

LER E RELER CECÍLIA MEIRELES: A ESCURIDÃO E AS ÁGUAS DE CRISTAL

Lucia Helena

Universidade Federal Fluminense

[...] não fala
a vossa língua
como estas fontes,
– palavras d' água,
rápidas, claras,
precipitadas,
intermináveis.

Ou fala? [...]

Cecília Meireles (1967, p. 503)

1. Ecletismo e simultaneidade

Quase sempre homenageada pela *vaga música* e o *mar absoluto* de versos – dos quais a crítica destacou o tom espiritual e a abstração –, Cecília Meireles escreveu além de datas e tendências. Ganhou destaque com a participação na *Revista Festa* (1928-1929) e no jornalismo do *Diário de Notícias* (1930-1933), mas apenas com *Viagem* (1939) obteve consagração.

Desde os primeiros livros se evidencia a falta de afinidade de sua poesia com a dos modernistas heróicos, liderados pelo “biscoito fino” oswaldiano e a paulicéia desvairada e melancólica de Mário. Se uma tal dissonância não impediu que

fosse presença admirada, teve o efeito de imprimir-lhe o clichê de poeta do etéreo, afastada do drama coletivo e das mudanças com que se defrontava o mundo entre as duas grandes guerras. Para uns, isso comprovava a qualidade de um lirismo “autêntico”, porque baseado na fusão do sujeito e do objeto, como na leitura que da “essência” do fenômeno lírico faz Steiger. Para outros, significava lançar-lhe a pecha de alienação.

A oposição entre vanguardistas e alienados hoje se revela simplista; bem como mostra-se insuficiente a concepção de que a linguagem literária seria espelho de uma realidade externa, anterior ao poema. Significa dizer que lírica e sociedade não desenham entre si um antagonismo, nem sequer uma cisão, uma vez que, na singularidade do sujeito-lírico, se enreda o drama coletivo.

No entanto, esse não era o programa dos heróicos. Eles acreditavam ser necessário apresentar uma alteração perceptual das formas e dos conteúdos, que lhes atestasse a novidade. Aos olhos da *carrossérie* da vanguarda, a obra se definia como moderna a partir de uma recusa da tradição. Era-lhes indispensável dessacralizar a arte e destruir as velhas formas, além de xingar o burguês, lançando uma bofetada no gosto do público. É famosa a “Ode ao burguês”, na qual Mário de Andrade, brincando com a homofonia entre “*ode ao*” e “*ódio*”, repassa a lição futurista das palavras em liberdade, da valorização do substantivo e da crítica ao mundo burguês, por sua cobiça e adiposidade mental, do que resultam as expressões “burguês-níquel” e “burguês-nádegas”, “um sempre cauteloso pouco a pouco”.

Havia que zerar tudo e começar de novo, fazendo do “direito permanente à pesquisa estética” sinônimo das vanguardas históricas. Nesta ambiência de choque, o texto de Cecília soaria antigo, espiritual demais, *dejà-vu*. Os modernistas não compreenderam de todo a “novidade” que seu texto avançava. Escapou-lhes e à crítica, que ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo.

Ao reiterar, obsessivamente, um sujeito-lírico que se debate entre a opacidade e o rutilante, entre a escuridão e as águas

de cristal, Cecília Meireles desenha um rosto paradoxal, “assim calmo, assim triste, assim magro” (1967, p. 106), e desencadeia uma transformação de nuances sutis que, relida, torna mais rico e complexo o panorama belicoso de nosso primeiro modernismo. No eixo de uma dicotomia que separava em dois times os poetas, fazendo, de uns, guerreiros e, de outros, passivos, a crítica deixou de perceber e de analisar-lhe um traço dos mais relevantes.

Cecília Meireles construiu obra que se pode associar a correntes (uma delas explicitada pelo primeiro Romantismo alemão, com Schlegel à frente) que preconizam o caráter de auto-referencialidade da arte. Tomando a seu cargo um inusitado tripé, fruto da interpenetração de formas e temas da Antigüidade, da Idade Média e do Romantismo – três eixos fundamentais de sua poesia –, ela é, tanto quanto os vanguardistas, absolutamente revolucionária. Criadora de mundo aparentemente etéreo, para alguns abusivamente intimista e alienado, provoca metamorfose surpreendente. Sua mudança, de um lado, é “tão simples, tão certa, tão fácil” (1967, p. 107) e, de outro, é “[...] aquilo que restaria eternamente/ [...] tão da cor destas águas,/ [...] tão do tamanho do tempo,/ [...] tão edificado de silêncios/ que, refletindo aqui/ permanece inefável” (1967, p. 144).

Os contemporâneos não puderam perceber, pelo programa em que estavam empenhados, que, em Cecília Meireles, o “novo” se dá no enlace com o “velho”.

Cuidadosa comparação de sua obra, especialmente desde *Viagem* (1939), com a tradição da poesia brasileira e a produção de sua época revela uma chave no amálgama de estilos, gêneros, tons e na forma pela qual o processa. Esse ecletismo pode ser visto como cerne da poética de Cecília. Encontrei sua primeira pista num breve, mas sensível e inteligente, comentário de Mário de Andrade,¹ quando da estréia de *Viagem*. É o percurso que desenvolveremos.

Se, no passado, a crítica lacrou, num reducionismo ingênuo, aspectos instigantes da poesia de Cecília Meireles, rotulando-a de solitária e intimista, estudos atuais arriscam-se a encerrá-la num outro ponto cego, no qual a dicotomia-base se

converte na oposição entre a jornalista engajada e a poeta dos estados d'alma.²

Remando contra a maré, sugiro que o estudo do ecletismo torna-se fundamental para a compreensão de sua obra e atuação intelectual. Com ele constrói a mediação entre o que, de outra forma, estaria cindido. Tal perspectiva lhe confere um outro (e mais complexo) "retrato".

2. "Retrato" contra a maré

A primeira dama do modernismo não obedece, como vimos, à temporalidade de uma concepção radical e vanguardista. Em plena vigência do clamor pelo novo, seus versos recuperam formas e temas da Antigüidade, da lírica medieval, do Classicismo, do Barroco, do Romantismo e do Simbolismo. Ao recobrar esse impressionante acervo, dispensa-lhe um tratamento ao mesmo tempo eclético e modificador dos ritmos, métricas, gêneros e estilos com que interage.

Transforma-os em suas "palavras d'água". Como imagens nucleares, elege espelhos, fontes, cristais e transparências, recursos que repete com a insistência de uma obsessão e que contrasta com o escuro, a fantasmagoria, a morte, a perda e o residual.

Para chegar à profundidade do território da intimidade, es-corregadio e melancólico, parte de seu contrário. Ata verso e reverso de uma moeda mutante e movediça, a linguagem, tomando da *água* a capacidade de escoar por moldes que, se assinalados, o são para serem rompidos e metamorfoseados.

Sua poesia retoma a forma fixa das "claras e frescas águas de cristal", localizada por Curtius na Idade Média latina. Entrando na Península Ibérica pelas mãos de famoso soneto de Sá de Miranda, o veio se espraia no Renascimento. De Portugal, penetra a colônia. No Brasil, a primeira formulação digna de nota aparece numa das partes de *Música do Parnaso* (1705), do baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), que celebrou o tema nas rimas a Anarda, das quais destaco alguns fragmentos:

*Rosa de formosura, Anarda bela
Igualmente se ostenta, como a rosa;
Anarda mais que as flores é formosa;
Mais formosa que as flores brilha aquela.*
(In: Amora, 1959, p. 62)

*Mas esta diferença Anarda teve:
Que a rosa deve ao sol seu luzimento,
O sol seu luzimento a Anarda deve.*
(In: Amora, 1959, p. 63)

*O sol ostenta a graça luminosa,
Anarda por luzida se põndera;
O sol é brilhador na quarta esfera,
Brilha Anarda na esfera de formosa.*
(In: Amora, 1959, p. 58)

O motivo do brilho, variante das “claras e frescas águas de cristal”, aqui compõe um molde e segue preceitos barrocos. Anarda bela é musa e pastora, pura convenção. A chave para a compreensão do que significa se encontra nos textos-matrizes com que a poesia dialogava, numa época em que a literatura redizia o passado e assegurava a manutenção das normas clássicas. Através de artifícios vinculados ao Cultismo, reafirma conceitos. A luz, ardor, cintilação e brilho de Anarda representam o passageiro das coisas do mundo. Atestam a inutilidade da vaidade e a brevidade da vida, tal como ocorre no poema célebre “É a vaidade, Fábio, nesta vida”, de Gregório de Matos.

Por sua vez, Cecília Meireles retoma o *molde* clássico para deslocá-lo no tempo e na significação. Promove o cruzamento da antiga norma com a subjetividade romântica e abandona o traçado figural adotado por Botelho. O Eu-lírico, então, abole a convenção e torna-se intimista, embora não retrate nem espelhe a “alma” da escritora.

Em Cecília Meireles convivemos com a explosão de novas formas e com a temática da solidão, na qual claridade e escuridão juntam-se e contrastam, uma vez que a abertura da intimidade do sujeito-lírico implica mergulho nas dimensões plúrrimas de um Eu que se oculta e revela, ora luminoso, ora sombrio, sempre simbolicamente multifacetado:

*Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos,
[...]
(Meireles, 1967, p. 265)*

Se em Botelho a rede da luminosidade atende a uma concepção clássica da mimese, com Cecília o quadro da reiteração se altera, e tem lugar uma diferença teórica que leva à inesperada ligação do Classicismo com o Romantismo.

3. A escuridão e as águas de cristal

A potência dessa construção, surgindo entre nós no Barroco e no Arcadismo, deixou vestígios nos tempos modernos. Sob a forma de uma dialética negativa, chega a “O cão sem plumas” (1950), de João Cabral de Melo Neto:

*Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor de rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.³
(Melo Neto, 1975, p. 305)*

Mas, antes de ser registrada na lírica do pernambucano, a imagem das “claras e frescas águas de cristal”,⁴ hospeda-se e se impregna em Cecília Meireles.⁵

Desde *Viagem*, as águas conectam-se ao olhar, na rua de mão dupla de uma consciência que se indaga e, ao mesmo tempo, observa e interroga o mundo, através do exame perspicaz da subjetividade:

*Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo*

*quem sou, no tempo
do pensamento.*
(Meireles, 1967, p. 261)

*Meus olhos eram mesmo água,
– te juro –
mexendo um brilho vidrado,
verde-claro, verde-escuro.*
(Meireles, 1967, p. 120)

Tornada “palavra d’água”, a presença das “claras e frescas águas de cristal” relê, em “A menina enferma”, de *Viagem*, a imagem do Jardim do Éden e com ela compõe um dos elementos da paisagem regeneradora com que sonha a criança:

A menina enferma passeia no jardim brilhante, de plantas úmidas, de flores frescas, de água cantante, com pássaros sobre a folhagem. (Meireles, 1967, p. 163)

As águas claras e o canto dos pássaros num lugar paradisíaco dão ensejo ao seu oposto: a enfermidade. Água e morte também se misturam, em “O afogado”, de *Retrato natural*:

*Pelo mar azul,
Pela água tão clara,
Caminhava o morto
Esta madrugada.*
(Meireles, 1967, p. 398)

A reiteração da água e do ato de espelhar carrega um importante sentido teórico. O verso das “claras e frescas águas de cristal” é trabalhado numa poética de confluências, que a autora intuiu da leitura dos românticos e simbolistas, ou buscou no ideário refinado da reflexão dos primeiros românticos alemães.

Como em “Canção nas águas”, de *Vaga música*, o Eu-lírico revela a dualidade que contagia suas “palavras d’água”. Elas oscilam entre o ténue equilíbrio e um profundo sentimento de vazio individual e coletivo, originado do impulso romântico-existencial:

*Acostumei minhas mãos
a brincarem na água clara:
por que ficarei contente?
A onda passa docemente:
Seus desenhos – todos vãos.
(Meireles, 1967, p. 207)*

Está maculada a imagem da claridade clássica. Nela se introduzem, como se fosse contemplada uma foto e o seu negativo, a sombra e a melancolia, a dor e o vazio, a morte e o nada, sugerindo um mundo transfigurado pela fantasia e pelo fantasmagórico. A retomada da tradição da Idade Média latina tem por função corroer e revitalizar a “fôrma” clássica e mimética. Isso se encontra, de modo sutil, realizado em “Excursão”, de *Viagem*:

*Estou vendo aquele caminho
[...]
[...] sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas
os longos rumos ocultos, os largos itinerários
de fantasmas insepultos...
(Meireles, 1967, p.106)*

A convenção se torna parte de um todo matizado no qual fragmento e totalidade reclamam um ao outro. Ressoa, no seu artesanato, o conceito de Schlegel, de que o fragmento é “como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo [...]”. (Schlegel, 1997, p. 82).

Numa poética de liberdade das formas, em que o Eu-lírico ora cintila, ora se obscurece, o projeto de nossa modernista dá mostras de ter consciência de quão complexa e fragmentária se tornou, após o Romantismo, a inter-relação da literatura com a realidade.

Assinalando a autonomia da arte em face do real, o Eu-lírico, no poema “1”, de *Metal rosicler*, considera:

*[...] o meu caminho começa
nessa franja solitária,
no limite sem vestígio,*

*na translúcida muralha
que opõem o sonho vivido
e a vida apenas sonhada.*
(Meireles, 1987, p. 747)

Constrói-se, portanto, uma obra auto-reflexiva em que o sonho vivido e a vida sonhada se interpenetram, bem como a palavra e o silêncio. Sempre reiterados, “translúcida muralha”, “águas de cristal”, “espelhos” e “peixes de prata” são *memórias* que sua poesia estiliza e ramifica em novas hipóteses, cada vez mais densas.

A referência ao “espelho” mostra-se fundamental. De um lado, porque traz à baila a idéia do replicar de imagens externas que o espelho colheria e manifestaria como simulacros. De outro, porque o espelho tem a ver com a reflexão, não no sentido de dar à luz imagens, mas no da capacidade de associar-se ao ato do pensar que se debruça sobre si mesmo, num movimento de ricochete. Em terceiro lugar, porque é através da referência ao espelho (associado às “águas de cristal” e às “palavras d’água”) que se encaminha a percepção de que o real literário, sendo da ordem da linguagem, não reduplica o mundo exterior.

É enorme a sutileza de Cecília Meireles ao urdir e encaminhar a questão, em “Retrato”, publicado em *Viagem*:

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

*Eu não tinha estas mãos tão sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil;
– Em que espelho ficou retida a minha face?*
(Meireles, 1967, p. 106-107)

A rede que se associa à imagem do espelho realiza a mediação entre a identidade do Eu-lírico e a identidade da arte. A

primeira está contida na referência à “minha” face. A segunda, coincide com o título, e com o fato de que a escrita aparece focalizada através da idéia da auto-referencialidade.

Se retrata algo, de que tipo seria o retrato? O título do poema desencadeia uma memória cultural onde, numa visão ingênua, há uma analogia, uma simetria entre o Eu da linguagem e o Eu extra-textual.

Contudo, Cecília não encaminha a resposta do senso-comum. O Eu-lírico e o Eu-pessoal não se tornam idênticos. O “retrato” artístico não equivale a uma fotografia do ser. Ele será tanto mais rico quanto menos lhe seja possível tornar-se o retrato “tal qual” de uma face concreta. O *eu* é um *outro*,⁶ sugere o verso final: “ – Em que espelho ficou retida a minha face?”

Essa intuição finíssima perpassa-lhe a obra e a distingue das tendências de seus contemporâneos, então mais voltados à discussão do nacional, da identidade cultural e do primitivismo. Naquele movimento guerreiro, Cecília Meireles abria um caminho seu. Não por ser etérea, nem intimista. Mas por ter tomado o lirismo pela raiz. Apenas na década de 1970, se encontraria talento semelhante, em outra grande dama, Clarice Lispector, graças à qual acrescentou-se, à literatura brasileira, *Água viva* (1973).

Ao se avizinhar da “escuridão do rútilo segredo” do *Eu* (1912) de Augusto dos Anjos, mas sem ter a “tinta escura” que “deixava tudo encardido”,⁷ a poesia de Cecília também chama a si a de Cesário Verde. Este talvez nem “usasse tinta,/ somente água clara, aquela água de vidro,/ que se vê percorrer a Arcádia.” (Melo Neto, 1975, p. 61).

Os dois poetas juntam-se na textura em claro-escuro da subjetividade, na trajetória de Cecília. Ela, como Sísifo, pode ser conectada às pedras. Seus poemas, “[n]o meio das águas,/ das pedras, das nuvens/” produzem “palavras:/ estrelas de chumbo” com que carregar “o peso do mundo” (Meireles, 1967, p. 370).

No tabuleiro em que hoje se joga a atualidade da sorte, o sortilégio da linguagem de Cecília revitaliza a esperança: “Durai, durai, flores, como se estivesseis ainda/ no jardim [...] onde

fostes colhidas,/ que escrevo para perdurardes em palavras” (Meireles, 1967, p. 863).

NOTAS

¹ Em “Sobre Viagem”, de 26/11/1939, Mario de Andrade observa: “Ela é um desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si com rara independência. E seria este o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conservava sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia”. (In: ANDRADE, Mário, Apud MEIRELES, 1967, p.47.)

² LAMEGO, 1996, p. 33.

³ No fragmento de “O cão sem plumas”, o recurso clássico é utilizado sob a forma de antimetábole (o ato de afirmar pela negativa, comum à ironia machadiana), caracterizando-se o rio pelo que ele não sabe nem tem.

⁴ Como se pode ver, principalmente, em alguns poemas que compõem *Viagem* – “Cantiguinha”, “Rimance”, “Descrição”, “Corpo no mar”, “Medida da significação”, “A menina enferma”; *Vaga Música* – “Canção nas águas”; *Mar absoluto* – “Mar absoluto”, “Compromisso”, “Balada do soldado Batista”, “Miraclara desposada”, “Canção”; *Retrato natural* – “Apelo”, “Palavras”, “Fui mirar-me”, “Improviso para Norman Fraser”, “O afogado”; *Doze noturnos de Holanda* – “Cinco”; *Romanceiro da Inconfidência* – “Fala à antiga Vila Rica” – romance XIX”, e “Fala aos inconfidentes mortos – romance LXXXV”; *Canções* – “Nadador”; *Dispersos* – “Urnas e brisas”; e *Metal rosicler* – “1”, “8”, “16”, “34”.

⁵ Cabe lembrar que a referência a Anarda é retomada por Cecília Meireles, mais de uma vez, no *Romanceiro da Inconfidência*. Recolho uma dessas passagens: “Tudo em redor é tanta coisa e é nada:/ Nise, Anarda, Marília... – quem procuro?/ Quem responde a essa póstuma chamada?” (Cf. MEIRELES, 1967, p. 467. Grifo meu.)

⁶ A questão é evidenciada, creio que pela primeira vez na literatura, numa carta de Rimbaud a Georges Izambard, postada de Charleville, em 13/05/1871, na qual se lê: “C’est faux de dire: Je pense: on devrais dire *on me pense*. – Pardon du jeu de mots. Je est um autre”. Ou seja, “É falso dizer: eu penso; dever-se-ia dizer *sou pensado*. Perdoe-me o jogo de palavras. Eu é um outro”. (RIMBAUD, 1984, p.200.)

⁷ Refiro-me ao poema “O sim contra o sim”, de *Serial*, em que, num dos fragmentos em que subdivide seu texto, João Cabral de Melo Neto aproxima, por contraste, a poesia de Augusto dos Anjos à de Cesário Verde.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Mário de. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 47-48.

- AMORA, Antonio Soares. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. v. 1: Era Luso-Brasileira
- LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- _____. *Doze noturnos de Holanda e outros poemas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies: Une saison en enfer. Illuminations*. Préf. René Char. Ed. Établie par Louis Forestier. 2. ed. Paris: Gallimard, 1984.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.