisagens internas. Nesses caminhos, a poeta explora as suas mais profundas instâncias. É o que podemos observar, por exemplo, nos versos do poema “Noções” que está no livro *Viagem* (2001): “Entre mim e mim, há vastidões bastantes/ Para a navegação dos meus desejos aflitos”. Se os espaços para a navegação são muitos, a viagem pode ser incomensurável. Os versos tratam, justamente, da “vastidão” que há no ser e da possibilidade de investigação dela. A navegação é o meio que torna possível essa viagem. Assim, a interioridade do eu lírico propõe rotas que o ajudam a investigar os “desejos aflitos”, e é na extensão de todo o seu ser que a viagem toma forma.

Cecília, ao longo de sua obra, distingue as viagens imaginárias das espaciais. Ela diz: “há viagens que se sonham e as viagens que se fazem – o que é muito diferente. O sonho do viajante está lá longe, no fim da viagem, onde habitam as coisas imaginadas³⁴”. Assim, enquanto uma faz referência ao âmbito do imaginário, a outra se refere à viagem física. A finalidade delas também é diferente. Enquanto, a primeira almeja as coisas imaginadas, a outra visa chegar ao seu destino através do deslocamento espacial.

Considerando a distinção que a poeta faz entre as “viagens que se sonham” e as “viagens que se fazem”, indagamos qual seria a contribuição da viagem à Holanda para a composição dos poemas dos *Doze Noturnos da Holanda*? As viagens são, na lírica cecilianas, um pretexto para se meditar sobre as diversas culturas e maneiras do homem se definir no mundo. Viajar pelas culturas inspirada por viagens reais, é para a poeta poder participar “intensamente de coisas, de fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre.” (MEIRELES, 1999, p.61). Com isso, estar na Holanda é muito relevante, pois a poeta se sente inspirada e empolgada com a história e a cultura desse povo: Spinoza, Descartes, Van Gogh, entre outras coisas que Cecília destacou nas crônicas que tratam da Holanda.

Em “Madrugada no ar”, crônica escrita a caminho de Lisboa, Cecília trata da potencialidade que a palavra “viajar” pode assumir. Ela explora as impressões que tem ao viajar e, assim, mostra a singularidade de sua leitura sobre o tema, que ela define como uma “arte de amor”. Para Cecília, viajar, além de contemplar o mundo, significa também a oportunidade de vivenciar experiências de ordem espiritual. É o que mostra a transcrição:

“Viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física, mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar. (MEIRELES, 2001, p. 262)

³⁴ MEIRELES, C. *Viagem. Cecília Meireles – Poesia Completa. Volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Pág. 245

A linguagem da crônica é simples e o texto parece ter um objetivo certo que é mostrar ao leitor a viagem como uma experiência de ordem espiritual. A poeta chama atenção, ainda, para a necessidade de deixar-se levar pela emoção que cada coisa suscita. Da mesma maneira, porém alerta para os riscos. Se viajar é um convite à entrega de “cada pequena coisa”, podemos entender que os lugares e os objetos não apenas despertam, mas também são determinantes das experiências que o livro *Doze Noturnos da Holanda* traduz.

Quinta estrofe:

Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
nem creio que SEJA: perduto em memória,
à mercê dos ventos, das brumas nascidas
nos dormentes lagos que ao luar se evaporam.

Na quinta estrofe, o eu lírico se dilui na noite e seus contornos se perdem. Daí que se destaque o SEJA – o efeito da despersonalização não lhe permite sequer ter a sensação de que se *é* algo ou alguém. Com isso, o eu lírico parece que se vê apenas como reminiscência.

Enquanto na estrofe anterior destacava-se a abertura do mundo noturno ao imaginário, aqui se focaliza a relação ambivalente do sujeito lírico com o mundo (exterioridade) e consigo (interioridade). Dessa forma, as imagens poéticas se tornam altamente sugestivas, uma vez que revelam importantes associações. A imagem do eu lírico, por exemplo, parece subsistir como resíduo de outras imagens que têm em comum a dissolução, falamos da imagem “das brumas nascidas/nos dormente lagos que ao luar se evaporam.”. A imagem do eu lírico subsiste, ainda, na memória indefinida das formas do vento: “perduto em memória,/ à mercê dos ventos”. A busca do eu lírico

por sua auto-definição o leva a formular uma rede associativa de imagens que destacam, sobretudo, a dissolução.

Outra possível leitura desse verso aponta para o tema da multiplicidade do eu. As brumas, imagem pelo qual o eu lírico se diz perdurar, são constituídas pela junção de pequenas gotas de água suspensas na atmosfera e, quando as olhamos, não detectamos cada gotícula, mas o efeito que juntas elas promovem. Com isso, a principal identificação que o eu lírico pode ter estabelecido com essa imagem é a da pluralidade. Multiplicidade das gotículas, multiplicidade do “eu”. Segundo Hoden (2005), “atingir a essência das coisas existentes é perceber a unidade através da pluralidade”. É justamente esse conhecimento que o poema pode expressar, ou melhor, buscar: o reconhecimento da pluralidade e, a partir dele, a busca dos pontos comuns. A consciência da multiplicidade do “eu” vem como resposta às investigações da poeta. Em *Dispersos* (2001), livro que consiste em uma coletânea dos poemas escritos entre 1918 e 1964, o leitor pode apreciar versos em que o eu lírico reconhece a sua multiplicidade. No poema “biografia”, por exemplo, datado no ano de 1957, o eu lírico canta: “somos uma difícil unidade,/ de muitos instantes mínimos/ - isso seria eu.”. Outros exemplos podem ser extraídos da obra da poeta. Em “compromisso”³⁵, poema do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas* (2001), os versos cantam: “Esta sou eu a inúmera”. Esses versos têm em comum a identificação múltipla do eu lírico.

Para entendermos um pouco mais sobre o tema da multiplicidade do eu, podemos tomar a linha psicanalítica lacaniana. Conforme Lacan, a definição do “eu” está longe da unidade:

“o eu é feito da sucessão das suas identificações com os objetos amados que lhe permitem tomar a sua forma. O eu é um objeto feito como uma cebola poder-se-ia descascá-lo, e se encontrariam as identificações sucessivas que o constituíram.” (LACAN, 1986, p. 199)

³⁵ MEIRELES, C. *Mar Absoluto In: Poesia Completa/ Cecília Meireles*. Nova Fronteira, 2001

Segundo a definição transcrita, o “eu” é o resultado de uma sucessão de identificações. Dessa forma, as imagens compostas pela poeta denunciam parte do seu “eu”. A questão da identificação está intimamente ligada à idéia da identidade. Segundo Green³⁶, a identidade não é um estado, é uma busca do “eu”, que se constitui por meio de uma representação reflexiva em relação ao outro. O outro, nessa situação reflexiva, não precisa ser necessariamente uma pessoa, pode ser um objeto, uma imagem. Portanto, se a imagem das brumas é reflexiva significa que o eu lírico se vê como múltiplo.

As águas que formaram as brumas são, ainda, procedentes de um “lago dormente”. Brumas nascidas de um lago, cujas águas tendem a permanecer paradas. O que isso pode ter em comum com a natureza do eu lírico? Por que essa relação de proximidade? Se o eu lírico define-se em relação ao outro, então ele vê semelhança entre si e essas águas. Elas, por certo, não denotam o vigor de uma fonte, mas a estagnação.

O poema “Um” termina com o seguinte quarteto:

Recebo teu nome também repartido,
quebrado nos diques, levado nas flores...
Quem sabe teu nome, – tão longe, tão tarde,
Tão fora do tempo, do reino dos homens...?

"Recebo teu nome" parece uma fórmula que ecoa idéias religiosas: recebo o nome de Deus. O nome de Deus identificado à totalidade da natureza e assim repartido no reino mineral, vegetal e humano, cuja representação é assumida pela imagem da água, da flor e dos homens. O nome de Deus é da ordem do impronunciável. Por isso, o eu lírico diz “quem sabe teu nome, - tão longe, tão tarde,”.

A poeta concebe na sexta estrofe, versos bastante especiais que, ao evocar idéias religiosas, o nome “impronunciável”, e considerando a viagem à Holanda, parece evocar a memória e o pensamento de Espinosa. Esse filósofo, na obra *Ética* –

³⁶ GREEN, André *Narcisismo de vida e narcisismo de morte*. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

Demonstrada à Maneira dos Geômetras, parte da idéia de Deus para chegar ao homem segundo o princípio da racionalidade, o objetivo principal da obra visa meios para o encontro da felicidade humana. Para que isso ocorra, segundo Espinosa, é necessário que o homem seja livre, que não seja escravo nem de suas paixões, nem de seus preconceitos ou ignorâncias. Para o filósofo, a ignorância é uma forma de aprisionamento. Como se sabe, para Espinosa, existe uma única substância³⁷ que é Deus. Deus é eterno, infinito e perfeito. Ele não pode ter limites, pois se os tivesse seria finito. Assim, ele é coextensivo com tudo o que há no universo, daí “deus está em tudo”. Ele é o universo, afora ele nada existe. Segundo a proposição XX, da *Ética* (2005): “A existência de Deus e a sua essência são uma e a mesma coisa”³⁸.

A filosofia de Espinosa buscava, através do conhecimento, a libertação de qualquer espécie de medo que fosse reflexo da ignorância. Ele acreditava que a verdade libertava. Filósofo panenteísta³⁹ que, por muitas vezes, foi tido como panteísta⁴⁰, dedicou sua vida à investigação racionalista, buscando explicar o homem e Deus através da “inteligibilidade do pensamento e do real”⁴¹.

Na primeira parte da *Ética*, na VI definição, Espinosa diz que Deus é “um ser absolutamente infinito, isto é, uma substância constituída por uma infinidade de atributos⁴², cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita” (SPINOZA, 2005, p. 63).

Nos versos finais do poema “Um”, o nome que é impronunciável aparece “quebrado”, “levado” nas figuras do mundo, figuras como a da água e da flor. Embora esteja contido nelas. Portanto, a imagem de Deus está ligada às noções comuns tanto nos poemas cecilianos, quanto na filosofia de Espinosa, que vê Deus na totalidade das coisas.

³⁷ Espinosa entende por substância “o que é em si e se concebe por si: isto é, aquilo cujo conceito não tem necessidade do conceito de outra coisa, do qual deve ser formado.” (ESPINOZA, 2005, 62)

³⁸ A demonstração da proposição explica: “Deus é eterno, e todos os seus atributos são eternos, isto é (definição VIII), cada um de seus atributos exprime existência. Portanto, os mesmo atributos de Deus que explicam a essência eterna de Deus (Definição IV) explicam, ao mesmo tempo, sua existência eterna, isto é, aquilo mesmo que constituiu a essência de Deus constitui também a sua existência, e assim a essência e a existência são uma só e mesma coisa” (SPINOZA, 2005, p.96)

³⁹ Panenteísta significa tudo-em-Deus, ou Deus-em-tudo (SPINOZA, 2005, p.38)

⁴⁰ Panteísta equivale a tudo-é-Deus ou Deus-é-tudo. Panteísmo se identifica ao politeísmo, que equivale ao ateísmo, pois há tantos deuses quantos fenômenos naturais. (SPINOZA, 2005, p.38)

⁴¹ CHAUI, M *Nervuras do real*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Pág. 1939

⁴² Espinosa entende por atributo “aquilo que o entendimento percebe de uma substância como constituindo a sua essência”. (SPINOZA, 2005, p.62)

Além dos poemas do livro *Doze Noturnos da Holanda*, Cecília escreveu outros poemas na Holanda que estão na obra *Poemas de Viagens* (2001). Entre esses, um poema torna-se muito interessante para nosso estudo, pois nele a poeta estabelece uma relação direta entre Deus e alguns seres, elementos e situações. O poema é intitulado "Desenhos da Holanda" e é dividido em três partes: I. Campos; II. Figuras; III. Paisagens com figuras. Dessas partes, a primeira é essencial para o nosso estudo, uma vez que nela encontramos a definição de Deus relacionada com a natureza:

I. Campo

A alma ao nível da terra:
a alma ao longo destes campos,
docemente cinzentos,
onde róseas crianças brincam,
soltas como flores,
como ramos secos e cordeiros brancos.

A alma ao nível da terra:
feliz, entre os cascos dos cavalos,
o úmido focinho das vacas
perfumado de água e de erva.

A alma ao nível da terra:
sem visitas de anjos,
sem exigência de asas.
Também os pássaros vêm pousar na areia,
e na areia se esquecem.

A alma reduzida à sua pobreza humana,
Acomodada aos outros elementos da Criação.

(Quando fomos assim?
Que antepassados recordamos,
diante desta pesada humildade?)

Deus desce, por isso, em flor,
e brilha na planície grave.
Deus converte-se em leite e fruta,
e há uma terna adoração
entre os claros olhos aquosos
e a rubra e lustrosa cereja
e a redonda maçã dura e cheirosa
e o espesso leite cor de marfim.

Deus faz sua aparição modestamente,
sem trovões nem auréolas:
em metamorfoses de terra, chuva, sol...
(Deus que ainda não é idéia,
Deus é apenas imagem,
estampa, natureza-morta,
caseiro como pão que se coze
e a roupa que se fia,
Deus cotidiano:
(Pai nosso, que estais no chão...)
(MEIRELES, 2001, p.1368)

O título do poema, “Desenhos da Holanda”, não deixa de ser um convite à contemplação. Os versos iniciais descrevem uma vista que mostra os diversos seres acomodados de maneira harmônica, apesar de suas diversidades. Assim, as crianças, as flores, os animais são dotados da mais singela simplicidade e configuram as peças que compõem este cenário que se assemelha a uma pintura que retrata uma cena cotidiana. Os versos tratam, ainda, do tema da representação da imagem de Deus.

No poema, a densidade psicológica do homem não ganha grande destaque, pois ele está sempre ao lado dos outros “elementos da criação”, nem mais e nem menos. O homem é definido segundo a sua própria condição humana finita: “a alma reduzida à sua pobreza humana,/ Acomodada aos outros elementos da Criação”. A “pobreza humana” está relacionada mais à idéia da falta de humildade que o homem tem diante da natureza do que à idéia da finitude dele. O eu lírico tenta identificar quando e se o

homem teve um dia tanta simplicidade na arte de viver, como aquele pássaro que pousa na areia e lá se esquece. A humildade das cenas descritas torna-se “pesada” para os olhos daquele que contempla. Assim, a definição de Deus vem associada à imagem dos outros seres. Deus, na sua magnificência, desce a terra através das coisas mais comuns, como através das flores, do leite e da fruta. Ou seja, manifesta-se na natureza.

A sexta estrofe do poema consagra a imagem de Deus ligada às noções comuns. Prova disso é o fato de Deus estar presente em tudo, inclusive nos alimentos destacados. Os alimentos são representados como os de boa qualidade, daí que o leite seja espesso; e a fruta “lustrosa”, “cheirosa”, “dura”. As figuras das frutas “maçã” e “cereja” despertam, ainda, outra possível leitura que denotam a sexualidade. As figuras da “cereja” e da “maçã”, além serem frutas, têm por semelhança a cor “rubra”. A descrição das frutas, seja por sua cor ou por seu aspecto, estimula tanto o sentido da visão, quanto o do paladar. O vermelho é uma cor que chama atenção e sua simbologia denota o ardor, o fogo, o desejo. A figura da maçã, por outro lado, também merece destaque. A simbologia vê a figura da maçã como um dos símbolos da fecundidade e do desejo, além de atribuir a tal figura o posto de um lugar-comum na poesia lírica. Segundo Arriguci (1990), no ensaio sobre o poema “Natureza morta”, de Manuel Bandeira, a maçã é o símbolo de fertilidade, isso se deve ao seu formato que se assemelha a um útero, que nutre e cultiva a vida dentro de si. Contudo a idéia que mais impressiona no conjunto da leitura dessa primeira parte do poema “Desenhos da Holanda” é a imagem de Deus ligada aos elementos comuns e simples. Do ponto de vista da obra de Espinosa, na *Ética*, segundo Deleuze, a idéia de Deus está profundamente ligada a essas noções e é inclusive apta a “conjurar todas as generalidades e a nos fazer passar da essência de Deus à essência das coisas como seres reais singulares” (DELEUZE, 2002, p.91). Dessa maneira, movemo-nos ao poema “Desenhos da Holanda”, dada a semelhança que há entre a concepção da idéia de Deus da poeta com as idéias expressas por Espinosa. Essa relação de proximidade talvez tenha sido marcada pela influência do lugar e da memória que esse lugar desperta. Com isso, destacamos que a leitura do poema “Desenhos da Holanda” introduz um possível interlocutor no poema “Um”, esse seria a própria concepção de um ideal de Deus. Assim, ao ecoar idéias religiosas o verso “Recebo teu nome também repartido” ecoa a

própria concepção de uma imagem de Deus perdida no transcurso do tempo. Justamente por conta disso, o nome é “repartido”, “quebrado”, “levado”.

Na última estrofe, o pronome possessivo “teu”, é reiterado duas vezes, o que afirma a sua importância. Se na terceira estrofe: “Árvores da noite... Pensamento amante...”, já indagávamos que a voz lírica se dirigia para alguém, nessa última estrofe fica evidente. Com isso, a poética ceciliana trata da enigmática alteridade do eu, que é um assunto recorrente em sua lírica. Na maioria das obras da poeta, Gouvêa (2003) diz não ser possível determinar com precisão quem é o outro do discurso. Entretanto, no poema “Um” cremos ser a idéia de Deus o interlocutor, mas isso é ainda apenas uma hipótese que será repensada ao longo do trabalho.

Outra referência que o lugar desperta, ainda, na última estrofe, é a figura dos diques que são imensas construções. Eles representam uma marca muito forte na paisagem holandesa, uma vez que se deve a eles o aumento do território holandês.

As imagens do nome “repartido”; “quebrado nos diques”; “levado nas flores” têm em comum a idéia da fragmentação que o transcorrer do tempo ocasiona. Com isso, o canto da poeta corresponde a uma tentativa de revigorar um ideal, de discutir princípios metafísicos. Tanto que o poema termina com uma pergunta: “Quem sabe teu nome, - tão longe, tão tarde,/ Tão fora do tempo, do reino dos homens...?”. Ou seja, quem conhece esse misterioso ser que desfruta de um tempo que não se assemelha ao tempo dos homens?

3. Reflexões sobre o poema “Dois”

Esta seção apresenta o poema “Dois” e sua análise.

3.1 O poema “Dois”

Abraçava-me à noite nítida,
à alta, à vasta noite estrangeira,
e aos seus ouvidos sucessivos murmurava:
“Não quero mais dormir, nunca mais, noite, esparsas
nuvens de estrelas sobre as planícies detidas,
sobre sinuosos canais balouçantes e frios,
sobre parques inermes, onde a bruma e as folhas ruivas
sentem chegar o outono e, reunidas, esperam
sua lei, sua sorte, como pobres figuras humanas.”

E aos seus ouvidos sucessivos murmurava:
“Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre
mais tempo para os meus olhos, – vida, areia, amor profundo... –
conchas de pensamentos sonhando-se desertamente.”

E a noite dizia-me: “Vem comigo, pois, ao vento das dunas,
vem ver que lembranças esvoaçam na fronte quieta do sono,
e as pálpebras lisas, e a pálida face, e o lábio parado
e as livres mãos dos vagos corpos adormecidos!”
“Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
e os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!
Oh! Os nomes... – na espuma, na areia, no limite incerto dos mundos,
plácidos, frágeis, entregues à sua data breve,
irresponsáveis e meigos, boiando, boiando na sombra das almas,

suspiro da primavera na aresta súbita dos meses...”

E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos noturnos leitos.

Meus olhos andavam mais longe do que nunca,
voavam, nem fechados nem abertos,
independentes de mim,
sem peso algum, na escuridão,
e liam, liam, liam o que jamais esteve escrito,
na rasa solidão do tempo, sem qualquer esperança
– qualquer.

O poema “Dois” é o segundo noturno da obra, *Doze Noturnos da Holanda*. É válido ressaltar que a obra, composta por doze poemas, pode ser lida de maneira autônoma, uma vez que cada poema apresenta unidade que o faz independente; entretanto, quando os lemos seqüencialmente, podemos observar que cada um deles dialoga com os antecedentes e os subseqüentes.

No poema “Dois”, o fluxo narrativo é muito marcante, isso se deve a um conjunto de fatores que incluem desde a escolha do tempo verbal até os procedimentos empregados, os quais instauram diálogos entre o eu lírico e a personagem Noite⁴³. Escrito em verso livre longo, o poema descreve o diálogo entre o eu lírico e a personagem Noite. O tema central da conversa é o da transcendência da noite, em relação aos dias que se seguem, e a manifestação do desejo do eu lírico em obter mais tempo para viver. A personagem Noite, com seu caráter estrangeiro, mostra ao eu lírico os seus caminhos e, assim, as imagens poéticas convergem para um dos pontos centrais do poema: a precariedade da vida do homem e a dos seres frente à soberania da Noite.

Em 1952, o verso livre praticamente tinha se tornado padrão para quase todos os poetas, sendo até mesmo alvo de críticas, por exemplo, de João Cabral de Melo Neto em 1945 e 1954. Cecília empregara o verso livre desde 1922, já pela época da

⁴³ Doravante quando nos referirmos à personagem Noite, ela será grafada com letra maiúscula.

Semana da Arte Moderna, a poeta tinha pronto o livro *Poema dos Poemas* e escrevia *Balada para El-Rei*. Segundo Gouvêa (2003), Cecília escreveu o poema “Prece (à maneira de Francis Jammes)”, espécie de profissão de fé contra o plágio, em 1922, cuja publicação ocorreu pela revista *Árvore Nova*.

A primeira estrofe do poema “Dois” é composta por nove versos e pode ser dividida em duas partes. Essa divisão é apoiada sobre as modalidades discursivas. A primeira parte se distingue da segunda por guardar semelhança com um discurso narrativo em primeira pessoa, enquanto a segunda apresenta um discurso direto. A primeira parte vai do primeiro ao terceiro verso e a segunda, do quarto ao nono verso.

O verso que abre o poema sela também o primeiro contato com a personagem Noite e o faz por meio da intimidade do abraço. Abraçado à Noite o eu lírico dá início à sua singular experiência. O sentido do tato, nos versos do poema, é aquele que torna possível a contemplação da magnificência da Noite. Envolto na matéria da Noite, o eu lírico funda com ela uma linguagem particular. Assim, um primeiro procedimento utilizado na personificação da Noite é a sua definição, que é formulada por meio de uma série de adjetivos: “nítida”, “alta”, “vasta” e “estrangeira”. Esses fazem com que o entendimento da noite ultrapasse a idéia dela, simplesmente, como fenômeno natural. Por meio da percepção visual distingue-se a nitidez da noite, uma vez que lhe é intrínseca a escuridão a qual a diferencia do dia. Os outros adjetivos atribuídos à noite, “alta” e “vasta”, dizem respeito às dimensões espaciais. Enquanto ser “estrangeira”, equivale ao reconhecimento da natureza diferenciada da noite. As qualidades da noite tendem a crescer e a ganhar mais ímpeto à medida que os versos seguem. Assim, no terceiro verso, o eu lírico atribui mais uma importante característica para a noite: “seus ouvidos sucessivos”. A imagem dos “ouvidos sucessivos” da noite pode ser uma forma de dizer que ela é um ser de tempo, que se desdobra no tempo e que a poeta repete, hora após hora, que não quer dormir. O verso aparece repetido no poema (no terceiro verso e no nono), então a imagem dos “ouvidos sucessivos” é significativa. Com isso, a Noite é uma e múltipla. Embora humanizada, as diferenças da natureza da Noite e do eu lírico não serão ignoradas, pelo contrário. O interessante nessa representação é que ao destacar a grandeza de sua interlocutora, a Noite, o eu lírico reconhece as suas próprias fragilidades.

Na seqüência dos versos, com um murmúrio, o eu lírico inicia o diálogo que vai manter com a Noite, dando início, assim, à segunda parte da mesma estrofe. As marcas responsáveis por essa divisão são duas: os dois pontos com os quais termina o terceiro verso, e as aspas com as quais inicia o quarto verso. Essas marcas são as fronteiras entre duas situações enunciativas distintas, a do narrador/ locutor e a do interlocutor. Dessa forma, inicialmente, temos um narrador / locutor em primeira pessoa e sua fala.

Por meio da inclusão das aspas no discurso, o eu lírico pode citar o diálogo que manteve com a Noite. Esse recurso, além de atribuir verossimilhança, possibilita à poeta que apresente ao menos duas maneiras de conceber a imagem da Noite.

Primeira estrofe:

Não quero mais dormir, nunca mais, noite, esparsas
nuvens de estrelas sobre as planícies detidas,
sobre sinuosos canais balouçantes e frios,
sobre parques inermes, onde a bruma e as folhas ruivas
sentem chegar o outono e, reunidas, esperam
sua lei, sua sorte, como pobres figuras humanas.

O desejo de mais tempo para a vida transforma-se na afirmativa: “não quero mais dormir”. Essa afirmativa é reiterada pelo advérbio “nunca” e intensificada pelo advérbio “mais”. A afirmativa, “não quero mais dormir, nunca mais” será repetida duas vezes no poema. O desejo de viver é tão intenso, que mesmo o descanso implica algum tipo de perda para o eu lírico. A pontuação chama atenção, pois, da maneira como foi elaborada, a leitura ganha um ritmo mais acelerado até o final dessa estrofe. Após o verso “não quero mais dormir, nunca mais”, caberia perfeitamente um ponto e não uma vírgula. Embora as vírgulas não sejam determinantes para a quebra dos versos, elas contribuem nas pausas rítmicas. A única interrupção causada pelo ponto final será quando ocorrer a mudança de foco discursivo na voz narrativa. A pontuação manifesta o

próprio estado de ânimo espiritual do eu lírico, que deseja não perder tempo. Assim, sua fala é organizada de maneira que a leitura seja mais rápida, que os espaços silenciosos causados pelas pausas rítmicas sejam menores do que se obedecesse a uma pontuação tradicional. Cecília cria no poema “Dois” uma sintaxe que se apóia na temática do poema. A estratégia de criar menos espaços vazios entre uma frase e outra tem como resultado menos tempo perdido no vazio que se dá entre as palavras.

Na seqüência do verso, o eu lírico identifica a Noite a “esparsas nuvens de estrelas”. Com isso, a Noite ganha traços que são inerentes da imagem das nuvens, tais como a mobilidade e a mutabilidade. As estrelas, por sua vez, vêm indicar o brilho próprio da Noite. Enquanto a preposição “sobre” possibilita a subordinação de outras frases que visam descrever a imagem da Noite. Assim, por meio da percepção da visão, o eu lírico descreve os lugares que a noite cobre: as planícies, os canais, os parques. Paisagens de uma geometria tão ímpar que só a natureza poderia compor.

Ricoeur (2002), ao tratar das singularidades, divide-as em três espécies: as pessoas, as obras de arte e também a natureza. Segundo o filósofo, “uma paisagem não é recorte do espaço, simplesmente, é uma totalidade única em seu gênero, na sua cor, ou em outra coisa qualquer” (RICOEUR, 2002, p.42). O que é interessante na descrição da paisagem do poema não é a alteridade das “planícies detidas”; nem as curvas sinuosas dos canais que a noite acompanha; tampouco os “parques inermes” que são parques sem defesa, largados, que não se defendem de ninguém, nem de nada, mas a maneira como a noite acompanha tudo. O caráter da noite é firme, como o das planícies; é móvel, como das águas que se curvam; é também indefeso. Tão indefeso, que o simples raiar da luz do dia acaba com seu reino de trevas. A água é fria e “balouçante”, essas características atribuem-lhe mobilidade. Ou seja, não se trata da água parada, e sim da água que corre. A fluidez da água é, ainda, a metáfora da palavra que quer fluir, do tempo que, independente do desejo de qualquer ser, esvai-se.

Do sétimo ao nono verso, a Noite passa a ser a testemunha silenciosa das mudanças mais íntimas ocorridas no cerne de todos os seres. A vulnerabilidade das folhas ruivas passa a ser a mesma do homem. Ambos compartilham o mesmo destino finito. Com o outono, instaura-se a ambigüidade, pois, se por um lado, essa estação traz a alegria da colheita, por outro, fixa a tristeza e a expectativa da proximidade do inverno, do frio, dos ventos. As características do inverno tais como o frio, o cair das

folhas comparam-se na vida humana à proximidade de uma idade mais avançada. O inverno lembra ainda a proximidade do frio eterno, a própria metáfora da morte, da vida que se escoia, do calor humano consumido até o seu término; do frio que chega para ficar. O eu lírico contempla, dessa forma, imagens que compartilham a mesma precariedade do tempo, ele contempla nelas a perda do seu objeto de desejo: mais tempo que equivale a mais vida. Com isso, a percepção da sensação do sentimento de tristeza vai ganhando cada vez traços mais evidentes. As imagens que o eu lírico destacou, unidas por um destino comum, compartilham ainda a mesma pobreza humana. Examinando-se o adjetivo “pobre”, parece ser intrínseco a ele o conceito de “pouco favorecido”. Mas por que o homem é uma “pobre figura”? Dentre os significados desse adjetivo, um dos mais destacados pode ser glosado como “desprovido do que é necessário”. Muitas coisas são necessárias ao homem. Entretanto, a condição primária é a própria vida, e o objeto de desejo único do eu lírico é mais tempo. Dessa forma, a pobreza humana poderia estar relacionada com a fugacidade do tempo. Assim, dois tópicos, sobretudo, destacaram-se na análise da estrofe: o da imensidão da noite e o da pobreza humana. A pobreza será registrada apenas no último verso da primeira estrofe, mas, desde os primeiros versos, ela já está implicitamente instaurada, pois ao ressaltar as virtudes noturnas, sua grandeza, sua mobilidade em se adequar às mais variadas situações, enfatiza, também, as limitações humanas. Mediante a definição do outro, a reflexão recai sobre o próprio sujeito lírico, que vê com maior nitidez a sua condição de vida. Essa relação era a que Lacan definia como o *Ich-Ideal* ou ideal do eu. Conforme Lacan, “o sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro” (LACAN, 1986, p.148). Ou seja, o sujeito se define de maneira reflexiva em relação ao outro. Observando o outro, que no caso do poema é a Noite, o sujeito lírico constata suas próprias necessidades e fragilidades.

Segunda estrofe:

E aos seus ouvidos sucessivos murmurava:

“Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre

mais tempo para os meus olhos, – vida, areia, amor profundo... –

conchas de pensamentos sonhando-se desertamente.”

No primeiro verso da segunda estrofe, o foco volta à voz narrativa, a qual repete o terceiro verso da primeira estrofe: “aos seus ouvidos sucessivos murmurava”. Sublinha-se, dessa forma, a imagem dos “ouvidos sucessivos” que consagra a Noite como um ser composto de tempo, como identificamos na primeira estrofe. Além da atualização dessa imagem, a voz narrativa exerce a função de chamar a atenção do leitor para os versos seguintes que dão continuidade à expressão do desejo do eu lírico. Assim, novamente, são utilizadas as aspas que indicam uma mudança no foco narrativo.

Tendo sua voz valorizada novamente, o locutor reitera a afirmativa: “não quero mais dormir, nunca mais”. O eu lírico enfatiza seu desejo, mostrando-se fixado nele. Entretanto, nessa estrofe, diferente da primeira vez em que foi citado, a seqüência do verso mostra um desdobramento do desejo do eu lírico. O canto clama por mais vida para os seus “olhos” e centra, a partir deles, três coisas que lhe são importantes: vida, areia e amor profundo. Esses elementos vêm em destaque por meio de um aposto explicativo. A amplitude desse desejo ambiciona a completude, ou seja, uma imagem que compreenda todos os aspectos que são importantes para o eu lírico. Daí que se destaca tanto a parte do que é sensível, tal como “areia”; quanto a parte do que é inteligível, tal como “vida” e “amor profundo”. Entendemos por mundo sensível aquele que se descreve pela visibilidade e o inteligível o que não se vê, mas isso não significa que ele permaneça nas trevas. Ao contrário, nele brilha o Bem que ilumina todas as idéias⁴⁴. O primeiro desejo expresso em prol de mais tempo é à vida.

A simbologia tradicional da areia conota a transitoriedade, a redução de tudo à mineralidade, à matéria uniforme. A partir da areia compõem-se os mais variados objetos concretos, pois ela tem a facilidade de abraçar as formas a que ela se coloca e molda um projeto. No poema “Onze” da obra *Doze Noturnos da Holanda*, podemos apreciar versos que nos dizem: “a pequena areia caminha com seu passo invisível;/ do cristal quebrado, da montanha submersa,/ a areia sobe e forma paisagens, campos, países...” (MEIRELES, 2001, p.721). O simbolismo da areia vem inicialmente da

⁴⁴ A idéia central da definição de mundo visível e inteligível que fornecemos foi extraída da obra de QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 22

quantidade de seus grãos. Isolados, os grãos chegam a ser insignificantes, mas juntos vão formando as paisagens que no poema citado crescem gradativamente: “paisagens”, “campo” e “países”. Como disse Cecília, em crônica: “caminhamos sobre enigmas. Nós todos, por mais simples que nos julguemos, somos uma pequena parcela do mistério geral”⁴⁵. Esta é a idéia: somos parte do grande mistério, pequenos grãos de areia.

O poema “Sete” do livro *Doze Noturnos da Holanda*, também colabora com a imagem da areia como matéria essencial. Nele, as diferenças entre os elementos são neutralizadas e tudo acaba sendo definido pela mesma matéria. Assim, “homem, objeto, fato, sonho,/tudo é o mesmo, em substância de areia,/tudo são paredes de areia, como nesse solo inventado” (Id., Ib, p.717). Dizer que tudo é o mesmo em substância de areia é equivalente a dizer que tudo é composto de uma matéria única. Essa matéria é a responsável por todas as composições e mudanças que ocorrem no universo. No poema, a areia representa essa matéria que equivaleria ao que Espinosa destaca como sendo a “Essência”. Assim, essa Essência revela-se em inúmeras existências, o que, por sua vez, na obra de Cecília, reflete propriedades da areia: a quantidade de seus grãos, a habilidade de se moldar; são detalhes que contribuem para a escolha. Poderia ser qualquer outra matéria, mas a areia foi a escolhida por Cecília como aquela cuja representação simbólica assumirá várias faces. A areia constitui o perfil do que é inúmero e único. Seus grãos são unidades muito pequenas e destacam que cada uma delas, por menor que sejam, integra um conjunto maior, daí a sua simbologia: destacar a pequenez. O sujeito lírico identifica-se com essa matéria, de forma que estabelece uma ligação direta entre esta e a definição dele. Em “Apresentação”, poema que está no livro *Retrato Natural*, a poeta nos diz:

“Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.”

(MEIRELES, 2001, p.606)

O sujeito poético se identifica com a areia, que é mais do que uma representação plástica superficial. Pelo contrário, nessa imagem há uma profunda

⁴⁵ MEIRELES, C. Não se pode esquecer. In: *Crônicas de Viagem 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

relação psicológica. Os versos atentam aos desenhos formados na areia, “desenhos de andar”. A cena descrita consagra, desse modo, os desenhos formados pelas pegadas deixadas pelo eu na areia clara. Essas pegadas vão constituir um caminho, uma impressão após a outra, criando a metáfora da caminhada da vida. Por esse viés, a imagem se completa com a dedicação dos desenhos aos ventos. É muito claro que o vento vai apagar os desenhos, os resquícios daquelas pegadas na areia. O vento conota o mesmo sentido do tempo ainda no poema “Rua dos rostos perdidos”⁴⁶, na qual podemos apreciar versos que dizem que o vento “não leva apenas os chapéus;/ estas plumas, estas sedas:/ este vento leva todos os rostos,/ muito depressa”. O vento vem como a metáfora do tempo que voa. Em outra hipótese, esses ventos, considerando a matéria da areia, vão misturar as partículas dos grãos num outro conjunto. O que na vida pode significar a própria decomposição do corpo se tornando parte mineral da terra. Dizer que as paredes são de areia e dizer que os passos ficam na areia até que o vento desfaça a forma das pegadas é uma forma de dizer que nada fica, isto é, tudo se reduz aos desenhos básicos da matéria.

Voltando aos versos do poema “Dois”, restou-nos o desejo do “amor profundo”, que é perfeitamente coerente com a proposta que o eu lírico vinha estabelecendo de ter mais tempo para a vida. Requerer “amor profundo” parece ser uma renúncia à superficialidade dos sentimentos banais. O eu lírico deseja viver intensamente, com sentimentos profundos. A materialidade dos desejos terrenos parece não corresponder à intensidade do viver. A questão dos desejos terrenos fica muito clara no poema “Quatro”, que é parte dos *Doze Noturnos da Holanda*. No poema, o eu lírico diz:

“belos rostos sorriam, tão loucos,
tão infelizes, entre o ouro e a seda – lavor do esquecimento! – ”.
(MEIRELES, 2001, 712)

⁴⁶ Poema que integra a obra de MEIRELES, C. *Poemas de Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 1420

O ouro e a seda são os símbolos dos desejos terrenos o eu lírico os identifica como “lavor do esquecimento”. Mas, esquecimento do quê? Esquecimento da própria morte, da transitoriedade a que todos estamos submetidos. A proposta de amor profundo diz respeito à profundidade dos sentimentos positivos, dentre os quais o amor é seu representante máximo. Isso é quase como dizer que o eu lírico não quer se perder nem nos desejos terrenos, nem nos sentimentos mesquinhos. As reticências, após “amor profundo...”, dão ensejo à seqüência do verso como um suspiro, que, numa leve pausa, toma fôlego para concluir essa estrofe. Com isso, fecha-se o aposto explicativo.

Na seqüência da segunda estrofe, recuperando o desejo expresso, de mais tempo para os seus olhos, deparamo-nos com o verso que diz: “conchas de pensamentos sonhando-se desertamente.”. Essa imagem desperta a necessidade de mais tempo para o eu se voltar a si mesmo e fecundar os seus pensamentos. Desenvolvê-los, seja em busca do autoconhecimento, seja pela própria necessidade de exercitar a faculdade do pensamento. Examinando analiticamente esse verso, temos inicialmente a concha. Na zoologia, ela é um revestimento calcário e duro de certos animais, moluscos em especial. Como figura, sua forma e profundidade lembram o órgão sexual feminino, como um útero, daí a idéia da fecundidade. O objeto de desejo era a vida e a profundidade em relação aos seus sentimentos. Com a figura da concha, o vértice temático volta-se para a interioridade, renovando a metáfora do olhar como a antiga metáfora do conhecimento, que nesse caso é referência ao autoconhecimento. Assim, a figura da concha suscita tanto a idéia da fecundidade quanto a da interioridade. Com o movimento introspectivo, o resultado é um aprofundamento dentro do mundo do próprio eu lírico.

Rilke (1953), em *Cartas a um jovem poeta*, aconselha o poeta a “voltar-se para si e sondar suas profundezas de onde vem a sua vida”. O conselho trata do fazer poético e da necessidade do autoconhecimento para a elaboração de versos poéticos. E é justamente esse exercício que o eu lírico deseja pôr em prática. Nesses versos, Cecília aflora a idéia de que o tempo é insuficiente até mesmo para o exercício de autoconhecimento. A palavra “desertamente” suscita, ainda, algumas conjecturas. Em primeiro lugar, a palavra “desertamente” pode estar significando a solidão do eu nessa jornada. Em segundo lugar, pode ser referência à aridez, à secura, à infertilidade do deserto enquanto lugar improdutivo. Nesse caso, a fecundidade do pensamento

almejada pelo eu lírico é negada. Quase como uma tomada de consciência de que seu desejo por mais tempo lhe será negado.

Terceira estrofe:

E a noite dizia-me: “Vem comigo, pois, ao vento das dunas,
vem ver que lembranças esvoaçam na fronte quieta do sono,
e as pálpebras lisas, e a pálida face, e o lábio parado
e as livres mãos dos vagos corpos adormecidos!”
“Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
e os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!
Oh! Os nomes... – na espuma, na areia, no limite incerto dos mundos,
plácidos, frágeis, entregues à sua data breve,
irresponsáveis e meigos, boiando, boiando na sombra das almas,
suspiro da primavera na aresta súbita dos meses...”

Nessa terceira estrofe, a voz lírica abre espaço à voz noturna. Com isso vem a resposta ao pedido do eu lírico (por mais tempo), que é manifestada por meio de um convite, a Noite diz: “Vem comigo”. Para a Noite, revelar a dinâmica do seu universo é uma forma de responder as indagações que o eu lírico apresenta e a que anseia. Daí que a Noite o leve a contemplar a particularidade da sua ordem do mundo, a qual se difere da dos homens. Concedida voz à personagem da Noite, ela descreve os desenhos que vê no mundo. O primeiro deles se dá aos “ventos das dunas”; contudo, por que exatamente ao vento das dunas? O que há de especial nesse lugar? Certamente não se trata apenas da exposição de uma paisagem que denota as mudanças. Se retornarmos aos versos anteriores, recuperaremos a figura da areia, cujo símbolo na poética cecilianiana representa além da transitoriedade, a matéria informe que pode se moldar a outros projetos. Ressaltada a importância da areia, a figura das dunas torna-se mais atraente e representativa. Na geografia, as dunas são montanhas de areias criadas a partir de processos eólicos. Sendo assim, destaca-se nessa imagem a idéia da migração e os

ventos como determinantes para que haja a locomoção das partículas de areia. A vulnerabilidade do grão de areia, dado o seu tamanho, é a mesma do homem. A idéia denota a pequenez de ambos; no entanto, cada grão é significativo, assim como cada ser humano. Com isso, a imaginação poética de Cecília cria, por meio da paisagem descrita pela noite, um lugar privilegiado para a contemplação da vida. Um lugar em que se contemplam existências múltiplas.

O vento das dunas destaca, ainda, a matéria do ar, um dos quatro elementos naturais. Vale lembrar que Bachelard via nessa matéria um convite à viagem imaginária. As citações dessa matéria provêm tanto do substantivo “vento”, quanto do verbo “esvoaçar”. Falar sobre uma viagem imaginária parece ser muito pertinente, pois cada vez mais nesse poema vão-se moldando os contornos dessas asas imaginárias que levam e elevam o eu lírico a um estado que almeja o conhecimento.

Na primeira estrofe o eu lírico atribui à Noite características que a diferem da natureza mortal. Já na terceira estrofe, com a intervenção discursiva da noite, abre-se a possibilidade do desenvolvimento da personalidade noturna, destacando-se a visão que a noite contempla e o convite a essa viagem de aprendizado. A viagem se dá em um nível imaginário. Assim, as citações à matéria do ar contribuem para a viagem imaginária.

A personagem Noite destaca na sua fala uma proposta subjetivada de contemplação. Essa não implica mobilidade, tanto que a maioria dos semas espalhados na terceira estrofe é de natureza estática: “fronte quieta do sono”; “pálpebras lisas”; “lábios parados”; “corpos adormecidos”. Os movimentos do corpo parecem não acrescentar muito na busca do conhecimento. A contemplação não é da mobilidade corpórea, tanto que os objetos observados permanecem em repouso: “vagos corpos adormecidos”; as “pálpebras” estão lisas, pois os olhos estão fechados e não refletem nada, não são espelhos; a “face” é pálida; o “lábio” é parado, não há palavras pronunciadas; as “mãos” estão livres, ou seja, não estão segurando nada. Assim, vamos entendendo que a ordem contemplativa é a dos ambientes interiores. Não se trata, pois, da exterioridade dos homens ou de qualquer outra paisagem que possa aparecer. Mas de algo mais profundo. O convite centra-se nas “lembranças que esvoaçam na frente quieta do sono”. O verbo “ver” utilizado pela personagem Noite tem um significado que

ultrapassa a visão, o significado que melhor se adequaria ao verbo se aproxima mais ao de “conhecer”, seria: “venha conhecer”.

No verso “lembranças que esvoaçam na frente quieta do sono”, há uma evocação aos sonhos, pois que imagens passam na frente do homem enquanto dorme senão a dos sonhos? Eles são o diferencial dessa contemplação, pois representam as profundezas do espírito do homem. Foucault, ao tratar do tema do sonho, cita um trecho da obra Victor Hugo, em *Les Misérables*:

“Se fosse dado aos nossos olhos de carne ver dentro da consciência do outro, muito mais freqüentemente julgaríamos um homem segundo aquilo que ele sonha do que segundo o que ele pensa... o sonho que é todo espontâneo toma a e guarda a figura de nosso espírito. Nada sai mais direta e sinceramente do fundo mesmo de nossa alma que nossas aspirações irrefletidas e desmesuradas... nossas quimeras são o que melhor se parece conosco.” (FOUCAULT, 2002, p. 99)

Buscando desvendar o outro por meio da particularidade que o sonho possibilita, a Noite vai trilhar junto com o eu lírico um caminho imaginário, cheio de sinuosidades, em que se bifurcam e se revelam paisagens internas dotadas de espontaneidade, intimidade e multiplicidade. Essa será a visão revelada.

O trajeto que os versos apresentam é firmado, sobretudo, no silêncio em que se entrelaçam ordens que estão acima das leis humanas. A recorrência ao verbo “ir” reafirma o convite já feito, de maneira que a presença do eu lírico atribui à cena que a Noite apresenta maior veracidade. O eu lírico torna-se testemunha das mudanças mais comuns que se sobrepõem às diversas camadas que constituem o universo.

Com os “nomes efêmeros”, ressalta-se a arte de nomear que é refletida pela primeira vez no poema. Os nomes distinguem as pessoas, os animais, os objetos uns dos outros e os qualificam.

O verbo “ver” comparece duas vezes na terceira estrofe, de maneira que o seu sentido não se restringe apenas ao de “olhar”, mas engloba, também, ao de “conhecer”.

Na seqüência, do vigésimo ao vigésimo quarto versos, o canto será dedicado à linguagem. O verso inicia com uma interjeição “Oh! Os nomes...”. Abrindo um aposto explicativo que tende a explicar “os nomes”. Para tanto os elementos que se destacam são os que têm uma durabilidade passageira, três são postos em evidência: a “espuma”; a “areia”; e o “limite incerto dos mundos”. A espuma é um agrupamento inconsistente de bolhas, essa mesma inconsistência é a dos nomes; a areia, por sua vez, como dissemos anteriormente, destaca-se pela sua quantidade. Mas, nesse caso, pode destacar a pequenez dos grãos que é equivalente a dos nomes, tendo em mente a insuficiência que, às vezes, as palavras demonstram frente a determinadas circunstâncias e sentimentos.

Nessa terceira estrofe, é possível juntar dois grupos simbólicos: um faz referência ao mundo perceptível e o outro, ao mundo inteligível. Vale ressaltar, que esse segundo grupo alcança a sua definição através dos elementos mutáveis do mundo perceptível, fazendo transparecer, sobretudo, a efemeridade. No primeiro grupo, referente ao mundo perceptível, é possível agrupar semas marinhos: “espuma”; “areia”; “boiando”. A água na lírica cecilianiana impõe uma filosofia que destaca a fluidez. Assim, definir “os nomes”, segundo o mundo marinho, equivale a lhes atribuir a principal característica da água: a fluidez. Já, os adjetivos “plácidos” e “meigos” tanto são referências à qualidade da água, quanto são atributos da linguagem. O segundo grupo, por sua vez, pertence ao da formação de conceitos, que se pode entender através da inteligibilidade: os nomes são definidos como “frágeis”; “entregues a sua data breve”; “suspiro da primavera na aresta súbita dos meses”. A efemeridade dos nomes é tal como o suspiro da primavera que é, ao mesmo tempo, uma estação denotando o florir, a renovação; porém, está inserida em um tempo cíclico, sendo assim sempre sucedida por outra estação. O verso termina com as esperadas reticências que tanto podem indicar as renovações das estações, quanto um sentimento que é inefável. Fecham-se as aspas e há novamente uma mudança de foco enunciativo, que se volta à voz narrativa.

A fala da Noite representa no discurso poético a fala do outro. Entretanto, esse outro configura um desdobramento ou reflexo do próprio eu. Para Tito (2001), o “tu” tão presente na poética cecilianiana consiste em mais um símbolo de sua lírica, assim como a rosa, a lua, as nuvens, a onda, por exemplo.

Quarta estrofe:

E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos noturnos leitos.

Na estrofe acima, a voz narrativa reafirma a exatidão das visões reveladas ao eu lírico pela Noite. Esta é a primeira vez no poema que algum elemento denota a durabilidade, “A linguagem da noite era velhíssima e exata”. A linguagem da noite por ser “velhíssima” torna-se aquela que pode observar as mais variadas e contínuas mudanças. Vagando com a Noite, o eu lírico vai com ela pelas dunas, pelos horizontes. Vai pela água entre os moinhos e os barcos, num movimento fluido e contínuo, e entre os “infinitos noturnos leitos”.

Quinta estrofe:

Meus olhos andavam mais longe do que nunca,
voavam, nem fechados nem abertos,
independentes de mim,
sem peso algum, na escuridão,
e liam, liam, liam o que jamais esteve escrito,
na rasa solidão do tempo, sem qualquer esperança
– qualquer.

O poema encerra sua última estrofe com a descrição da cena em que o eu lírico mostra-se completamente envolvido pelo universo noturno e pela linguagem particular da Noite, que lhe revelou segredos. Compenetrado nesse universo, o eu lírico pode contemplar a nova realidade apresentada. O olhar seletivo apresentado pela noite ao eu lírico, que escolhe as cenas recolhidas do cotidiano e da natureza, aponta para algo que as transcende: a imagem da noite. Com isso, o eu lírico pode ler “o que jamais

esteve escrito”. Os olhos, nesse momento, não estão “nem fechados nem abertos”, e independentes do eu lírico, cumprem a sua missão de revelar. Essa estrofe se funda no desregramento dos sentidos: os olhos “andavam”, “voavam”; na escuridão, esses mesmos olhos “liam o que jamais esteve escrito”, e reitera-se o verbo “ler” três vezes, sistematizando, assim, esse movimento insistentemente. Esse desregramento dos sentidos lembra aquele expresso por Rimbaud na “carta dita ao vidente”. Nela, o poeta diz que “se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos” (RIMBAUD, 2002, p. 80). Em outra carta remetida a Geogers Izambard, Rimbaud⁴⁷ diz: “querer ser poeta e ter de trabalhar para se tornar um visionário”. A concepção do poeta como um visionário revela-se na construção desses últimos versos do poema “Dois” que possibilitam a leitura dos fatos que não foram registrados.

Como pudemos verificar, a resposta da noite traz ao eu lírico uma experiência intensa que comporta indícios de uma viagem quase profética. O verbo “voar” lembra a matéria do ar e a psicologia da viagem aérea. Os movimentos desse vôo são leves e sucessivos, “sem peso” e “independentes”, o que nos confirma a hipótese de uma viagem de sublimação. Nessa psicologia ascensional, que focaliza o próprio ser, a importância está na grandeza do caminho que o sujeito pôde percorrer em torno de sua própria investigação. A comparação da idéia da viagem com algo profético nos remete novamente à “Carta dita ao Vidente”, de Rimbaud⁴⁸. Nela, ele diz: “procura a sua alma, inspeciona-a, experimenta-a, apreende-a... Uma vez que cultivou a sua alma, já de si rica como nenhuma!”. Segundo o poeta, o conhecimento de si próprio é o maior aprendizado, a maior recompensa. Embora o desejo de “mais tempo de vida” tenha sido negado, o eu lírico teve como compensação o aprendizado que a noite lhe proporcionou.

⁴⁷ CARTAS DO VISIONÁRIO, endereçada para GEORGES IZAMBARD. Em Charleville, [13] de Maio de 1871 “Agora, mergulho na maior devassidão possível. Por quê? Quero ser poeta e trabalho para me tornar visionário: vós não compreendeis nada e eu não sei se saberei explicar-vos. Trata-se de atingir o desconhecido através do desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes mas é preciso ser-se forte, ter nascido poeta, e eu reconheci-me poeta. Não é de modo algum culpa minha. É falso dizer-se: eu penso. Deveria dizer-se: sou pensado. - Desculpe o trocadilho.”

⁴⁸ Carta do vidente, de Rimbaud para Paul Demeny, Douai, em Charleville, 15 de Maio de 1871

4. Reflexões sobre o poema “Três”

Esta seção analisa o poema “Três”. A seção (4.1) apresenta o poema “Três”. Enquanto a seção (4.2) oferece o desenvolvimento do estudo do poema que consagra a noite e o que ela desencadeia no eu lírico.

4.1 O poema “Três”

A noite não é simplesmente um negrume sem margens nem direções.
Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas, seus andaimes.

A grande construção da noite sobe das submarinas planícies
ao longo dos céus estrelados
em trapézios, pontes, vertiginosos parapeitos,
para obscuras contemplações e expectativas.

Então, a noite levava-me... – por altas casas, por súbitas ruas,
e sob cortinas fechadas estavam cabeças adormecidas,
e sob luzes pálidas havia mãos em morte,
e havia corpos abraçados, e imenso desejos diversos,
duvidas, paixões, despedidas
– mas tudo desprendido e fluido,
suspense entre objetos e circunstâncias,
com destreza de arco-íris e aço.

E os jogadores de xadrez avançavam cavalos e torres,
na extremidade da noite, entre cemitérios e campos...
– mas tudo involuntário e tênue
enquanto as flores se modelavam e, na mesma obediência,
os rebanhos formavam leite, lã,

eternamente leite, lã, mugido imenso...

Enquanto os caramujos rodavam no torno vagaroso das ondas
e a folha amarela se desprendia, terminada: ar, suspiro, solidão.

A noite levava-me, às vezes, voando pelos muros do nevoeiro,
outras vezes, boiando pelos frios canais, com seus calados barcos
ou pisando a frágil turfa ou o lodo amargo.

E belas vozes ainda acordadas iam cantando casualmente.
E jovens lábios arriscavam perguntas sobre dolorosos assuntos.
Também os cães passavam com sua sombra, lúcidos e pensativos.
E figuras sem realidade extraviadas de domicílios,
atravessadas pela noite, pela hora, pela sorte,
flutuavam com saudade, esperando impossíveis encontros,
em que países, meu Deus, em que países além da terra,
ou da imaginação?

A noite levava-me tão alto
que os desenhos do mundo se inutilizavam.
Regressavam as coisas à sua infância e ainda mais longe,
Devolvidas a uma pureza total, a uma excelsa clarividência.

E tudo queria ser novamente. Não o que era, nem o que fora,
– o que devia ter sido, na ordem imaculada.
E tudo talvez não pensasse: porém docemente sofria.

Abraçava-me à noite pedia-lhe outros sinais, outras certezas:
a noite fala em mil linguagens, promiscuamente.

E passava-se pelo mar, em sua profunda sepultura.
E um grande pasmo de lágrimas preparava palavras e sonhos,
essas vastas nuvens que os homens buscam...

4.2 Margens e direções

O poema “Três” corresponde ao terceiro exercício espiritual que a poeta vivencia e mostra mais um aprendizado que a noite viabiliza ao eu lírico. A primeira estrofe centra-se no movimento pelos quais os versos transitam da objetividade da descrição da estrutura da noite, formada a partir de um léxico próprio da área da construção civil, à subjetividade do olhar do eu lírico que é focado a partir da segunda estrofe e segue até o final do poema.

O poema é composto por 45 versos divididos em nove estrofes. Prevaecem no poema os versos longos e eles configuram a própria imensidão da noite.

O movimento descritivo que conduz a primeira estrofe salienta traços da noite que a diferenciam de um simples fenômeno natural. Assim, por meio de uma antítese primária negrume/claridade, a voz narrativa não define a noite por sua aparência que ostenta um “negrume” que parece não ter “margem” nem “direções”. Ao contrário, a noite é definida por características muito singulares que evidenciam a sua “claridade”:

A noite não é simplesmente um negrume sem margens nem direções.
Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas, seus andaimes.
A grande construção da noite sobe das submarinas planícies
ao longo dos céus estrelados
em trapézios, pontes, vertiginosos parapeitos,
para obscuras contemplações e expectativas.

A singularidade das características da noite sugere que a sua imagem se assemelha a uma grande construção. Daí o uso de um léxico próprio da área da construção civil, tais como: “escadas”, “andaimes”, “grande construção”, “pontes”, “parapeitos”. Os “caminhos” que a noite indica sugerem ascensão; tanto as “escadas”, quanto os “andaimes” são termos que denotam meios de se elevar.

O terceiro e o quarto verso tratam das coordenadas espaciais da noite, entretanto é apresentado ao leitor apenas a verticalidade que vai das “submarinas

planícies/ aos longos céus estrelados”. Essa verticalidade prepara a apresentação do motivo da elevação para contemplar o segundo motivo daí decorrente, que é o do perigo do lugar alto. Os lugares destacados na seqüência do verso são: a figura do “trapézio”, da barra suspensa, do trapézio de circo; da “ponte”, cuja função básica é a de ligar extremidades, como uma margem a outra, no poema, contudo, pode se tratar de uma ligação bastante particular, como entre o mundo perceptível e o inteligível; e dos “parapeitos” que por serem “vertiginosos” sugere algum tipo de perigo de queda.

Ao traçar as coordenadas espaciais da verticalidade noturna, o eu lírico cria uma imagem que se constrói no reflexo dessas coordenadas: a do espelho natural. Uma vez que as águas das “submarinas planícies” absorvem a escuridão da noite, elas se tornam um longo espelho natural em que são refletidas as estrelas, concretizando, assim, a duplicação da imagem refletida. A imagem duplicada nos faz pensar na questão do mundo como representação perceptível e inteligível. Para Bachelard (1998), o tema do espelhamento apresenta indícios para o questionamento sobre a verdade. Assim, ele reflete:

parece que o reflexo é mais real que o real, porque mais puro. Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é um reflexo dentro do reflexo; o universo é uma imagem absoluta. Imobilizando a imagem do céu, o lago cria um céu em seu seio... onde está o real: no céu ou no fundo das águas? (BACHELARD, 1998, p. 51)

A transcrição trata da duplicação do mundo por meio do reflexo que as águas incidem. A primeira pergunta que o texto permite que seja elaborada é: como pode o reflexo ser mais puro do que a imagem original? Na seqüência do texto de Bachelard encontramos a resposta. Para ele, a “imagem refletida está submetida a uma idealização sistemática: a miragem corrige o real, faz cárem as suas rebarbas e misérias” (BACHELARD, 1998, p. 51). Por isso, o reflexo parece ser mais puro que a imagem original, porque conta com a idealização do observador incidida sobre a imagem que ele contempla.

Na segunda estrofe

Então, a noite levava-me... – por altas casas, por súbitas ruas,
e sob cortinas fechadas estavam cabeças adormecidas,
e sob luzes pálidas havia mãos em morte,
e havia corpos abraçados, e imenso desejos diversos,
duvidas, paixões, despedidas
– mas tudo desprendido e fluido,
suspenso entre objetos e circunstâncias,
com destreza de arco-íris e aço.

o movimento do olhar do eu lírico que descreve a cena assemelha-se ao movimento de uma câmera que vai cada vez mais centrando, aproximando o seu foco. Assim, a focalização parte da exterioridade das ruas, das casas à interioridade delas, passando entre as cortinas fechadas e focalizando o homem adormecido. Nesse momento, a interioridade do cômodo corresponde à interioridade do homem e dos seus anseios. Com isso, o eu lírico pode contemplar a vida, os afetos e a diversidade dos desejos humanos. O nono verso destaca uma imagem que condensa tanto a idéia da vida, quanto a da morte. Esse par inseparável que é ao mesmo tempo oposto e complementar. A morte se revela no verso em função de um jogo de cores. O verso diz “e sob luzes pálidas havia mãos em morte”, por meio de um jogo de luz e sombras, destaca-se a luz e ela é uma metáfora da vida. Enquanto a ausência dela ou mesmo a diminuição de seu brilho denotam a morte ou a sua proximidade. A imagem criada é complexa. Uma vez que ao revelar a palidez das luzes, o eu lírico torna-se testemunha do momento em que ela tende a empalidecer, a fluir. Assim, o verso evolui para uma situação esperada: as “mãos em morte”, ou a imagem da morte.

Adentrando no estado anímico do homem, valorizando, assim, o movimento centrípeto que o poema propõe – uma vez que os versos partem da exterioridade do lugar à interiorização do homem – o eu lírico pode contemplar alguns motivos que exercem influências na vida do homem. Entretanto, o que vem em destaque não são os motivos propriamente ditos, mas a valorização a eles atribuída. Se por um lado esses motivos – as dúvidas, as paixões e as despedidas – movem os homens, constituindo

parte das relações humanas, por outro, no mundo noturno, apresentam uma significação tão efêmera quanto a própria representação da imagem do arco-íris. É interessante, ainda, no décimo quinto verso: “com destreza de arco-íris e aço”, a figura do “aço”, pois ele firma as relações humanas no campo da efemeridade. Isso é quase como dizer que as relações são efêmeras, mas que o caráter transitório é firme como o “aço”.

Na terceira estrofe

E os jogadores de xadrez avançavam cavalos e torres,
na extremidade da noite, entre cemitérios e campos...
–mas tudo involuntário e tênue
enquanto as flores se modelavam e, na mesma obediência,
os rebanhos formavam leite, lã,
eternamente leite, lã, mugido imenso...
Enquanto os caramujos rodavam no torno vagaroso das ondas
e a folha amarela se desprendia, terminada: ar, suspiro, solidão.

sublinham-se os processos “involuntários e tênues”: o jogo, a criação dos rebanhos, a formação das flores. O elo que unifica os processos mencionados é o tempo. É nele que se desdobram cada ciclo evolutivo. O primeiro processo destacado é o do jogo de xadrez, que no poema simboliza a vida humana. Se no jogo, avançar cavalos e torres é equivalente a avançar as casas brancas e as casas negras do tabuleiro; na vida essa representação vem expressa por meio das imagens dos campos e dos cemitérios. O segundo processo sublinhado é a formação das flores. Paralelamente ao desenvolvimento das flores, os versos apresentam o terceiro processo que trata da criação dos rebanhos e do seu ciclo de fornecimento de “leite” e “lã”. O advérbio “eternamente” marca a repetição do ciclo. Já, o “mugido imenso” é um som que parece ecoar ao longo do tempo: um som que pode ser um grito ou alguma palavra indecifrável. Assim, o eu lírico põe lado a lado o reino humano, animal e vegetal destacando que no universo noturno as diferenças entre eles são anuladas, de modo que

o valor a eles atribuído é semelhante. As reticências após “mugido imenso” causam na leitura dos versos uma espécie de eco, algo como uma voz que parece prolongar o mugido.

O vigésimo primeiro verso é composto por palavras, cujas figuras lembram um formato circular, são elas: os “caramujos”, as “ondas” e o verbo rodar. Com isso, é interessante lembrarmos que o tempo é simbolizado pela Rosácea, pela roda, pelos doze signos que descrevem o ciclo da vida.⁴⁹ Na seqüência da terceira estrofe, ainda, a última imagem dela focaliza o momento único do desprendimento de uma folha, destacando, dessa maneira, a imagem da morte: “a folha amarela se desprendia, terminada: ar, suspiro, solidão”. Essa imagem traduz parte do que poderia ser dito sobre a evolução do tempo e a involução do homem. A cor amarela denota a maturidade da folha e a imagem de sua queda consagra a morte. Apesar disso, a estrofe oferece processos que se repetem, de maneira que fica implícito que outras folhas virão. No entanto, as palavras “terminadas”, “suspiro” e “solidão” denunciam um campo semântico que denota a tristeza do eu lírico, pois, segundo a estrutura das leis universais, o movimento de involução que ele observa na queda daquela folha será um dia uma experiência que ele também vivenciará. Chama atenção também o emprego da pontuação, pois ela é exata, força as paradas entre as palavras, valorizando-as ainda mais. Essas paradas são indícios do término do verso, que correspondem à queda da folha, ao seu último momento de vida.

Na quarta estrofe

A noite levava-me, às vezes, voando pelos muros do nevoeiro,
outras vezes, boiando pelos frios canais, com seus calados barcos
ou pisando a frágil turfa ou o lodo amargo.

⁴⁹ Chevalier, em seu dicionário de Símbolos, explora o conceito do tempo associado ao círculo. Segundo ele, o centro do círculo é considerado como o aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora se oponha a este como a eternidade se opõe ao tempo. O que explica a definição de tempo agostiniana: imagem imóvel da imóvel eternidade. Todo movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do tempo.

a imagem da Noite tem uma extensão vasta e os caminhos são múltiplos. Nessa estrofe, o eu lírico tem um contato mais intenso com os caminhos noturnos, o que o leva a formular novas imagens. O primeiro caminho é através do vôo entre os “muros do nevoeiro”. As palavras “muros de nevoeiros” formam uma imagem que se funda na contrariedade, pois o vocábulo “muro” pode designar a idéia da firmeza e da proteção, enquanto o campo semântico da palavra “nevoeiro” considera, sobretudo, a idéia que remete à falta de clareza. Juntando as duas figuras o eu lírico revela um jogo contraditório que oscila entre o que é firme e leve; exato e inexato. A noite leva, ainda, o eu lírico por caminhos flutuantes: “boiando pelos frios canais, com seus calados barcos”. Muros e canais se assemelham, semanticamente, na função de separar. As águas desses canais são “frias”, essa pode ser uma característica da água que denote o sentimento da tristeza. As águas são frias e os barcos são calados, ou seja, solitários.

A água, na poesia de Cecília, é um dos mais importantes elementos, pois além de refletir a fluidez que é uma metáfora do tempo, simboliza o vigor da vida. Bachelard (1998), no ensaio “As águas profundas”, afirma que toda água primitivamente clara deve escurecer, absorver os negros sofrimentos. Com isso, as águas têm a facilidade de absorver os sentimentos do poeta. A água pode tornar-se subjetiva, uma vez que ela absorve os anseios do poeta, que a ela expõe as mais íntimas confidências. Bachelard afirma também que cada poeta deve encontrar o seu elemento (terra, água, fogo e ar), pois esse lhe fornecerá a sua substância⁵⁰, a sua inspiração. Desses felizes encontros surgem as mais secretas confidências cujo resplandecer encontra-se nas imagens poéticas. Nos versos de *Viagem*, obra premiada em 1939, podemos apreciar versos como “um poeta é sempre irmão do vento e da água: / deixa ritmo por onde passa”. Já, nos *Doze Noturnos da Holanda* a principal união que pode ser apreciada é a da água com a noite, sendo essa junção uma das responsáveis pela estrutura do livro como um todo.

No último verso da quarta estrofe, o eu lírico contempla tanto da “frágil turfa”, quanto do “lodo amargo”. A figura da “frágil turfa” é um indício de uma

⁵⁰ Citando Bachelard: ‘toda poética deve receber componentes - por mais fracos que sejam - de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em obra escrita... é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica’ (BACHELARD, 1998, p.4)

resistência, é uma imagem que trata da luta pela sobrevivência. Por outro lado, o contato com o “lodo amargo” traz consigo um aspecto negativo, que é representado, sobretudo, pelo adjetivo “amargo”. A figura do “lodo” pode representar a degradação da alma humana e o adjetivo “amargo” ser um indício do sofrimento, do sentimento de tristeza. Portanto, se juntarmos as imagens apresentadas nessa quarta estrofe, podemos abstrair delas que o eu lírico experimenta em contato com a extensão noturna sentimentos muito variados, que oscilam entre a solidão, a incerteza, o indício da tristeza, a luta pela sobrevivência.

Na seqüência dos versos, o mundo contemplado pelo eu lírico apresenta uma subdivisão: o mundo terreno e o mundo imaginário. Dizem os versos:

E belas vozes ainda acordadas iam cantando casualmente.
E jovens lábios arriscavam perguntas sobre dolorosos assuntos.
Também os cães passavam com sua sombra, lúcidos e pensativos.
E figuras sem realidade extraviadas de domicílios,
atravessadas pela noite, pela hora, pela sorte,
flutuavam com saudade, esperando impossíveis encontros,
em que países, meu Deus, em que países além da terra,
ou da imaginação?

O conhecimento extra-sensorial da imagem da noite que vem sendo trabalhado desde a primeira estrofe vai cada vez mais se aprofundando, como podemos observar. E da mesma maneira que a noite leva o eu lírico “voando”, “boiando” para as cenas descritas, leva-o a observar cenas reais e irreais do seu mundo enriquecido pelo imaginário. Desse modo, os versos do poema listam coisas reais como as vozes que “cantam causalmente”, os jovens que questionavam assuntos “dolorosos”, as pessoas que vagavam pelas ruas; e coisas irreais como a figura dos “cães que passavam com sua sombra, lúcidos e pensativos”.

O eu lírico sublinha e nomeia ainda, na quinta estrofe, o outro do discurso que é representado pelo nome de “Deus”. Como os poemas da obra *Doze Noturnos da Holanda*, parecem dialogar entre si, é válido lembrarmos que na análise do poema

“Um”, o eu lírico dialogava com alguém, que não era a Noite e tampouco o leitor. Por isso, essa nomeação é importante, pois afirma o que antes era apenas uma insinuação.

Vale ressaltar que as palavras “terra” e “imaginação” ocupam versos distintos, o que direciona a atenção especial para cada um dos dois termos. Se por um lado, a “terra” demarca limites ao homem – uma vez que este é limitado em função até mesmo das questões físicas –, por outro, a “imaginação” não apresenta limites, sendo, ainda, convite aos mais diferenciados lugares e circunstâncias. A imaginação é uma peça elementar na poesia ou em qualquer forma de expressão de arte, pois é por meio dela que tudo adquire novo sentido. Baudelaire a define como a “rainha das faculdades” capaz de ensinar aos homens “o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”. A imaginação, segundo o poeta, “decompõe toda a criação, e, com os materiais acumulados e dispostos conforme regras das quais não podemos encontrar a origem senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo” (BAUDELAIRE, 1988, p. 94). A imaginação, o mundo imaginário nos versos do poema “Três”, cada vez mais ganham destaque.

Na sexta e sétima estrofe:

A noite levava-me tão alto
que os desenhos do mundo se inutilizavam.
Regressavam as coisas à sua infância e ainda mais longe,
Devolvidas a uma pureza total, a uma excelsa clarividência.

E tudo queria ser novamente. Não o que era, nem o que fora,
– o que devia ter sido, na ordem imaculada.
E tudo talvez não pensasse: porém docemente sofria.

O motivo da elevação da contemplação noturna intensifica-se e a noite leva o eu lírico para lugares mais distantes. Na sexta e sétima estrofe, o eu lírico regressa ao tempo passado: “regressam as coisas à sua infância e ainda mais longe”. A noite leva o eu lírico a transgredir o tempo e voltar ao passado, expressando um novo desejo de que “tudo” acontecesse segundo a “ordem da vida imaculada”. Em uma suposição, os versos

podem expressar ainda o desejo do retorno ao estágio que precede à infância, o desejo do retorno ao útero materno. Essa suposição se baseia no verso “regressavam as coisas à sua infância e ainda mais longe”.

Destaca-se ainda nas estrofes sexta e sétima o motivo da memória⁵¹. Ela é um meio que torna possível que as coisas sejam lembradas. A memória é a capacidade humana de guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda absoluta. Chauí afirma que a lembrança tem a virtude de “conservar aquilo que se foi e não retornará jamais” (CHAUI, 1995, p. 125). Por isso a sua importância está relacionada a vários aspectos, um deles – e é o que mais nos interessa – trata da relação que existe entre a memória e a identidade do eu. A construção da identidade do “eu” reúne um conjunto de fatores e revela que é reflexo do que fizemos, do que vivenciamos, enfim do que somos. Sendo assim, o “eu” é também uma somatória de muitos instantes e está relacionado às lembranças.

Como vimos, os versos da sexta e sétima estrofe manifestam o desejo pela “ordem imaculada”. O desejo da perfeição. Dessa forma, somos levados a considerar um dado biográfico, pois ele pode elucidar esse desejo da “ordem imaculada”. A proposta do verso denuncia a vontade de restaurar um momento da vida pueril, que equivale a deixar de lado a “menina de preto”⁵² que há tanto tempo ficou para trás, mas

⁵¹ Segundo Chauí (1995), os antigos gregos identificavam a memória a uma identidade sobrenatural ou divina: era a deusa Mnemosyne, mãe das Musas, que protegiam as Artes e a História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. A Memória tinha o poder de conceder a imortalidade aos mortais, pois quando um artista ou historiador registravam em suas obras uma fisionomia, um gesto este nunca seria esquecido e, por isso, tornavam-se memoráveis.

⁵² A menina de preto é a protagonista do poema “orfandade”, publicado no livro *Viagem* (2001).

Orfandade

“ A menina de preto ficou morando atrás do tempo,
sentada no banco, debaixo da árvore,
recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido,
e parou diante dela, e ela, sem que ninguém falasse,
murmurou: “A MAMÃE MORREU.”

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também.
O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras,
escutando na terra aquele dia que não dorme
com as três palavras que ficaram por ali”

ainda manifesta indícios daquela tristeza na poeta. O canto clama por mudanças e denuncia, possivelmente, certa insatisfação com os caminhos que a vida impôs. O dado biográfico que destacamos é aquele em que Cecília diz que apesar dos tristes acontecimentos da infância, das sucessivas “mortes prematuras”, ela teve uma infância que deixou recordações maravilhosas⁵³. Sobre as lembranças da infância a poeta declarou:

Tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível.

Não saberia dizer quais foram as minhas impressões maiores. Seria a que recebi dos adultos tão variados em suas ocupações e em seus aspectos? Das outras crianças? Dos objetos? Do ambiente? Da natureza?

Recordo céus estrelados, tempestades, chuva nas flores, frutas maduras, casas fechadas, estátuas, negros, aleijados, bichos, suínos, realejos, cores de tapetes, bacia de anil, nervuras de tábuas, vidros de remédios, o limo dos tanques, a noite em cima das árvores, o mundo visto através de um prisma do lustre, o encontro com o eco, essa música matinal dos sabias, lagartixas pelo muro, enterros, borboletas, o carnaval, retratos de álbum, o uivo dos cães, o cheiro do doce de goiaba, todos os tipos populares, a pajem que me contava com a maior convicção histórias do Saci e da Mula-sem-cabeça (que ela conhecia pessoalmente; minha avó que me cantava rimances e me ensinava parlendas...

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu nascimento, e as bonecas o jogo do seu olhar.” (MEIRELES, 1967, p. 77)

As imagens a que a poeta recorre na maturidade são, talvez, as lembranças que a infância deixou. Das paisagens, das cores, dos cheiros brota uma perfeita mistura sinestésica que tenta absorver de qualquer imagem a sua singularidade. Além disso, manifestamos interesse nessa passagem, que é parte do depoimento que a poeta concedeu à revista *Manchete*, pois se contrapusermos essa visão àquela que revela o desejo da “ordem imaculada”, teremos como resultado certo estranhamento. É evidente

⁵³ Cecília dedicou uma atenção especial às recordações infantis, elas estão registradas no livro *Olhinhos de gato* (1938)

que o fato de ter “recordações maravilhosas” da infância não exclui as possíveis amarguras, mas não deixa de ser sugestivo o embate entre as duas idéias expressas: “recordações maravilhosas” e desejo da “ordem imaculada”. Hipoteticamente, talvez estejamos diante de uma lembrança encoberta. Da contraposição exposta chama atenção, ainda, a imagem da superação da “menina de preto” que apesar do sofrimento causado pelas perdas, ou justamente em função delas, aprende a conviver com a dor e ainda assim consagra a beleza do mundo.

Sobressai também a transfiguração poética do verso: “E tudo talvez não pensasse: porém docemente sofria”. A transfiguração tem início na possibilidade que o “talvez” introduz, dando margem à dúvida. O que significa que a possibilidade existia apesar da determinação de que “não pensasse”. Contudo, na seqüência do verso a conjunção “porém”, que denota oposição à primeira frase, tudo “docemente sofria”, significa que o sofrimento e a dor estavam em algum lugar dentro do sujeito lírico. É quase como dizer que apesar de tentar não pensar nesse assunto, pensava-se e sofria-se. A imaginação poética cria no paradoxo doce e amargo a transfiguração do sentimento. O sofrimento era amargo, não há possibilidade de a tristeza ser doce, agradável, feliz. Dizer que é doce é mais para amenizar ou mesmo aceitar algo que não pode ser mudado.

Em entrevista à revista *Manchete*, já referida, Cecília diz que a familiaridade com a morte tem como reflexo o aprendizado das relações entre o eterno e o efêmero⁵⁴. Ao referir-se às tristes experiências ela diz “docemente aprendi”, como no poema, Cecília ali qualifica o ato de sentir dor como doce. É o reconhecimento do aprendizado que a dor lhe proporcionou.

Na oitava e nona estrofes:

Abraçava-me à noite pedia-lhe outros sinais, outras certezas:
a noite fala em mil linguagens, promiscuamente.

⁵⁴ “As perdas ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno” (MEIRELES, 1967, p.77)

E passava-se pelo mar, em sua profunda sepultura.
E um grande pasmo de lágrimas preparava palavras e sonhos,
essas vastas nuvens que os homens buscam...

O canto se encerra com o eu lírico abraçado à noite, envolto profundamente por ela e pedindo-lhe outros sinais que confirmem o aprendizado que ele julga ter adquirido por meio da experiência vivida. A resposta ao pedido do eu lírico vem marcada por “mil linguagens, promiscuamente”. A promiscuidade da linguagem da noite se deve à própria variedade de existências que enfatizam a mesma lição: que as coisas são efêmeras.

Os versos descrevem ainda o sobrevôo na extensão do mar que é a profunda sepultura da Noite. A imagem do mar na poética cecilianiana traz a idéia do movimento e da permanente solidão. Talvez, em função da solidão, o mar seja a sepultura mais adequada para a Noite. A idéia do movimento do mar também é significativa, uma vez que ela pode simbolizar o próprio movimento contínuo da renovação da vida.

Contrapondo ao movimento de ascensão do 2º verso da primeira estrofe, e marcando a descida da viagem aérea por meio da figura da “sepultura”, que representa uma possível queda, as respostas buscadas pelo eu lírico vêm marcadas pela profundidade da água. Da água que é a “substância da vida e a substância da morte” como sintetiza Bachelard.

Os últimos versos do poema trazem com si uma tristeza inerente que causa no leitor um sentimento de angústia. Essa sensação se deve à figura da “sepultura”, à imagem do “pasma de lágrima” e à comparação das idéias das “palavras e sonhos” serem “vastas nuvens”. Essas imagens, além de afirmarem a transitoriedade dos seres, incidem sobre eles um fardo lastimável, pois relacionam os desejos do homem às tristezas. O “pasma de lágrimas” é uma metáfora da tristeza. Tratando desse mesmo tema os versos do poema “Oito” definem o homem: “tão inutilmente pensante e pensado/ só tem a tristeza para distingui-lo” (MEIRELES, 2001, p. 718). Com isso, a poeta reafirma o destino do homem com a tristeza e a falta de uma perspectiva positiva.

5. Reflexões sobre o poema “Doze”

Esta seção apresenta o poema “Doze”, que corresponde ao último noturno, e o ponto de chegada da viagem espiritual a que o eu lírico, dos *Doze Noturnos da Holanda*, se submeteu.

5.1 O poema “Doze”

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão.

Quem passar entre as casas triangulares,
quem descer estas breves escadas,
quem subir para as barcas oscilantes,
repetirá perplexo:
“Há um claro afogado nos canais de Amsterdão.”

É um pálido afogado, sem palavras nem datas,
sem crime nem suicídio, um lírico afogado,
com olhos de cristal repletos de horizontes móveis,
e os longínquos ouvidos recordando na água trêmula
relejos grandes como altares,
festivos carrilhões,
mansos campos de flores.

Sem podridão nenhuma,
jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.

Os lapidários podem vir mirar seus olhos:
não houve esmeralda assim, nem diamante, nem ditosa safira.
Mas ninguém pode tocar nesses olhos transparentes,

que se tornariam viscosos e opacos, fora desse descanso
onde encantados cintilam.

Poderão os profetas vir mirar seus finos vestidos:
bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;
ah! seus vestidos de água, com todas as miragens do mundo,
seus tênues vestidos como não há nos museus, nos palácios
nem nas sinagogas...

Mas não se pode tocar nesse ouro, nessa prata
nessa resplandecente seda:
pois apenas se encontraria limo, areia, lodo.
Porque a morte é que o veste dessa maneira gloriosa,
a morte que o guarda nos braços como um belo defunto sagrado.

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão.

Para sempre jazerá, e quem quiser poder vir vê-lo,
com seus cabelos estrelados,
com as suas brandas mãos flutuantes, livres de tudo,
sem qualquer posse,
com a sua boca de sorriso outonal, cor de libélula,
e o coração luminoso e imóvel, detido como grande jóia,
como o nácar mutável, pela inclinação das horas.

Todo mundo o verá, com lua, com chuva, com escuridão,
navegar nos canais, recostado em sua própria leveza e claridade.

Sem podridão nenhuma,
jazerá um afogado nos canais de Amsterdão.

E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.
Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
e falhei-lhe sem palavras nem ais,
e ele me respondia tão docemente,
que era felicidade esse profundo afogamento,
e tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
entre a noite, a minha alma e as águas.

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão.

Não há nada que se possa cantar em sua memória:
qualquer suspiro seria uma nuvem sobre essa nitidez.

(MEIRELES, 1967, p.446)

O poema “Doze” é o último canto da obra *Doze Noturnos da Holanda*. Estruturado em 13 estrofes e contando com 56 versos, o poema é o mais extenso da obra se comparado aos outros onze. A métrica, a rima e o ritmo são irregulares. O poema apresenta uma musicalidade instável, enquanto a sua forma gráfica ostenta um desenho delicado, com linhas desiguais que se alternam entre as instâncias do aqui e do lá. O aspecto ondulante do desenho formado lembra o das ondas das águas, que mantém o corpo do afogado nos canais de Amsterdã.

O primeiro dístico diz:

“Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão.”

Logo nos primeiros versos, o leitor já identifica certo estranhamento que os versos trazem. O primeiro deles é a ausência de podridão do corpo do afogado. O

segundo, por sua vez, é a conjugação do verbo *jazer* no futuro do indicativo, o que leva a ação para o futuro, sempre a atualizando. Dessa forma, sempre *jazerá* um afogado sem podridão nos canais de Amsterdã. O dístico será reiterado no decorrer do poema mais quatro vezes. Embora, os versos apresentem as mesmas palavras do primeiro dístico, terá uma segunda versão em que é alterada a quebra do verso. Assim, se por um lado a recorrência do verso manifesta a sensação do retorno, por outro a sua reorganização atribui ao verso uma movimentação interna que lhe garante um ritmo muito particular. Destacam-se ainda, nessa estrofe, as rimas internas que ocorrem entre as palavras “**podridão**” e “**Amsterdão**”.

Quem passar entre as casas triangulares,
quem descer estas breves escadas,
quem subir para as barcas oscilantes,
repetirá perplexo:
“Há um claro afogado nos canais de Amsterdão.”

Já na segunda estrofe, o leitor é levado por um movimento descritivo do lugar, que passa “entre as casas triangulares”, desce por “breves escadas” e sobe para as “barcas oscilantes”. A cena é descrita pelo olhar do observador. Entretanto, o pronome indefinido “quem”, reiterado três vezes, atesta que ela não é exclusivamente vista pelo observador, pelo contrário, é para qualquer um que estiver no espaço destacado. O observador parece, ainda, prever a perplexidade que todos teriam ao contemplar a imagem do “claro afogado”. A imagem do “claro afogado” contradiz o que julgamos saber, pois ao adjetivar o afogado de “claro”, a poeta inverte a associação trivial que relaciona o afogado ao mórbido. É possível ver ainda na imagem do “claro afogado” a associação da idéia da morte relacionada à claridade, ou seja, a sua transfiguração.

Na terceira estrofe

É um pálido afogado, sem palavras nem datas,
sem crime nem suicídio, um lírico afogado,
com olhos de cristal repletos de horizontes móveis,
e os longínquos ouvidos recordando na água trêmula
realejos grandes como altares,
festivos carrilhões,
mansos campos de flores.

podemos observar um ritmo fluido e esse efeito se deve a um conjunto de fatores que vão desde o emprego da repetição de palavras iguais, ao uso excessivo do fonema /s/.

A estrofe pode ser dividida em dois momentos: o primeiro momento descreve algumas características do “claro afogado”; e o segundo momento, a partir da imagem dos “longínquos ouvidos” do afogado, reconhece na água a memória do tempo.

Do ponto de vista da constituição dos sentidos do poema, a primeira parte da estrofe, trata do processo de transfiguração da idéia da morte. A idéia da transfiguração da morte é formada por meio da definição do afogado. Dessa maneira, a expressão “sem palavras nem datas” sublinha o silêncio do afogado e a sua atemporalidade. Enquanto, a expressão “sem crime nem suicídio” trata de uma possível aceitação da morte, uma vez que o afogado não foi o causador de sua morte e nem foi submetido a um crime. Ele parece aceitar a morte simplesmente. O afogado é ainda “um lírico”. Desse modo temos a imagem de um ser atemporal e lírico

Na seqüência do verso, o afogado ganha traços que o humanizam: os olhos e os ouvido. Os olhos de “cristal”, cuja principal propriedade do cristal é ser translúcido, refletem “horizontes móveis”. Esses horizontes podem representar tanto as imagens do mundo exterior, quanto às imagens do passado, conservadas pela água. A imagem dos “olhos de cristal” do afogado que refletem “horizontes móveis”, instaura uma ambigüidade: os olhos do morto refletindo vida. A imagem dos “longínquos ouvidos”, por sua vez, além de ressaltar a extensão da imagem, atribui à água a capacidade da memória do mundo, maneira pelo qual se faz ouvir os ecos do passado. A imagem dos “longínquos ouvidos” recorda, por meio da memória da água, a música dos grandes “realejos”; o som dos badalares dos “festivos carrilhões”; e o silêncio dos “campos de

flores”. Ressaltamos ainda, no verso “realejos grandes como altares”, o uso do substantivo “altar”, cujo sentido está relacionado à religiosidade.

Na quinta estrofe:

Os lapidários podem vir mirar seus olhos:
não houve esmeralda assim, nem diamante, nem ditosa safira.
Mas ninguém pode tocar nesses olhos transparentes,
que se tornariam viscosos e opacos, fora desse descanso
onde encantados cintilam.

A fim de testemunhar a perfeição dos olhos do afogado, a poeta chama ao texto a figura dos lapidários, para que vejam como os olhos do afogado são mais belos do que as pedras preciosas.

As pedras escolhidas pela poeta são comparadas aos olhos do afogado. A primeira pedra destacada é a esmeralda. Ela é translúcida, sua luz verde lembra o poder periódico e regenerador da natureza. Nesse sentido, é um símbolo primaveril que manifesta a evolução. A segunda pedra destacada é o diamante⁵⁵, cuja principal propriedade física é a dureza, a limpidez, o brilho, características que o consagra como símbolo de maior perfeição. A terceira pedra destacada é a “ditosa” safira. Ela carrega consigo o infinito azul; é a pedra celestial. Na crença cristã, segundo Chevalier (2001), ela simboliza a pureza e a força luminosa do reino de Deus. Os olhos do afogado, dessa maneira, condensam o poder regenerador, a perfeição e a graça celestial.

A continuação do terceiro verso da quinta estrofe é iniciada por uma conjunção adversativa “mas”, a qual rompe a linearidade que vinha sendo trilhada. A conjunção adversativa figura um alerta: os olhos do afogado não podem ser tocados. A imagem do afogado parece corresponder a uma alegoria, que pode estar representando uma imagem de Deus, afogada no tempo, no transcurso do tempo. Talvez a imagem do

⁵⁵ Segundo Chevalier: “A mineralogia tradicional da Índia diz que ele nasce da terra sob a forma de um embrião, de que o cristal constituiria um estado de maturação intermediário. O diamante está maduro e o cristal verde. O diamante é, mesmo, o auge da maturidade. Trata-se então, de uma realização perfeita e acabada, que a alquimia hindu utiliza, ela mesma, simbolicamente, associando o diamante à imortalidade”

Deus construído por Spinoza, que a poeta reencontra em Amsterdã. Talvez apenas a imagem do “sagrado”, ou mesmo a imagem do “Destino”. A impossibilidade de tocar qualquer uma das alternativas expressas acima é real. O ato de “tocar” qualquer uma delas consistiria em um ato profano. Além disso, o que atribui o encantamento ao afogado é a sua condição de morte, é ela que o faz “cintilante”. Talvez seja interessante, ainda, destacarmos que quando nos referimos ao “Destino”, tratamos da divindade mitológica. Ele é filho da Noite, que é a deusa das trevas; e irmão da Morte, do Sono entre outros. O Destino é uma divindade inexorável que rege o devir humano, incluindo o curso da história humana, sem qualquer possibilidade de intervenção da vontade ou da previsão do homem.

No conjunto da leitura da obra *Doze Noturnos da Holanda*, a alteridade discursiva é algo que chamou à atenção desde o poema “Um”. Nele, a alteridade veio configurada por meio dos versos “Recebo teu nome...” e “Quem sabe teu nome...” (MEIRELES, 2001, p.708). No poema “Três”, a alteridade discursiva foi representada em um único momento, especificamente no verso: “em que países, meu Deus, em que países além da terra,/ ou da imaginação?” (MEIRELES, 2001, p.711). Nos poemas “Nove” e “Dez” a voz do eu lírico continua se dirigindo ao outro. E, indagando-o sobre o sentido da vida e o valor das coisas, aumenta-se cada vez mais a percepção de que se trata da idéia de Deus.

Segundo Gouvêa (2003), a definição do Deus ceciliano se aproxima da divindade grega, ou ainda daquele concebido pelos hindus. O Deus ceciliano jamais toma a forma da Santíssima Trindade, é um Deus próximo do “Deus dos filósofos”. (GOUVÊA, 2003, p.94).

Na sexta estrofe:

Poderão os profetas vir mirar seus finos vestidos:
bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;
ah! seus vestidos de água, com todas as miragens do mundo,
seus tênues vestidos como não há nos museus, nos palácios
nem nas sinagogas...

Mas não se pode tocar nesse ouro, nessa prata

nessa resplandecente seda:
pois apenas se encontraria limo, areia, lodo.
Porque a morte é que o veste dessa maneira gloriosa,
a morte que o guarda nos braços como um belo defunto sagrado.

A poeta chama ao poema, nesses versos, a figura dos “profetas” para que testemunhem a magnificência dos “vestidos” do “pálido afogado”. Eles são “bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;” são “vestidos de água”, com todas as “miragens do mundo”. A delicadeza dos bordados do vestido é fascinante. Os bordados “comuns e de desconhecidos”, são uma referência a nossa ineficiência como contempladores. Se os desenhos são comuns, estão em toda parte; se são desconhecidos, é porque não sabemos apreciá-los.

A singularidade da vestimenta do afogado é tão particular, que não se compara a nenhuma outra, daí que se destaca a figura dos “museus”, dos “palácios” e das “sinagogas”. Ou seja, não há registros dessa vestimenta nem na história dos homens, nem nos templos religiosos. Entretanto, ela está disponível para qualquer pessoa. Por meio da inserção da adversativa “mas”, a poeta alerta que não se pode tocar “nesse ouro, nessa prata”. Isso equivaleria à profanação do sagrado. Daí que o resplandecente se tornaria “limo, areia, lodo”. Essas figuras denotam a impureza e a fragmentação. Reitera-se, dessa forma, a idéia apresentada na estrofe antecedente, de que a morte é que atribui o encantamento ao afogado. A poeta parece aceitar a morte, por isso o corpo do afogado não apresenta decomposição e é definido como claro. Ela transfigura a tristeza da idéia da morte em felicidade. Como podemos observar no verso “era felicidade esse profundo afogamento”.

Na oitava estrofe:

Para sempre jazerá, e quem quiser poder vir vê-lo,
com seus cabelos estrelados,
com as suas brandas mãos flutuantes, livres de tudo,
sem qualquer posse,
com a sua boca de sorriso outonal, cor de libélula,
e o coração luminoso e imóvel, detido como grande jóia,

como o nácar mutável, pela inclinação das horas.

O “afogado encantado” reúne, nessa estrofe, e ostenta todas as belezas no seu corpo. Os “cabelos estrelados” são o reflexo do próprio céu nas águas negras dos canais de Amsterdã. As “mãos brandas” são “flutuantes” e “livres de tudo”, a imagem é de puro movimento e liberdade. A boca é de “sorriso outonal”. O coração “luminoso” é a grande jóia que permanece imóvel. Magalhães (1984), diz que a beleza do afogado é composta por uma visão subjetivada em que o poeta utiliza uma adjetivação, cuja cor é substituída pelo nome de objetos físicos e fenômenos evasivos. Dessa forma, Magalhães afirma que:

“o emprego inesperado do adjetivo que faz do objeto o centro de uma imagem poética e o deslocamento do real e banal. Assim, a idéia sugerida pelas cores “outonal” e de “libélula” é de um instante fugaz. Como o do sol no caso e a parada provisória de uma libélula no ar, instante fugaz, lampejo de beleza, que estão fixados no sorriso do afogado e que se fazem eternos porque apreendidos pela visão e pela memória, reunidos verbalmente pela poeta” (MAGALHÃES, 1984, p. 6)

Na seqüência do poema, a figura da antítese destaca o corpo do afogado por meio de um jogo de sombra e luz. Os termos responsáveis por esse procedimento são: escuridão e claridade. Com isso, a imagem do afogado torna-se evidente e nada representa empecilho. Citamos a estrofe:

Todo mundo o verá, com lua, com chuva, com escuridão,
navegar nos canais, recostado em sua própria leveza e claridade.

Na décima primeira estrofe:

E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.

Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
e falhei-lhe sem palavras nem ais,
e ele me respondia tão docemente,
que era felicidade esse profundo afogamento,
e tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
entre a noite, a minha alma e as águas.

Os versos parecem selar um pacto entre a “noite”, a “alma” do eu lírico e as “águas”. O eu lírico testemunhou, nessa estrofe, todo o percurso pelo qual passou o afogado: desde a sua queda até os seus primeiros movimentos nos “líquidos caminhos”. O eu lírico transfigurou a sua realidade por aceitar a morte. Ele a eternizou no seu último instante como a cena mais bela.

O dístico aparece pela última vez, oferecendo ao leitor a última contemplação do afogado que jazará sem podridão nos canais do rio Amstel.

O canto é encerrado com os seguintes versos:

Não há nada que se possa cantar em sua memória:
qualquer suspiro seria uma nuvem sobre essa nitidez.

(MEIRELES, 1967, p.446)

Os versos que encerram o poema destacam o silêncio. Considerando o conjunto da leitura da obra, é possível afirmar que diante da consciência de tudo o que o eu lírico vivenciou por meio dos onze poemas, que configuraram onze exercícios espirituais, o silêncio é a única forma de cantar a memória do afogado.

De um modo geral, o elemento água aparece em todas as estrofes, seja por meio da citação à palavra *água*, seja por meio de semas que remetem a ela. A água está relacionada, ainda, à maneira como ocorreu a morte do afogado, dizem os versos: “Eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes./Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.”. Bachelard (1998) destaca que só a água pode:

“revitalizar incessantemente as imagens tradicionais; é ela que constantemente reaviva certas velhas formas mitológicas. Reaviva as formas, transformando-as. Uma forma não pode transformar-se por si mesma. É contrário ao seu ser que uma forma se transforme. Quando se encontra uma transformação, pode-se estar certo de que uma imaginação material está em ação sob o jogo das formas.”
(BACHELARD, 1998, p. 141)

Nos versos do poema “Doze”, a água dinamiza o processo de transfiguração pelo qual a morte do afogado passa. É graças à água e ao seu poder de revitalizar que o afogado tem as suas formas transformadas. A imagem do afogado está toda imersa na água, tudo nele é flutuante: os seus ouvidos longínquos, os seus cabelos, as suas vestes, as suas mãos. A imagem do afogado é composta pelo próprio movimento ondulatório da água que flui nos canais. A água pode representar no poema a velha metáfora do tempo, já que ambos são elementos transitórios. Portanto, a imagem do afogado, que concluímos ser uma representação do divino, pode estar imersa nas próprias águas do tempo.

Os poemas dos *Doze Noturnos da Holanda*, sobretudo, o poema “Doze” deixa-se marcar pela perspectiva da morte que toda beleza máxima aciona: o sublime é a paragem última da expressão do belo, além da qual há a noite profunda, o abismo irrelevado, a morte.

Conclusão

*“Tudo jaz, diluído e cintilante, numa profunda névoa.
Nada, porém, se perde ou se esquece, embora tão finamente
disperso nessa grandeza.”*
(MEIRELES, 2001, p.716)

Nesta seção, apresentamos nossas considerações finais. Primeiramente, é importante retomarmos nossa proposta inicial com o intuito de contrapô-la com os resultados alcançados. Resumidamente, os objetivos estabelecidos como norte do nosso estudo eram: o estudo dos poemas de *Doze Noturnos da Holanda* de Cecília Meireles, um livro pouco focado pela crítica literária; a investigação da influência da paisagem e cultura da Holanda, enquanto destino de viagem, na composição dos *Doze Noturnos da Holanda*; de forma geral, o estudo de quatro poemas, tomando como hipótese a idéia de que esses poemas constituem exercícios espirituais; particularmente, a discussão da singularidade da imagem do “afogado encantado”, apresentada no poema “Doze”.

O ponto de partida do nosso estudo foi coletar as impressões que a poeta registrou durante a viagem à Holanda. Com isso, as leituras das crônicas de viagens de Cecília foram de fundamental importância, uma vez elas revelam as principais impressões sobre os lugares visitados. Dessa maneira, a viagem à Holanda será marcada pela admiração, e pelo exercício contemplativo das paisagens, da cultura e do povo. Estar na Holanda, para a poeta, é estar em solo encantado. Aos olhos da poeta, paira sobre a Holanda uma luz “fenomenal”, “leve”, que “faz avultarem as fachadas seculares, que rodeia de glória os parques suntuosos” (MEIRELES, 1999, p.48). De uma maneira geral, as paisagens holandesas surgem como símbolos da resistência do homem contra o tempo e a natureza. Assim, Cecília parte da viagem real, da inspiração que o exercício contemplativo possibilita, à viagem imaginária para compor os noturnos. Daí que as marcas do espaço de Amsterdã nas peças dos noturnos, o “Mar do Norte” e os “canais de Amsterdã”, sejam importantes. Esses lugares têm em comum o símbolo da água, cuja propriedade primária é o movimento; nos noturnos a água guardará ainda a memória do tempo. Portanto, os poemas dos noturnos não se distanciam da temática recorrente da lírica ceciliana que canta o tempo.

Contudo, o tempo refletido pela obra ressalta o aspecto subjetivo ou psicológico. Imerso na própria interioridade o eu lírico regressa ao tempo passado e manifesta o desejo da vida “na ordem imaculada”. A presença do eu lírico é constante nos doze poemas, assim o livro trata das memórias do eu lírico em uma viagem que além de considerar o deslocamento espacial tem, sobretudo, traços da viagem imaginária. Vale ressaltar que na polissemia do termo “viajar” a poeta encontra os meios necessários para desenvolver uma profunda meditação sobre o mundo e si mesma.

Ler os poemas como exercícios espirituais possibilitou a descrição do caminho de ascese ou purificação do eu lírico. Esse caminho foi viabilizado pelo processo de introspecção que evidenciou o distanciamento do mundo e dos desejos terrenos. Libertando-se do apego à matéria e consciente da precariedade da vida de todos os seres, o eu lírico tem o seu espírito preparado para contemplar a imagem máxima dos *Doze Noturnos da Holanda*, que é a imagem do afogado, na qual, a morte é transfigurada: os traços do afogado, que deveriam refletir a feiúra da decomposição revelam as mais variadas belezas do mundo. O que concede o encantamento ao afogado é a sua própria condição de morto. O corpo do afogado, embora tenha características de um ser divino, está imerso e imóvel na água que corre e que é uma metáfora tradicional do fluir do tempo.

Como bem definiu João Adolfo Hansen, em ensaio sobre os poemas de *Solombra*, Cecília é “um poeta moderno, mas não modernista” (HANSEN, 2007, p. 46), uma vez que a sua lírica se destaca pelos versos breves, formas e temas da lírica tradicional. Esse tradicionalismo das formas, segundo Hansen, fez com que a poesia de Cecília não fosse reconhecida de imediato como modernista e fosse muitas vezes definida como “aquém do moderno, nos termos algo místico e regressivos de um vago panteísmo agnóstico, algo hinduísta ou budista” (HANSEN, 2007, p. 46). Na obra, *Doze Noturnos da Holanda*, o leitor também encontrará os versos breves e as temáticas da lírica tradicionalista. Entretanto, o livro traz inovações para o universo ceciliano, seja por meio do uso dos versos longos, da recorrência ao prosaico; seja pelo fato de ser o primeiro de uma série em que coincide a viagem – tema recorrente desde seus primeiros livros – com uma real indicação de deslocamento geográfico. Além disso, os noturnos

constituem um marco na temática da noite, que fornece a base unificadora das imagens de todos os poemas.

Cecília Meireles deixou um farto material literário, sua obra poética é composta por trinta e um livros, dez dos quais são póstumos. Ela ainda escreveu livros de contos e cinco peças de teatro. Segundo Gouvêa (2001), há um projeto editorial da obra em prosa de Cecília, iniciado em 1998, que deverá reunir 23 livros, sete deles já estão em circulação. É nossa convicção que, no conjunto dessa vasta obra, os *Noturnos* têm um lugar central, constituindo um ponto importante de articulação dos temas e imagens da obra de Cecília. Este estudo foi um primeiro passo para demonstrá-lo.

Referência bibliográfica

ARRIGUCCI, D. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARANHA, M. L; MARTINS, M. H. *Filosofando* Introdução à filosofia. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2001.

AZEVEDO Filho, Leodegário A. “Amor em Leonoreta e Doze Noturnos da Holanda”. s.n.t. 1970. Material disponível em recorte de jornal, CEDAE – UNICAMP, arquivo Cecília Meireles- documento número 462; P. 08.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A Poética do Espaço*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A Poética do Devaneio*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O ar e os sonhos*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALAKIAN, A *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARRY, W. *Para encontrar Deus em todas as coisas* – Roteiro para os Exercícios Espirituais de Santo Inácio. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

BAUDELAIRE, C. Salão de 1859. In: TEIXEIRA COELHO (org). *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo, 1988.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. *Manchete*. Rio de Janeiro, número 630, pp. 34-37, 16 de maio de 1964. Disponível no CEDAE – UNICAMP/IEL, no acervo Cecília Meireles.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, A. Prefácio. In: MEIRELES, C. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 11 – 18.

BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, L. (Org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007

CACCESE, N. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. Ed. do IEB: USP, 1971.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH – USP, s/d

CAMARGO, L. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre **Ou isto ou aquilo** de Cecília Meireles*. Dissertação - Instituto de Estudo da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 1998.

CHAUÍ, M. *As nervuras do real*. São Paulo: Companhia das letras, 2ª. reimpressão, 2000

_____. *Convite à filosofia*. São Paulo: editora Ática, 3. ed., 1995.

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

CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 2001.

COELHO, N. *O “eterno instante” na poesia de Cecília Meireles*. Em seu: tempo, solidão e morte. São Paulo: Conselho Estadual, 1964, p. 7-26.

DAMASCENO, D. (Org.). *Cecília Meireles: ilusões do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, C. *Obra poética*. 2. ed., São Paulo: José Aguilar, 1967, p. 13 – 45.

_____. . Cecília e a crônica. In: ____ (Org.). *Cecília Meireles: ilusões do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p 9 -10.

DELEUZE, G. *Espinosa – Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

FINK, B. *O sujeito Lacaniano entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FOUCAULT, M. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise/ Michel Foucault: tradução de Vera Lúcida Avellar Ribeiro: organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.*

FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud / História do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Edição Satandard brasileira, Volume XIV. Rio de Janeiro: imago editora, 1996. p 317*

_____. A teoria da libido e do Narcisismo In: ____ *Edição Standart Brasileira das obras psicológicas de Sgmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREEN, A. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

GOMES, A. Prefácio do livro Espectros. In: SECCHIN, A. C. (Org). *Poesia completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 3-26.

GOUVÊA, L. “A capitania poética de Cecília Meireles”. In: *Cult – Revista de Literatura*. Lemos Editorial, ano 5, outubro de 2001, p. 42- 47.

_____. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 2003.

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

_____. As viagens de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, L. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

HADOT, P. *O que é filosofia antiga?* São Paulo: Editora Loyola, 1999

HANSEN, J. A. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, L. (org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

HEGEL, G.W.F. Estética. In: _____ *Os pensadores*. São Paulo: Abril, v.30, 1974, p.83-320.

KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra Literária*. 7ª. Ed. Coimbra: 1985.

LACAN, J. *O seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. *O seminário: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAMEGO, V. Crônica de uma vida. In: *Cult.– Revista de Literatura*. Lemos Editorial, ano 5, outubro de 2001, p. 48- 51.

LAMEGO, V. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MAGALHÃES, M. F. Trabalho para o Curso de Teoria Geral de Poesia. UNICAMP – IEL. Datado em 13 de julho de 1984. Material disponível no CEDAE – UNICAMP, no acervo Cecília Meireles.

MEIRELES, C. Espectros. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 3-26.

_____. Nunca mais... e Poema dos poemas. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 29-84

_____. Viagem. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 223- 323.

_____. Vaga Música. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 325-442.

_____. Mar Absoluto e Outros Poemas. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 443 - 591.

_____. Retrato Natural. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 596. 687.

_____. Doze Noturnos da Holanda & O Aeronauta. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 703 - 739.

_____. O Romancero da Inconfidência. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, p. 741 – 967.

_____. Poemas Escritos na Índia. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001.p. 971- 1042.

_____. Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001.p. 1057 - 1060.

_____. Canções In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1063 - 1112.

_____. Poemas Italianos. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1115 - 1164.

_____. Metal Rosicler. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1205 - 1257.

_____. Solombra In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1259 - 1281.

_____. Sonhos. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1283 - 1324.

_____. Poemas de Viagens. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p. 1325 - 1431.

_____. Estudante Empírico. In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p.1433 -1460.

_____. Dispersos In: SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 2, 2001, p.1561-1959.

_____. *Doze noturnos da Holanda*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

_____. *Doze noturnos da Holanda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Doze noturnos da Holanda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Doze noturnos da Holanda. In: ____ *Obra Poética*. 2. ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 431- 446.

_____. Notícia Biográfica. In: ____ *Obra Poética*. 2. ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 75 -89.

- _____. *Cecília Meireles: Melhores Crônicas – Vol. 1.* São Paulo: Global, 2003.
- _____. *Cecília e Mário/ Cecília Meireles* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *O que se diz e o que se entende.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Escolha seu sonho.* 12. ed. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d.
- _____. *Escolha seu sonho.* 17. ed. Rio de Janeiro: Record. s/d.
- _____. *Cecília Meireles: crônicas de viagem - 1.* Organização de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 1998.
- _____. *Cecília Meireles: crônicas de viagem - 2.* Organização de Leodegário A. de Azevedo Filho. 2ª. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 1999.
- _____. *Cecília Meireles: crônicas de viagem. 3.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 1999.
- MENESES, F. Silêncio e solidão: dois fatores positivos na vida da poeta In: *Manchete* Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1962 – n. 76 pág. 48-49.
- NORBERT, E. *Sobre o tempo.* Rio de Janeiro :Jorge Zahar, 1998.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles.* Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Campinas: UNICAMP. 1988
- ORTIGÃO, R. *A Holanda.*- tomo I. Lisboa: livraria Clássica Editora, 1955.
- PARAENSE, S. *Cecília Meireles: mito e história.* Santa Maria:UFSM, 1999.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

PEIXOTO, N. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, A. , (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PEREIRA, B. C. *Exercícios Espirituais: Pierre Hadot, Michel Foucault e a filosofia como modo de vida*. Disponível em: www.antropologia.com.br/arti/colab/a11-bpereira.pdf. Acessado em 30/set/2008.

PEREZ, R. Cecília Meireles. In: *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 53-57.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RIMBAUD, A. *Uma estadia no inferno/ poemas escolhidos/ a carta do vidente*. (tradução Daniel Fresnot). São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 75 -85.

RICOEUR, P. *O único e o singular*. Tradução Maria L. F. Loureiro. São Paulo: UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade do Pará, 2002.

RAINER, M. R. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e morte do Porta-estandarte Cristóvão Rilke* Rio de Janeiro: ed. Globo, 1953.

ROHDEN, H. Rumo ao monismo absoluto. In: SPINOZA, B *Ética Demonstrada à maneira dos geômetras*. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 13 -55.

SANCHES, M. N. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. SECCHIN, A.C. (Org). *Poesia Completa/Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v 1, 2001, pxxi - lix.

SILVA, Domingos Carvalho “Ludibriado, mal servido e desiludido – o público pelos críticos da poesia”. *O Tempo*, s. I. , 22 jun. 1952 (2p.; dt; recorte de jornal.Arquivo Cecília Meireles número do documento 048. P. 02

SILVA, Domingos Carvalho. “Verso, Ritmo e Expressão em Cecília Meireles”. s.n.t. Publicado em dezembro de 1952. Arquivo Cecília Meireles, documento número 513; P. 08

SPINOZA, B *Ética* Demonstrada à maneira dos geômetras. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TITO, M. R. *Tempo de flor: os “motivos da Rosa” de Cecília Meireles*. São Paulo: USP (dissertação de Mestrado), 2001.

ZAMBOLLI, J. C. *A poeta ao espelho* (Cecília Meireles e o mito de Narciso). São Paulo: USP (dissertação de Mestrado), 2001.