

## O mar e a noite, as formigas e as lagartixas: o imenso e o mínimo na poesia de Cecília Meireles

*The sea and the night, the ants and the lizards: the immense and the minimal in the poetry of Cecília Meireles*

Idmar Boaventura Moreira<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Feira de Santana  
Feira de Santana, Bahia, Brasil

**Resumo:** Esse artigo procura discutir certas imagens da poesia de Cecília Meireles a fim de evidenciar, nessa poesia, uma dialética entre o grande e o pequeno, o imenso e o mínimo, a partir da qual a poética cecilianiana nos convida a “aprender a ver”, isto é, a superar uma percepção do mundo limitada por uma certa espécie de modernidade, instrumentalizada, que assimila e uniformiza tudo, ou apaga o que não consegue assimilar. Há, nesses poemas, uma concepção de certo modo animista, que sugere uma ligação íntima entre nossa humanidade e todas as coisas, e que pode ser encontrada na observação atenta aos pequenos detalhes, que passariam despercebidos sem esse olhar amoroso.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles; poesia moderna; o imenso e o mínimo.

**Abstract:** This article seeks to discuss certain images in Cecília Meireles' poetry in order to highlight a dialectic between the large and the small, the immense and the minimal, from which Cecília Meireles' poetics invites us to 'learn to see', that is, to overcome a perception of the world limited by a certain kind of instrumentalised modernity, which assimilates and standardises everything, or erases what it cannot assimilate. In these poems, there is a somewhat animistic conception that suggests an intimate connection between our humanity and all things, which can be found in the attentive observation of small details that would go unnoticed without this loving gaze.

**Keywords:** Cecília Meireles; modern poetry; the immense and the minimal.

### O MAR E A NOITE, AS FORMIGAS E AS LAGARTIXAS: O IMENSO E O MÍNIMO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Cecília Meireles: “Houve um tempo em que a minha janela se abria para um chalé. Na ponta do chalé brilhava um grande ovo de louça azul onde costumava pousar um pombo branco. Nos dias límpidos o pombo parecia pousado no ar. Eu era criança, achava essa ilusão maravilhosa e me sentia completamente feliz. Mas houve épocas em que a janela abria para um canal em que oscilava um barco carregado de flores. Outras em que se abria para um terreiro, sobre uma cidade de giz, para um jardim que parecia morto. Outras vezes abre a janela e encontra um jasmineiro em flor, nuvens espessas ou crianças que vão para a escola, pardais que pulam pelo muro, gatos, borboletas, marimbondos, um galo que canta, um avião que passa”. E Cecília se sente completamente feliz. E conclui: “Mas, quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim”. (Bloch, 1989, p. 35)

<sup>1</sup> Idmar Boaventura Moreira é professor adjunto de Literatura na UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, Brasil. E-mail: [ibmoreira@uefs.br](mailto:ibmoreira@uefs.br).

## O MAR E A NOITE

Há duas imensidões na poesia de Cecília Meireles: o mar e a noite. O primeiro dá título a um de seus livros: *Mar absoluto e outros poemas* (livro de 1945). A noite está no título e nos poemas de *Doze noturnos de Holanda e O aeronauta* (publicados, em um único volume, em 1952). Segundo Lucia Helena (2004, p. 212), Cecília retoma a imagem clássica das “claras e frescas águas de cristal”, localizada por Curtius na Idade Média latina e importada para a tradição da lírica portuguesa pelas mãos de Sá de Miranda a fim de subvertê-la, introduzindo, nela, “como se contemplasse 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” (2004, p. 215). Concordemente, mar e noite ganham, na poesia cecilianiana, um valor transcendental: ora é a memória – individual ou coletiva –, ora é o fluir do tempo, insensível ao destino dos homens, ou o passado que não cessa e insiste em se fazer presente, ou mesmo um tempo ‘antes do tempo’, como o dos mitos de origem, ou, no limite, o além do tempo – a morte – uma morte isenta de sofrimento, vista como cessação de todas as angústias. Mas é também movimento rítmico, com marés altas e baixas; é tempestuoso, com violentas ressacas; no mar nada é permanente – como é o movimento humano sempre incompleto do devir. Como no poema “Mar absoluto” (2001, v. 1, p. 448-451):

### Mar Absoluto

Foi desde sempre o mar.  
E multidões passadas me empurravam  
como a barco esquecido.

[...]

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

[...]

E fico tonta,  
acordada de repente nas praias tumultuosas.  
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.  
"Para adiante! Pelo mar largo!  
Livrando o corpo da lição da areia!  
Ao mar! - Disciplina humana para a empresa da vida!"

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.  
A solidez da terra, monótona,  
parece-nos fraca ilusão.  
Queremos a ilusão grande do mar,  
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,  
uma solidão para todos os lados,  
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,  
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

[...]

O mar é só mar, desprovido de apegos,  
matando-se e recuperando-se,  
correndo como um touro azul por sua própria sombra,  
e arremetendo com bravura contra ninguém,  
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,  
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,  
ele que, ao mesmo tempo,  
é o dançarino e a sua dança.

[...]

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:  
água de todas as possibilidades,  
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.  
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,  
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,  
nem por dentro de si:  
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

[...]

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:  
plástica, fluida, disponível,  
igual a ele, em constante solilóquio,  
sem exigências de princípio e fim,  
desprendida de terra e céu.

[...]

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,  
mas outro, que se parece com ele  
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.  
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recorro minha herança de cordas e âncoras,  
e encontro tudo sobre-humano.  
E este mar visível levanta para mim  
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.  
E é logo uma pequena concha fervilhante,  
nódoa líquida e instável,  
célula azul sumindo-se  
no reino de um outro mar:  
ah! do Mar Absoluto.

“Foi desde sempre o mar”, afirma o eu lírico, feminino, do poema. E o mar são os navios e os navegantes (“linhos”, “cordas”, “ferros”), os antepassados mortos (“o rosto de meus avós caído / pelos mares do Oriente”, “meus tios remotos afogados”) nas viagens ultramarinas, num passado para o qual é transportada e onde se vê “acordada de repente”, a assistir os homens, apressados em sua determinação de buscar o desconhecido, gritando: “Para adiante! Pelo mar largo!”, pois é preciso “livrar o corpo da lição frágil da areia”, já que “a solidez da terra” não passa de “fraca ilusão”. É o mar da tradição portuguesa, desde *Os Lusíadas* de Camões até a *Mensagem* de Fernando Pessoa. Mas é mais, já que “absoluto”: é sua “solidão robusta” feita de “uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo”, é o mar “só o mar, desprovido de apegos”, que não carece “do destino fixo da terra”, e “que não esquece que é água”: é movimento, “correndo como um touro azul por sua própria sombra”, ao mesmo tempo “o dançarino e a sua dança”. Esse mar que a chama não a quer nem na sua superfície nem abaixo dela, mas a quer “convertida nele mesmo”; e ela, como o Álvaro de Campos da “Ode marítima”, que quer “apertar ao peito” “todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos”, que anseia, enfim, se atirar para “a aventura indefinida, para o Mar absoluto” (Pessoa, 2007, p. 318, 321), se quer “plástica, fluida, disponível, / igual a ele, em constante solilóquio, / sem exigências de princípio e fim, / desprendida de terra e céu” (2001, p. 451). Como ocorre na “Ode marítima”, no poema de Cecília o “mar” vai se metaforizando até o ponto em que se divide em dois: “não é apenas esse mar que reboia nas minhas vidraças”, diria ela, não o mar em seu sentido denotativo, “mas outro, que se parece com ele/ como se parecem os vultos dos sonhos dormidos” – a referência, parece-nos evidente, é à Alegoria da Caverna, de Platão – e, diante desse outro, o “Mar Absoluto”, o “mar visível” é metamorfoseado de forma tal que se converte, num processo de gradação descendente, no mínimo: primeiro “retraí-se”, “é logo uma pequena concha fervilhante”, então se torna “nódoa líquida e instável”, até ser, finalmente, convertido em “célula azul” que desaparece no reino do “Mar Absoluto”.

Voltemos à Alegoria da Caverna: como quem sai da escuridão e percebe que o que via projetado na parede era apenas sombra do real, o eu lírico do poema entende que o “mar físico” é apenas “vulto” do “Mar absoluto”. A antinomia entre o “mundo sensível” e o “mundo das ideias” do pensamento platônico converte-se, aqui, na oposição entre o sensível e o transcendental – uma constante na poesia cecilianiana. O elemento sensível – no caso, o mar – é esvaziado de seu sentido concreto, “fraca ilusão”, diz o poema, e se transcendentaliza; reduzido até sua condição mínima, revela um sentido que o transcende.

Mas o caminho percorrido pode ser o inverso daquele da Alegoria de Platão, em que o sujeito que escapa da caverna encontra na luz do sol a essência das coisas: é na noite que essa se revela. Nos *Doze noturnos de Holanda*, lemos que, na noite, “o rumor do mundo

vai perdendo a força,/ e os rostos e as falas são falsos e avulsos” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 708): os contornos do “real” se tornam difusos, à medida que a noite avança, “sobe das submarinas planícies/ aos longos céus estrelados” (2001, v. 1, p. 710), levando o eu lírico “tão alto/ que os desenhos do mundo se inutilizavam” (2010, v. 1, p. 711), tornando assim tudo “equivalente e provisório” (2001, v. 1, p. 715): ao envolver tudo à sua volta, a noite reduz o que é grandioso e o aquilata ao pequeno – só ela, a noite, se mantém imensa – e, como acontece na Alegoria da Caverna sob a luz do dia, na noite também “regressavam as coisas à sua infância e ainda mais longe,/ devolvidas a uma pureza total, a uma excelsa clarividência” (2010, v. 1, p. 712). No último dos *Doze noturnos de Holanda*, essa “pureza total” coincide com a morte, no corpo de um afogado “vestido de água” e com resplandecentes “olhos de cristal”, no qual não se encontraria, diz repetidas vezes o eu lírico, “podridão nenhuma” (2001, v. 1, p. 722-723). Mar e noite, duas imensidões; mas, tanto em “Mar absoluto” como nos poemas de *Doze noturnos de Holanda*, tudo desemboca no pequeno, seja na “célula azul” ou nos “olhos de cristal” do afogado nos canais de Amsterdão. É a tensão dialética entre o sensível e o transcendente, ou entre o mínimo e o imenso, que se relacionam com outras tensões na obra cecilianiana: natureza *versus* cultura ou arcaico/primitivo *versus* moderno.

Falemos mais da noite. Se o que nos interessa é a imagem do mínimo e, consequentemente, uma po-ética do olhar (e, como disse Cecília Meireles, na citação que abre esse subcapítulo, “é preciso aprender a olhar”), a noite tem um valor simbólico adicional. Associamos, normalmente, a visão à luz, e a cegueira às trevas. A própria noção que construímos de verdade está relacionada a isso – afinal, *revelar* não é suspender o véu, retirar algo da escuridão e o trazer à luz? Entretanto, não é assim na noite de Cecília Meireles. No poema “Três” dos *Doze noturnos de Holanda* (2001, v. 1, p. 710), escutamos que:

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  
aos longos céus estrelados  
em trapézios, pontes, vertiginosos parapecitos,  
para obscuras contemplações e expectativas.

Poderíamos chamar essa noite de “Noite absoluta”; afinal, ela abarca todo o cosmo, sua “construção” incorpora desde as profundezas marinhas, “submarinas planícies” até “os longos céus estrelados”. Não é, então, simplesmente um “negrume sem margens nem direções”; a noite é uma arquitetura, um sentido, um destino. E mais: “ela tem sua claridade”.

## AS FORMIGAS E AS LAGARTIXAS

Voltemos a pensar na oposição da luz com a escuridão. Há um limite naquilo que a luz nos deixa ver; mais que isso: ela também serve para ocultar; e, sendo assim, não nos impõe uma espécie de cegueira? Ao pensar a questão, talvez nos recordemos do romance célebre de José Saramago (1995), que descreve uma epidemia de uma cegueira branca, leitosa, como um excesso de luz. Ou então nos acode uma recordação mais simples: um céu estrelado numa noite de verão, que só nos é possível ver plenamente quando falta a luz elétrica e somos envolvidos pela escuridão da noite (o que é, para muitos, ocasião de grande horror; afinal, desaprenderam a ver...); ou nos recordamos, finalmente, de uma visão ainda mais rara: a luminescência amorosa dos vaga-lumes.

“De agora em diante é insuficiente falar [...] da luz como veículo ou meio de visibilidade em geral. Há, de facto, uma luta de certas luzes contra outras porque certas luzes fazem aparecer as coisas ao passo que outras as fazem desaparecer”, nos adverte Didi-Huberman (2015, *ebook kindle*, posição 83). Por isso a imagem do vaga-lume lhe é muito cara; partindo de uma metáfora de Pasolini, na qual a resistência, a partir da cultura, à dominação fascista, é comparada à sobrevivência dos vaga-lumes num ambiente dominado pela luz dos refletores, Didi-Huberman enxerga na intermitência dos vaga-lumes “o caráter intermitente [...] da imagem dialética”, sua dimensão aurática e, dando uma dimensão política à sobrevivência dos vaga-lumes, entende que é na sua aparição que:

o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro”. Didi-Huberman completa: “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (2011, p. 46)

Os vaga-lumes são uma representação do mínimo, da menor parcela de luz diante da onipresença das lâmpadas e refletores; é a representação, também, de uma resistência de forças primitivas contra certa espécie de modernidade – aquela, instrumentalizada, que assimila e uniformiza quase tudo, e apaga ou esconde o que não consegue assimilar. Por mais paradoxal que isso pareça, os tempos de onipresença dessa luz totalizadora são tempos verdadeiramente sombrios. “A luz do público obscurece tudo”, afirma Hannah Arendt, retomando certas considerações de Martin Heidegger. Mas diz também:

Mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação [...] e tal iluminação pode bem provir [...] da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na terra (Arendt, 1987, p.9).

Em tempos sombrios, os artistas e os filósofos são como vaga-lumes: emitem seu pequeno e breve sinal de luz, como a apontar um caminho. Pode-se, talvez, qualificar sua atitude como de certo modo surrealista, já que consiste em um atentado à razão – mas a um tipo específico, ressaltamos: àquela razão instrumental para a qual o “*como?*” substitui o “*por quê?*”. Há entretanto, uma outra razão guiada por uma outra lógica; nela, pensar nos vaga-lumes é insistir no mínimo como possível de superar o gigante. Nessa insistência, Didi-Huberman se parece com Cecília Meireles – e também com Walter Benjamin. Em seu elogio a Benjamin, Hannah Arendt, comentando a influência que este teria sofrido do surrealismo, afirma sobre o filósofo, que tinha “o dom de *pensar poeticamente*” (1987, p. 176; grifo da autora), também:

Tinha paixão pelas coisas pequenas, até minúsculas; Scholem conta da sua ambição de colocar cem linhas escritas na página comum de um caderno de notas, e da sua admiração por dois grãos de trigo na seção judaica do Museu Cluny, “onde uma alma irmã inscrevera na íntegra o *Shema Israel*”. Para ele, a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação [...]. Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma (1987, p. 142).

Essa podia ser a descrição de Cecília Meireles, já que a poetisa, também influenciada pelo surrealismo, como Benjamim, tinha paixão pelas coisas pequenas, também entendia, como ele, que “quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma”. Acertadamente, Murilo Marcondes ressalta, na poesia de Cecília, a “mobilização de técnicas inteiramente a serviço da configuração linguística da experiência, no caso experiência de observação minuciosa da realidade, na qual o inventário de detalhes parece-nos, paradoxalmente, quase fantasioso” (Marcondes, 2016, p. 240). Comentando o poema “As formigas”, afirma ainda:

Em “As formigas”, um recorte drasticamente reduzido de um espaço já diminuto – um jardim, um trecho de praia? – é que recebe o foco da poesia. Essa miniaturização acarreta aquela sensação de coisa fantástica e irreal, embora tudo seja milimetricamente representado. Dentro do pequeno, em cujo âmbito a diferenciação entre os seres e objetos pareceria não apenas desnecessária, mas até impossível, é estabelecida uma gradação muito precisa, que põe em destaque a “luminosa nitidez dos contornos” de cada partícula (2016, p. 241).

Vale a pena ler o poema. Está estrategicamente colocado na seção “Os dias felizes”, do livro *Mar absoluto* (2001, v. 1, p. 573), que tem a preocupação de Cecília Meireles com a guerra e seus efeitos como um de seus mais presentes temas:

As formigas

Em redor do leão de pedra,

as beldroegas armam lacinhos  
vermelhos, roxos e verdes.  
No meio da areia,  
um trevo solitário  
pesa a prata do orvalho recebido.  
As areias finas são de ouro,  
e as grossas, como grãos de sal.  
Cintila uma lasca de mica,  
junto ao cadáver de um cigarro  
que a umidade desenrolou.  
E o cone torcido de um caramujo pequenino  
pousa entre as coisas da terra  
o vestígio e o prestígio do mar,  
que elas não viram.  
Nessa paisagem tranquila,  
umas formigas pretas,  
de pernas altas,  
atravessam num tonto ziguezague  
as areias grossas e finas,  
e vêm pesquisar por todos os lados  
cada folha de beldroega,  
roxa, vermelha e verde.

“Uma perfeição [...] descritiva dessa ordem só pode nascer de uma adesão plena ao objeto. Adesão como atenção amorosa, empatia enternecida pelo infinitesimal, e a ampliação deste para a esfera da poesia”, afirma Marcondes de Moura, (2016, p. 242-243), e ele não poderia ser mais exato. Temos aqui um microcosmo visto com uma lupa. Todo o poema é construído a partir de um pequeno recorte da realidade – no caso, um recorte de um espaço, de um jardim. Podemos imaginar a cena: um observador olha o “leão de pedra” e, em seu redor, as flores das beldroegas. E se aproxima mais e vê, com um olhar poético, cada minúcia do ambiente; assim, uma gota de orvalho sobre uma folha é retratada como “prata de orvalho” que um “trevo solitário” “pesa”; a areia tem grãos finos e grossos, aqueles “de ouro” e esses “como grãos de sal”, enquanto “cintila uma lasca de mica” – prata, ouro, mica – três elementos minerais que ressaltam a nobreza daquele espaço, conspurcado pelo “cadáver de um cigarro”; e um caramujo que empresta à terra “o prestígio do mar”; e as “formigas pretas, / de pernas altas” a marchar ao encontro (ou de encontro?) àquele cenário. Murilo Marcondes de Moura chama a atenção para um aspecto formal: cada elemento da paisagem é descrito em um único período, como exceção das formigas; isso divide o poema em duas partes: a primeira, com períodos mais longos, o que resalta a estaticidade das imagens descritas, e a segunda, com períodos mais curtos, que ressaltam a mobilidade das formigas. Ressaltamos também que, na primeira parte, temos elementos do mundo mineral e do mundo vegetal (com exceção do cigarro – mas de qualquer forma elemento inanimado, sucumbido pelo ambiente, “desenrolado pela umidade”), enquanto na segunda parte temos um elemento do mundo animal. Marcondes entende que “atribuir ao poema qualquer impulso alegórico seria temerário, pois ele se impõe como o reino das particularidades e se mostra sobretudo

como pura fenomenologia do que é pequeno e desimportante” (2016, p. 243), mas não há como não pensarmos, ao ‘olhar’ aquelas “formigas pretas / de pernas altas” (e ziguezagueantes, como que desorientadas de que caminho seguir) em direção à delicadeza das beldroegas (que abrem e fecham o poema, como a sugerir um *antes* e um *depois* da chegada das formigas), nos soldados que naqueles tempos se dirigiam aos campos de batalhas.

Comparemos o poema com outro publicado tempos depois, nos poemas dispersos (2001, v. 2, p. 1815):

Morte da formiga

Levantou-se como um cavalo furioso  
e abriu no ar seus bracinhos tênues.

Menor que qualquer letra:  
mais fina que qualquer fio.

E eu pensei como seria o sofrimento  
naquele corpo mínimo?  
Porque sempre se sofre.

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

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

Depois caiu vencida.  
Menor que um cílio. Menor.  
E nem ela certamente  
– mas só eu, e por quê? –  
soube da sua morte.

Alto, vasto, azul,  
como era belíssimo o céu  
em redor deste mundo!

De novo, aqui, a formiga. Não em marcha num exército de formigas, mas em sua solidão de formiga. Ainda que em sua bravura seja comparada a um “cavalo furioso”, o que ganha destaque é sua pequenez: “menor que qualquer letra”, “que um cílio”, “mais fina que qualquer fio”. O eu lírico, ainda assim, se compadece com a formiga; a humaniza: “porque sempre se sofre”. E tenta, inutilmente, salvá-la, com “uma gota d’água / e um grão de terra fresca” – dois dos quatro elementos primordiais; os outros dois – fogo e ar – são sugeridos, respectivamente, no “sol que a queimava” e “no vasto azul”; é o ar, ainda,

que escapa à formiga quando “cai, vencida”. É a morte, então, uma comunhão do ser com os elementos primordiais? De toda forma, os animais não morrem; a formiga não “soube da sua morte”. Discutindo a relação entre linguagem e morte a partir duma assertiva de Heidegger (“A relação essencial entre morte e linguagem surge como um relâmpago, mas permanece impensada.”), Giorgio Agambem (2006) nos lembra que, enquanto os outros animais cessam de viver, apenas o homem morre. É apenas na experiência da morte que o *Dasein* (“ser-aí”) se realiza como tal. “Apenas no modo puramente negativo deste ser-para-a-morte, em que tem a experiência da impossibilidade mais radical, o *Dasein* pode atingir sua dimensão mais autêntica e compreender-se como um todo” (2006, p. 14). E é apenas na linguagem que este “ser-aí” se realiza, é a linguagem, nos diz Heidegger, a sua morada. Agambem o diz também poeticamente, em outra obra:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés o teve de afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mão pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer. (Agambem, 1999, p. 126)

“Só eu soube”, diz o eu lírico, e pergunta: “por quê”? Ele não responde, mas podemos arriscar: porque sabe de sua condição morredoura; é esse saber que nos distingue dos outros animais. Octávio Paz faz também nos lembra que:

Desde o nascimento, nosso viver é um permanente mal-estar no estranho e no inóspito, um radical mal-estar. Estamos mal porque nos projetamos no nada, no não ser. A nossa falta ou dívida é original: não decorre de um fato posterior ao nosso nascimento e constitui nossa maneira própria de ser: a falta é a nossa condição original porque originalmente somos carência de ser. (2012, p. 56)

Cecília, numa de suas cartas, pergunta: “Você acha que as pessoas inteligentes morrem?” E responde: “Acho que não. Pelo menos não morrem tanto quanto as outras. Porque os inteligentes estão atentos à própria morte, e os outros estão desatentos à própria vida” (Affonso, 1965, p. 2). “Estar atento à própria morte” é compreender-se em sua própria transitoriedade, é saber-se igual à formiga em sua pequenez. “Porque sempre se morre” é que devemos estar atentos à vida, mesmo – ou principalmente – nas coisas consideradas pequenas; só a quem presta atenção ao mínimo – como o eu lírico desse poema – é dado *saber*. Na última estrofe, o eu lírico volta os olhos para o céu “alto, vasto, azul”; esses qualificativos, que denotativamente (no caso de *alto* e *vasto*) ou conotativamente (no caso de *azul*) ressaltam a imensidão do céu, contrastam com a pequenez da formiga morta. Mas o restante da estrofe é revelador: “como *era* belíssimo o

céu / em redor deste mundo!” (grifo nosso). O poema ressalta uma ética, muito presente em Cecília Meireles, segundo a qual cada vida (e cada morte), por menor e insignificante ela seja, importa para o equilíbrio do universo; uma ética transgressora, em tempos em que a vida custa tão pouco. Essa mesma ética anima o poema “39”, de *Metal Rosicler* (2001, v. 2, p. 1245-1246):

Mirávamos a jovem lagartixa transparente,  
rósea, gelatinosa, a palpar no vidro  
como um broche de quartzo repentino.

E não havia coisa obscura no seu peito:  
apenas luz, apenas – traspassando a tênue carne  
de opalas tenras, quase líquidas, tão frias...

Pois agora está morta, entre as folhas, e seca  
e opaca. E não são já, na verdade, os seus olhos,  
de negra pérola. É uma torcida cinza triste.

E um silêncio tão grande! Ah, maior que o seu corpo  
e que a sua existência! Universal, humano, imenso...  
Morto silêncio de uma vida de silêncio.

O animal agora é uma lagartixa, dessas domésticas, que povoam as casas e consomem insetos como mosquitos e baratas. São seres noturnos e discretos; se esforçam para não se deixar ver, aparecem repentinamente e logo fogem; quase não as vemos nem lembramos delas; normalmente são, para nós, desimportantes. Talvez nos falte olhá-las de perto. É o que o eu lírico desse poema faz. “Mirar” é o verbo que abre o poema. Não é um olhar fortuito e passageiro, portanto; é, antes, um olhar fixo, voltado para seu objeto e ao mesmo tempo envolvido por ele. A adjetivação que a “jovem lagartixa” recebe a reveste de uma aura de pureza, chegando a sugerir uma espécie de santidade, e revela o processo de passagem do material ao espiritual, herdado do Simbolismo, bem peculiar da poesia de Cecília Meireles. Isso se evidencia, primeiro, na referência a elementos minerais, na descrição do seu corpo translúcido (água, sugerida por “gelatinosa” e “líquida”; também “vidro”, “quartzo” e “opala”) e de seus olhos negros e brilhantes, comparados a “pérolas negras”. A descrição, com esse grau de minúcia e esses elementos, tem um quê de surrealista, sugerindo, ao mesmo tempo, o desejo de apreender seu objeto e a impossibilidade de fazê-lo, o que é realçado pela fusão do mineral ao biológico na expressão “palpar no vidro” (segundo verso). Na segunda estrofe, o processo de metaforização se intensifica de modo magistral, de forma que o que seria uma descrição “objetiva” do corpo se torna, sugestivamente, uma descrição espiritual: “E não havia coisa obscura em seu peito: / apenas luz, apenas – traspassando a tênue carne / de opalas tenras, quase líquidas, tão frias...”. A pureza, que na primeira estrofe era física, se eleva ao grau de santidade; “peito” aqui não é *tórax*, mas *coração*, no sentido metafórico, de fonte dos sentimentos, que comumente emprestamos ao termo; “luz”, do mesmo modo, tem

valor espiritual; e a expressão “traspassar a tênue carne” remete, sutilmente, à paixão de Cristo ou ao martírio dos santos. Concordemente, a terceira estrofe passa a descrever o corpo morto, despido de todo o brilho e santidade que o caracterizaram nas duas primeiras estrofes: “Pois agora está morta, entre as folhas, e seca / e opaca”. Os versos são impactantes, justamente pela relação antinômica que estabelecem com os versos das primeiras estrofes, que enfatizaram justamente o brilho e a liquidez. Como os olhos, antes “pérolas negras”, agora “torcida cinza triste”. Na estrofe final, o que o eu lírico e seu interlocutor encontram, depois de tanto mirar? “Um silêncio tão grande”, “imenso” (como uma grande noite ou um mar absoluto), maior que o corpo e a existência da pequena criatura, porque “universal, humano”: nós é que nos olhamos nos olhos da lagartixa.

Mas aquela não é a única lagartixa da poesia de Cecília Meireles, nem a primeira. Em *Retrato Natural*, lemos o poema “Comunicação” (2001, v. 1, p. 635-636):

#### Comunicação

Pequena lagartixa branca,  
ó noiva brusca dos ladrilhos!  
sobe à minha mesa, descansa,  
debruça-te em meus calmos livros.

Ouve comigo a voz dos poetas  
que agora não dizem mais nada,  
– e diziam coisas tão belas! –  
ó ídolo de cinza e prata!

Ó breve deusa do silêncio  
que na face da noite corres  
como a dor pelo pensamento  
– e sozinha miras e foges.

Pequena lagartixa, – vinda  
para quê? – pausa em mim teus olhos.  
Quero contemplar tua vida,  
a repetição dos teus mortos.

Como os poetas que já cantaram,  
e que ninguém mais escuta,  
eu sou também a sombra vaga  
de alguma interminável música!

Para em meu coração deserto!  
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...  
Sobre a torrente do universo,  
nas pontes frágeis da poesia.

Se “uma rosa é todas as rosas”, uma lagartixa também é todas as lagartixas; essa é uma ideia central nesse metapoema, que trata da tensão entre o transitório e o eterno. A imagem inicial é clara: o eu lírico, entre seus livros, avista uma lagartixa e tenta estabelecer, com ela, uma comunicação. Como no poema anterior, também aqui a lagartixa se recobre com um manto aurático. Inicialmente descrita, de modo impressionista, como “noiva brusca dos ladrilhos”, se torna, nas estrofes seguintes, “ídolo de cinza e prata”, e “deusa do silêncio”. A essa “deusa” o eu lírico faz múltiplos apelos: “sobe à minha mesa”, “debruça-te em meus calmos livros”, “ouve comigo a voz dos poetas”, “pousa em mim teus olhos”, “para em meu coração deserto”; é com esses apelos que busca, como ela, uma comunicação. Parece que a lagartixa não reage a tais apelos: é “alheia” e “esquiva”.

Há algo nesse poema que lembra vagamente um outro, de Fernando Pessoa: “Ela canta, pobre ceifeira”<sup>2</sup>. Nele, também, temos um eu lírico a mirar seu objeto (a “pobre ceifeira”), e marcado pelo sentimento de incompletude (“para em meu coração deserto”, no poema de Cecília; “derrama em meu coração / a tua incerta voz ondeando”, no poema de Pessoa). Ademais, os dois poemas têm estrutura formal muito similar: seis estrofes de quatro versos, todos octossilábicos e com rimas alternadas. Nos dois poemas, ainda que por motivos diversos, está sugerida uma impossibilidade de comunicar: no poema de Pessoa, a ceifeira “canta sem razão”, algo impossível para aquele eu lírico ‘só razão’ (“o que em mim sente está pensando”, lamenta ele); no poema de Cecília, o diálogo parece improvável, já que se trata, afinal de contas, de uma lagartixa. Mas, diferente do que ocorre no poema de Pessoa, no de Cecília o eu lírico encontra algo em comum entre ele e sua interlocutora. É aquele elemento central do poema, de que falamos antes. O eu lírico lhe diz: “quero contemplar tua vida, / a repetição de teus mortos” – uma lagartixa é todas as lagartixas, e nela estão todas as que a precederam, e, podemos dizer, todas que lhe sobrevierem. Ora, antes, o eu lírico falara da “voz dos poetas”, que “diziam coisas tão belas” e “agora não dizem mais nada”; e completa, agora:

Como os poetas que já cantaram,  
e que ninguém mais escuta,  
eu sou *também* a sombra vaga  
de alguma interminável música!  
[grifo nosso]

Como a lagartixa é a “repetição de seus mortos” e sua continuidade, o eu lírico poeta *também* é “sombra vaga de alguma interminável música”: herdeiro e continuador de

2 Ela canta, pobre ceifeira, / Julgando-se feliz talvez; / Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia / De alegre e anônima viuvez, / Ondula como um canto de ave / No ar limpo como um limiar, / E há curvas no enredo suave / Do som que ela tem a cantar. // Ouvi-la alegre e entristece, / Na sua voz há o campo e a lida, / E canta como se tivesse / Mais razões pra cantar que a vida. // Ah, canta, canta sem razão! / O que em mim sente ‘está pensando. / Derrama no meu coração / a tua incerta voz ondeando! // Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso! Ó céu! // Ó campo! Ó canção! A ciência / Pesa tanto e a vida é tão breve! / Entrai por mim dentro! / Tornai Minha alma a vossa sombra leve! / Depois, levando-me, passai! (PESSOA, 2007, p. 144)

uma tradição. O poeta é como a “pequena lagartixa”: transitório; mas a *ideia* de lagartixa, bem como a música dos poetas, essas é que permanecem, eternizadas em cada um deles. A poesia, por sua vez, é a “ponte frágil” que supera os abismos e une, numa comunhão amorosa, todos os seres – aqui representados pelo poeta e pela lagartixa.

“Aprender a ver”, diz-nos Cecília Meireles. E ver o mínimo, o pequeno. O exercício se aproxima daquele exigido por Alberto Caeiro; o mestre de Fernando Pessoa dizia que “pensar é estar doente dos olhos” (Pessoa, 2007, p. 205); o que aquele poeta ensina é que nossa maneira de olhar é determinada pela cultura, que se interpõe entre nós e aquilo que vemos; entre nós e o mundo sensível, está o pensamento. Cecília Meireles não nos sugere uma negação radical da cultura, como a que Caeiro dizia alcançar (e, ao dizê-lo, negava a si mesmo); nos sugere, antes, um olhar sensível, cuidadoso, que supere mais que a simples percepção do mundo, sua objetificação a partir de uma razão instrumentalizadora e totalizante; um olhar que implique numa ética transformadora do nosso estar no mundo, nesses tempos tão sombrios e perigosos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. José Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999

AFFONSO, Rui. *Cecília Meireles, amiga*. O Estado de São Paulo, 20 de fevereiro de 1965. Caderno Literário, p. 2

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

BLOCH, Pedro. Cecília Meireles. In: BLOCH, Pedro. *Vida, pensamento e obras de grandes vultos da cultura brasileira: entrevistas*. Rio de Janeiro: Bloch ed, 1989. Originalmente publicado na revista Manchete n. 630 (16/05/1964)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luç contra luç*. Trad. V. Brito. Kindle book. Ymago / KKYM: Lisboa, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

HELENA, Lúcia. Ler e reler Cecília Meireles: a escuridão e as águas de cristal. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 209-219.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995