

A dialética do instante na poesia de Cecília Meireles

*The dialectic of the instant in the poetry
of Cecília Meireles*

Idmar Boaventura Moreira*
Universidade Estadual de Feira de
Santana

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da
Universidade Estadual de Feira de Santana. E-mail: ibmoreira@uefs.br

Resumo:

No segundo poema do livro *Viagem*, publicado em 1939, naquele que viria a ser o mais conhecido dos seus poemas, “Motivo” – mais que um poema, uma poética –, Cecília Meireles afirma a motivação de seu canto, mostra a distância entre o eu literário do poeta e o eu biográfico do autor e aponta, num movimento muito barroco, as tensões que perseguiria em toda sua obra poética, a partir de uma relação dialética entre o claro e o escuro, o provisório e o permanente, o material e o espiritual, a vida e a morte – tudo isso amalgamado na procura do *instante*, que Cecília Meireles perseguirá em toda sua obra. No último livro que publica, *Solombra* (1963), dirigindo-se a um enigmático e inalcançável “tu”, lamenta a insuficiência das palavras (“conchas secas”) e deseja ultrapassá-las, bem como a toda contingência (“libertar-me / das paredes, de tudo que aprisiona”), para, enfim, “ver eterno o instante”. O objetivo desse artigo, assim, é, a partir das reflexões de Gaston Bachelard (2010) acerca do instante poético, e das noções de imagem e ritmo, conforme apresentadas por Octavio Paz (2012) e Roberval Pereyr (2012), analisar alguns dos modos a partir dos quais uma *dialética do instante* se manifesta na poesia de Cecília Meireles.

Palavras-chave: Cecília Meireles; poética do instante; imagem poética; ritmo.

Abstract:

In the second poem from the book *Viagem*, published in 1939, in what would become the best known of her poems, “Motivo” - more than a poem, a poetics -, Cecília Meireles affirms the motivation of her poetry, shows the distance between literary self of the poet and the biographical self of the author and points out, in a very baroque movement, the tensions that she would pursue in all his poetic work, from a dialectical relationship between light and dark, the provisional and the permanent, the material and the spiritual, life and death - all this amalgamated in the search for the *instant*, which Cecília Meireles will pursue in all her work. In the last book he publishes, *Solombra* (1963), addressing an enigmatic and unreachable “you”, he regrets the insufficiency of words (“dry shells”) and wishes to overcome them, as well as any contingency (“free me / of the walls, of everything that imprisons”), so that, finally, “see the moment eternal”. The objective of this article, therefore, is, based on Gaston Bachelard's (2010) reflections on the poetic instant, and on the notions of image and rhythm, as presented by Octavio Paz (2012) and Roberval Pereyr (2012), to analyze some of the ways in which a dialectic of the instant is manifested in Cecília Meireles' poetry.

Key Words: Cecília Meireles; poetics of the instant; poetic image; rhythm.

Recebido em 16 de novembro de 2020

Aprovado em 19 de dezembro de 2020

MOREIRA, Ildmar Boaventura. A dialética do instante na poesia de Cecília Meireles
Léguas & Meia, Brasil, n. 11, v. 1, p. 103-117, 2020.

Gaston Bachelard, no texto intitulado “Instante poético e instante metafísico”, prolonga sua reflexão sobre o tempo incluindo, nela, a questão da poesia. Esta, pensa ele, sendo parte da vida, pode ultrapassá-la. E o poeta faz isso não a partir de um tempo horizontal, que apenas seguisse o tempo da vida, mas a partir de um tempo vertical, que recusa a continuidade simples de um tempo encadeado. “Em todo poema verdadeiro”, diz Bachelard, se encontram “elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida” (2010, p. 94). Esse tempo vertical é marcado pela simultaneidade e tridimensionalidade – congrega, num só tempo, presente, passado e futuro – e pela instantaneidade: a verticalidade é um mergulho ou um salto (ou mergulho e salto, “isto e aquilo”, como diria Paz¹) que se dá no instante. “A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado em que as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica” (BACHELARD, 2010, p. 94). O tempo vertical, o tempo da poesia, é o tempo do instante. Sendo “metafísica instantânea”, a poesia é “o princípio de uma simultaneidade essencial em que o ser mais disperso, mais desunido, encontra sua unidade” (BACHELARD, 2010, p. 93). Num único instante que constrói, o poeta “ata simultaneidades numerosas”.

No segundo poema do livro *Viagem*, publicado em 1939, naquele que viria a ser o mais conhecido dos seus poemas, “Motivo” – mais que um poema, uma poética –, Cecília Meireles afirma a motivação de seu canto, mostra a distância entre o eu literário do poeta e o eu biográfico do autor e aponta, num movimento muito barroco, as tensões que perseguiria em toda sua obra poética, a partir de uma relação dialética entre o provisório e o permanente, o material e o espiritual, ou, como dizemos no título desse artigo, uma *dialética do instante* (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 227):

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:

1 “A experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo.” (PAZ, 2012, p. 163)

— mais nada.

“Eu canto porque o instante *existe*” – a estrutura dialética do poema já se anuncia nessa primeira e fundamental imagem. Aqui, o instante – mínima fagulha de tempo – ganha corporeidade: se ele “existe”, ocupa um lugar: tempo e espaço estão aqui amalgamados. A imagem é paradoxal; de um instante dizemos, normalmente, que virá ou que já passou. Por sua própria natureza, um instante nunca está presente: mal acontece e já é memória. Ao dizer “eu canto porque o instante existe”, além de amalgamar tempo e espaço, a poetisa também funde, numa só, diferentes temporalidades. Presente, passado e futuro perdem sua horizontalidade e são reunidos num tempo suspenso.

É a partir dessa primeira imagem dialética que todo o poema se constrói, unindo aspectos conceituais, imagéticos e sonoros num todo harmonioso. No estrato sonoro, o “*canto*” ecoa nas vogais nasais de “instante”, “irmão”, “tormento” e “vento”, bem como nas coisas “fugidias”, marcadas pelo som agudo que se repete em “existe”, “triste” “dias”, “fico”, “tudo” e “mudo”. Quatro estrofes de quatro versos compõem o poema, organizado a partir de uma estrutura paralelística, de modo que a imagem matriz, apresentada na primeira estrofe, se desenvolve nas estrofes seguintes. Assim, “o instante” da primeira estrofe encontra sua correspondência nas “coisas fugidias” da segunda, do mesmo modo que o terceiro verso (“não sou alegre nem sou triste”) corresponde ao sexto (“não sinto gozo nem tormento”). O poema estabelece uma tensão entre o breve e o permanente, entre o transitório e o eterno, e revela uma perspectiva dialética da realidade – não duma dialética hegeliana, está claro, em que as oposições se eliminariam mutuamente na proposição de uma síntese, mas duma dialética de convivência, onde os opostos se complementarizam mantendo sua identidade. Se na primeira estrofe os verbos indicam a permanência (“o instante existe”; “sou poeta”), na segunda aparece o signo da fugacidade. O poeta é “irmão das coisas fugidias”. Esses jogos de opostos, marca da herança barroca na poesia ceciliana, parecem apontar, na opinião de Leodegário de Azevedo Filho (1970, p. 34), “duas tendências opostas e conflituais” na poesia de Cecília: “de um lado, o contentamento que se exprime em contato com a natureza e com a realidade externa e, de outro, o sentimento aflitivo e desesperado da fugacidade do tempo e da brevidade da vida”. Parece um exagero falar de aflição na poesia ceciliana; mas o conflito está lá. Tal conflito, no qual em geral predominam “o desencanto, a dúvida, a renúncia”, diz ainda Leodegário de Azevedo Filho (1974, p. 34), não raro evoluiria para um sentimento de indiferença – nem alegre, nem triste. É esse mesmo conflito que se desenvolve na terceira estrofe – embora agora não sob o signo da indiferença, mas sob o da dúvida – com os pares antitéticos “se desmorono” ou se edifico”, “se permaneço ou me desfaço”, “se fico ou passo”.

Por outro lado, se pode ler, também, nessas estrofes, uma configuração do espaço do poeta, espaço que o poeta *atravessa*, como referido no segundo e terceiro versos da segunda estrofe: “atravesso noites e dias / no vento”. Essa outra oposição – noites e dias – parece indicar a própria precariedade desse espaço; e é “no vento” que o poeta o atravessa, o que reforça a ideia de sua evanescência. Os pares de versos do jogo antitético da terceira estrofe também sugerem uma noção de espaço, atravessado pelo poeta (observe-se a utilização da aliteração do som de /s/ em toda a estrofe, como a indicar o movimento do vento, referido na estrofe anterior), e marcado pela mudança: o que pode fazer o poeta, irmão das coisas fugidias, num espaço onde tudo o mais é também fugaz? O poeta responde com uma tríplice negação: “não sei, não sei. Não sei”. Eis outra das oposições estabelecidas pelo poema: entre o que o poeta sabe – “o instante existe”, “sou

poeta” – e o que não sabe. E o que sabe é retomado na quarta e última estrofe: “Sei que canto. E a canção é tudo”.

Em contraste com as incertezas do poeta, Cecília Meireles coloca a certeza da canção – enfatizada aqui pela intransitividade do verbo *cantar*; mais que isso: a consideração de que é mesmo a canção o que importa – a canção “é tudo”. E afirma a eternidade da canção no verso seguinte: “tem sangue eterno a asa ritmada.” Há que se notar que nesse verso temos dois vocábulos – “sangue” e “asa” – que, juntos, sugerem a ideia de um pássaro em pleno voo; nem todo pássaro canta (como esse o faz), mas todos eles morrem: o pássaro é um símbolo de *finitude* –, acompanhados de modificadores que remetem ao mundo imaterial, e, na lógica estabelecida pelo poema, *infinito*. A “asa”, “ritmada”, tem “sangue” “eterno”. Tal adjetivação parece indicar a existência de um elemento permanente naquilo que é passageiro, ou, em outras palavras, a própria permanência daquilo que é fugaz. “Asa ritmada” sugere, por si só, uma forte ideia de fugacidade, na própria imagem do movimento rápido e quase *instantâneo* da asa. Diríamos, aqui, da asa – ou das asas – de um pássaro canoro, imagem do poeta: não é ele que, no poema, “canta o instante”? O poeta sabe que um dia “estará mudo”, mas, também, que seu canto “é tudo” e é “eterno”. Sabe que, pelo canto, pode tornar eterno o instante. Waldir Ayala (1965, p. 23) provavelmente tinha o poema “Motivo” em mente quando afirmou, acertadamente, que “Cecília nada supõe, sabe apenas que o instante existe e lhe permite cantar, a serenidade lhe faculta entender que o que flui existe em cada momento inteiramente, e que o canto é o apelo dessa instantaneidade buscando o eterno.”

Tudo isso só se torna possível graças à natureza ambivalente da poesia. Bachelard afirma que “o instante poético é a relação harmônica de dois contrários.” (BACHELARD, 2010, p. 94). O instante poético está, então, indissolúvelmente ligado à natureza rítmica da poesia. Paz nos lembra que o ritmo é um elemento constitutivo da linguagem. “Fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração” (2012, p. 58) estão no universo da linguagem. Não existe linguagem sem ritmo, mas este, que é o elemento mais antigo daquela, lhe é anterior e a ultrapassa: toda construção humana, toda significação de mundo é rítmica: bem e mal, vida e morte, som e silêncio... “A alternância é inerente ao processo dialético do real” (BOSI, 2000, p. 107). O pensamento, inclusive, é inerentemente rítmico. “O ritmo”, diz-nos Paz, “é inseparável de nossa condição” (PAZ, 2012, p. 67). E conforme Pereyr:

O ritmo é uma manifestação básica, constitutiva de tudo quanto possa, no universo, existir. [...] A própria noção de existência só pode ser sustentada pela noção oposta da não-existência. O ritmo seria então o misterioso processo pelo qual os opostos se fundem e se complementam, num incessante jogo de fluxo e refluxo. (2012, p. 26)

O ritmo é, antes de tudo, diz Paz, “uma direção, um sentido” (2012, p. 64). Mas não um sentido, ou direção, como a do discurso lógico, que avança para fora de si, em busca de uma ‘verdade’ que quer sepultar todas as contradições. Em que direção, então, o ritmo aponta? Subvertendo a lógica do discurso linear, prosaico, horizontal, o ritmo, com sua alternância, sua circularidade e verticalidade, constrói sua própria verdade. Nela, os opostos se unem, mas numa unidade que os conserva, não que os anula (como faz a dialética, que anula os antagonismos em busca de uma síntese). “O ritmo cava na matéria viva justamente a figura da passagem, que é a mudança de estado. Feita a mudança, há nova passagem, com a volta a estados anteriores” (BOSI, 2004, p. 110). O discurso prosaico é o tempo do mundo, “um tempo comum que foge horizontalmente como a água do rio, com o vento que passa”; o instante poético, consciência da ambivalência, busca a

profundidade e a altura. “O instante poético obriga o ser a valorizar ou desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.” Nele, “o tempo já não corre. Ele jorra” (BACHELARD, 2010, p. 94-96).

Octavio Paz pensa nessa experiência quando diz que, mesmo sendo o poeta, como é, um sujeito histórico, vivendo a experiência de seu tempo, falando e escrevendo com a linguagem de seu tempo, é capaz de, através da imagem poética, escapar àquilo que é contingência e alcança, pela linguagem e para além dela, a experiência poética:

Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. [...] A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos [...]. Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real”. (2012, p. 117)

Essa experiência da revelação poética, diz-nos Paz, é a do poeta, mas é também a do leitor, que a recria no ato da leitura; dessa forma, o instante da revelação é recriado incessantemente, sempre ele e outro:

Ao recriar suas palavras [as do poeta], nós também revivemos sua aventura e exercitamos a liberdade em que a nossa condição se manifesta. Nós também nos fundimos com o instante para transpassá-lo melhor, e, também, para sermos nós mesmos, somos outros. [...] o leitor recria o instante e cria a si mesmo[...]. A experiência poética – original ou derivada da leitura – não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem. (PAZ, 2012, p. 198)

Cecília Meireles perseguirá esse instante em toda sua obra. No último livro que publica, *Solombra* (1963), dirigindo-se a um enigmático e inalcançável “tu”, lamenta a insuficiência das palavras (“conchas secas, bradando / a vida, a vida, a vida! e sendo apenas cinza. / E sendo apenas longe.” – 2001, v. 2, p. 1263) e deseja ultrapassá-las (“deixar cair as frívolas colunas / de alegorias vagamente erguidas.”), bem como a toda contingência (“libertar-me / das paredes, de tudo que aprisiona: / atravessar demoras, vencer tempos / pululantes de enredos e tropeços” – 2001, v. 2, p. 1265), para, enfim, “ver eterno o instante” (2001, v. 2, p. 1265) e lograr “uma clarividência / deste instante que habit[a]” (2001, v. 2, p. 1266).

Esse desejo de apreensão do instante é o que motiva, também, o “Epigrama n.º 5”, de *Viagem* (2001, v. 1, p. 258):

Gosto da gota d’água que se equilibra
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano de ar, secreto vibra:
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:

pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto
para a imensidade do ato.

O poema é um exemplar do que podemos chamar de *poética do mínimo*, que desemboca, na poesia cecilianiana, na *poética do instante* (não é o instante, pois, uma mínima partícula do tempo?): são quatro estrofes, de dois versos cada, e o ‘mínimo’ é apresentado no primeiro verso e intensificado nos seguintes: “gosto da gota d’água”; mas não é de toda e qualquer gota d’água: a oração subordinada restritiva, que completa o verso e termina no seguinte, torna o mínimo ainda menor: “que se equilibra na folha”; mas não numa folha qualquer: “na folha rasa”; e sob uma condição adversa: “tremendo ao vento”. O mínimo do mínimo. E essa pequenez fica ainda mais evidente no primeiro verso da segunda estrofe, onde o pequeno é contrastado com o imenso: “todo o universo”, “oceano de ar”, que “vibra”. A minúscula gota, então, é pura resiliência: sozinha, sob o vento e a vibração de todo o universo, “resiste”. De onde vem tamanha força? A terceira estrofe nos fornece a resposta: “seu cristal simples reprime a forma”. Além do sentido mais comum, que remete a alguma forma de violência e tirania, *reprimir* significa, também, exercer pressão, comprimir. Esse talvez seja o sentido aqui. É o trabalho sobre a forma, que permite ao “cristal simples” da gota se manter suspenso “no instante incerto”. E suspensa no ponto máximo de equilíbrio: “pronto a cair, pronto a ficar”. E é nesse “instante incerto” que se subverte a relação, estabelecida até aqui entre o pequeno e o imenso, como lemos na quarta estrofe: no “pequeno deserto” da folha se efetua “a imensidade do ato”. O mínimo, então, na brevidade de um instante, alcança sua grandeza. Breve, pois a gota fatalmente cairia; como num famoso verso de Rilke, um poeta que Cecília Meireles conhecia bem, “cair é a lei geral”. Mas a poesia pode mantê-la suspensa; pois é da própria poesia que o poema fala: é a partir do trabalho com a forma que a poesia pode captar o instante em sua imensidade e torná-lo eterno.

Numa crônica intitulada “Roma, turistas e viajantes”, de 1953, Cecília Meireles – que acabara de visitar a Itália – traça a distinção entre o “turista” e o “viajante”. O turista, diz ela:

É uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais tudo com alguma fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera. (1999, v. 2, p. 101)

O viajante, por outro lado,

É criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (1999, v. 2, p. 101)

Aponta ainda outras diferenças: enquanto o turista apenas “murmura como pode o idioma do lugar que atravessa”, o viajante “dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais”; enquanto o turista “anda léguas, gastando a sola dos sapatos e todos os rolos da máquina”, o turista “entra em livrarias, em bibliotecas, compra alfarrábios” e, quando, caminhando, “posta-se diante de um monumento”, ou de uma ruína, ou de um desenho ou pintura, o faz de um modo meditativo; e aquilo que vê “o arrebatada para seu abismo interior e o cativa entre suas colossais paredes transparentes” (1999, v. 2, p. 101-102). O turista vê com a máquina: o viajante “com os seus olhos, sua memória, o seu amor”. Finda a viagem, “o turista feliz já está em sua casa, com fotografias por todos os lados” e “pechinchas de todos os cantos da terra”, enquanto o viajante procura “entender dentro de si o que é sonho e o que é verdade”, ele, agora, “pessoa sem data e sem nome, na qual repercutem todos os nomes e datas que clamam por amor, compreensão, ressurreição” (1999, v. 2, p. 104).

Cecília Meireles talvez tenha pensado nessa distinção entre turistas e viajantes quando escreveu o poema “Discurso ao ignoto romano” (2001, p. 118). Podemos perceber, ali, dois modos de olhar, duas atitudes diante da imagem. O poema integra a obra *Poemas italianos*, que reúne textos escritos entre 1953 e 1956 mas só publicados em 1968, quatro anos após a morte de Cecília. Em 1953 Cecília visitou a Itália. Os Poemas italianos apresentam por isso o olhar de Cecília, a transfiguração de suas experiências, com um destaque para sua percepção do universo da arte, principalmente da arquitetura, da escultura e da pintura italianas antigas.

A professora Cleusa Passos destaca a importância do elemento pedra na obra – da pedra convertida em objeto de arte –, o que pode ser pensado na dualidade natureza versus cultura, uma constante da poesia cecilianiana. Para Passos:

A pedra torna-se palavra profícua, configurando-se duplamente arte e desencadeando, assim, prazer e inquietude de formas diferentes a dois sujeitos: primeiro, ao que vê o mármore talhado em seu espaço e contexto, depois, ao leitor que os imagina, graças às impressões verbais, permitindo-se, inclusive, provocar novas sensações e produzir textos sobre elas para que terceiros se incorporem nessa cadeia imaginária e também olhem (2007, p. 86). [grifo da autora]

A questão, portanto, gira em torno do olhar e da imagem. Um duplo olhar, destaca Passos, mas poderíamos dizer mais: um múltiplo olhar: não só daquele que vê o mármore talhado ou daquele que lê o poema e o imagina; mas também – e isso está implícito em muitos poemas da obra – o olhar do artista que talha o mármore e do poeta que esculpe, a partir dele, o poema. Além disso, se destaca também a diferença entre simplesmente ver ou ver e olhar, isto é, ultrapassar os limites da imagem. Como nos lembra Didi-Huberman, “talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível [...]” (2012, p. 95) No caso do poema em questão, conforme veremos, Cecília busca “desvendar o que está para além da pedra, ou seja, o saber que a escultura suscita e não revela” (PASSOS, 2007, p. 86). Vamos, então, ao poema. Observemos que, nas duas primeiras estrofes, se estabelece um diálogo mudo entre a estátua e seu interlocutor:

Discurso ao ignoto romano

Não está no mármore o teu nome.
Nem teu perfil nem tua face
nada revelam do que foste.
Sabemos só que padeceste,
como acontece a qualquer homem;
que foste vivo e contemplaste
o que jaz entre a alma e o horizonte,
e, com as grandes estrelas, viste
os vácuos do céu, na alta noite.
Cresceste como o bicho e a planta:
- mas sabendo que há amor e morte.
Houve um pensamento pousado
entre as rugas da tua fronte
e, dos teus olhos aos teus lábios,
vê-se da lagrima o recorte.

Por que foi talhado o teu rosto
nessa pedra pálida e suave,
ninguém se lembra. E as mãos que andaram
nessa escultura, ninguém sabe.
Poderoso foste? Do mundo
que desejaste? Que alcançaste?
Na raiz das tuas pupilas,
que sonho existiu, na verdade?
Como pensavas que era a vida?
E de ti mesmo que pensaste?
Diante desta bela cabeça,
vendo-a de perfil e de face,
entre os teus olhos e os do artista,
qual terá sido a tua frase?
(MEIRELES, 2001, p. 118).

Já no primeiro verso, o eu lírico revela seu desejo de ultrapassar os limites do visível: “não está no mármore o teu nome”. Mas ainda que o nome estivesse lá, nada diria do que realmente importaria, na perspectiva do eu lírico: “nem teu perfil nem tua face / nada revelam do que foste”. Não é a personagem esculpida que interessa: é o homem, é sua humanidade. Dela, diz o eu lírico, é que temos certeza: “sabemos só que padeceste / como acontece a qualquer homem; / que foste vivo e contemplaste / o que jaz entre a alma e o horizonte”. E, principalmente, o que define sua humanidade: o saber “que há amor e morte.” Amor e morte: todas as aspirações, desejos, sentimentos e a consciência de sua brevidade e finitude. Teria sido, talvez, essa consciência que motivara aquele romano a desejar ter sua imagem fixada no mármore. Talvez, apenas. Mas, diz-nos o poema, na segunda estrofe: “ninguém se lembra”. Nada daquilo que o romano “foi”, “desejou”, “alcançou”, nada do que sonhou ou pensava ficou registrado na pedra. Lemos na terceira estrofe:

Ignoto Romano esculpido
por ignota mão, preservando
no silêncio da pedra o antigo
rosto, que encobre a ignota sorte,
parado entre sonho e suspiro,
sem gesto, sem corpo, sem roupas,
sem profissão nem compromisso,
sem dizer a ninguém mais nada
nem do amigo nem do inimigo...

Depois da série de perguntas, todas retóricas, que o eu lírico lança a seu interlocutor, sua resposta a todas elas sugere um esvaziamento, como que contrastando o peso da pedra com o vazio da não-presença daquele nela esculpido: a escultura preserva “o antigo rosto”, mas “sem gesto, sem corpo, sem roupas, /sem profissão nem compromisso, / sem dizer a ninguém mais nada [grifo nosso]”. A repetição da preposição “sem”, aqui (bem como o uso da conjunção “nem”), realça o vazio da existência (como no poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual também o processo de esvaziamento do sujeito “José” é realçado pelo eu lírico, seu interlocutor), confirmada pela expressão “mais nada”, no verso final da estrofe, na qual ecoa o “nevermore”, do famoso poema de Edgar Allan Poe (2017).

Por fim, na quarta e última estrofe, o eu lírico conclui destacando que a sorte daquele “ignoto romano” é a sorte de todos os homens, ainda que muitos daqueles que olham a estátua não se deem conta disso:

(E todos os homens – ignotos –
com os olhos nesse claro abismo,
sem saberem que estão parados
ante um puro espelho polido!
Ignoto Romano – soletram. . .
E continuam seu caminho,
certos de terem algum nome,
com pena do desconhecido...)

É importante ressaltar uma outra latência dessa imagem: é o lugar da arte e do artista. Esse “puro espelho polido” revela uma dupla imagem: é o espelho no qual se vê o eu lírico (e no qual nós, leitores, nos vemos, diante do poema), mas é também o espelho do artista (do escultor da imagem na pedra ou do poeta, que a esculpe em palavras). Tão ignoto quanto o romano figurado naquela estátua é o artista que talhou seu rosto “nessa pedra pálida e suave” (“ignoto romano esculpido / por ignota mão”, lemos nos dois primeiros versos da terceira estrofe – e não é o mesmo que, mais cedo ou mais tarde, se sucede ao poeta?). O que permanece, então, é a arte – de pedras ou de palavras. É o instante, “a asa ritmada” que se eterniza.

É esse desejo de captar o instante que anima o poema “Participação” (2001, v. 2, p. 980). Nele, o tempo aparece como um “feixe de instantes”, todos breves e fugazes, e o artista como um sacerdote, que olha, percebe e escolhe, nesse feixe, aquele instante que quer tornar eterno, a fim de nos ligar a alguma coisa que foi perdida; e aquilo que colhe nos coloca, paradoxalmente, diante de nossa própria finitude. Eis o poema:

Participação

De longe, podia-se ouvir o zimbório e os minaretes
e mesmo ouvir a voz da oração.

De perto, recebia-se nos braços
aquela arquitetura de arcos e escadas,
mármore reluzentes e tetos cobertos de ouro.

De mais perto, encontrava-se cada pássaro
embrenhado nas paredes,
cada ramo e cada flor,
e a fina renda de pedra que bordava a tarde azul.

Mas só de muito perto se podia sentir a sombra das mãos
que outrora houveram afeiçoado
coloridos minerais
para aqueles desenhos perfeitos.
E o perfil inclinado do artesão,
ido no tempo anônimo,
um dia ali de face enamorada em seu trabalho
servo indefeso.

E só de infinitamente perto se podia ouvir
a velha voz do amor naquelas salas.
(Ó jorros de água, finíssimas harpas!)
E os nomes de Deus, inúmeros,
em lábios, paredes, almas...

(Ó longas lágrimas, finíssimos arroios!)

Pobreza, riqueza,
trabalho, morte, amor,
tudo é feito de lágrimas.

O título do poema aponta para uma comunhão; sugere um aspecto religioso, o que se confirma na leitura do poema. O eu lírico, nele, é um observador que, paulatinamente, vai se aproximando do observado; vê, no começo, como vê um estrangeiro; mas à medida que se aproxima, assenhora-se do que vê e é, ao mesmo tempo, possuído pela visão. É a partir desse olhar mútuo que o eu lírico participa daquilo que, a princípio, olhava apenas como alteridade.

O movimento é cinematográfico. Acompanhemos a caminhada desse eu lírico, e vejamos, junto com ele. E à medida que caminhamos que vamos nos aproximando do *instante* – que é, no poema, o elemento essencial. Na primeira estrofe, “de longe”, o cenário: as torres e cúpulas de um templo muçulmano. Não só um templo, mas um templo vivo. Profundamente sensorial, o eu lírico não só vê, mas também ouve “a voz da oração” que escapa do templo.

Nas duas próximas estrofes, o observador, interessado pelo labor do(s) artista(s) que erguera a mesquita, se aproxima mais. “De perto” (segunda estrofe), detém-se em elementos da arquitetura (“arcos”, “escadas”, “tetos cobertos de ouro”). “De mais perto”

(terceira estrofe), observa com afinco e admira o trabalho do artesão que esculpiu “cada pássaro”, “cada ramo e cada flor”. A partir dos marcadores de movimento (“de longe”, “de perto”, “de mais perto”) é que o poema revela como, a cada passo, o eu lírico se aproxima do essencial; ao mesmo tempo, o que é visto olha aquele que vê e o afeta, e isso vai se intensificando nas estrofes seguintes.

Até aqui, o que o eu lírico vê e ouve é aquilo que está na aparência, no mundo sensível; na estrofe que segue, entretanto, o que vemos é a busca por um instante já passado; e este, por sua vez, afeta o eu lírico mais intensamente: não só o olha, mas o toca; o sentido de que a poeta lança mão agora é o tato, quando, no primeiro verso da quarta estrofe, diz que “só de muito perto se podia *sentir* a sombra das mãos” (grifo nosso) do artesão que se dedicara ao trabalho descrito nas primeiras estrofes. Vale destacar, também, que, enquanto nas primeiras estrofes o que se realça é o produto do trabalho do artesão, nessa é o próprio criador, na fatura do ato criativo, que ganha destaque. O artesão, primeiro, é referido metonimicamente pelas mãos, o que faz ressaltar o ato de criar; depois, pelo seu “perfil inclinado” e “de face enamorada” pelo seu trabalho. O ato de criar, pois, é referido como ato de afeição do criador, inclinado sobre a matéria bruta, não como mero ourives, como quem *domina* o material, mas como amante, como “servo indefeso”; criar é, pois, um ato de paixão, humildade e devoção. Daquele feixe de instantes, a poetisa resgata o ato amoroso, “anônimo”, “perdido no tempo” de criar, a fim de torná-lo eterno.

E é só depois de tornar eterno o instante da criação que se efetiva a participação anunciada no título do poema. Na quinta estrofe, o movimento de *close* alcança seu ponto máximo: o eu lírico se coloca “infinitamente perto”, e pode ouvir, assim, “a velha voz do amor naquelas salas”. O que, no início, era apenas “a voz da oração” que se ouvia de longe, é, agora, música feita de lágrimas; é a invocação dos “nomes de Deus, inúmeros/ em lábios, paredes, almas” feita em meio a “jorros de água, finíssimas harpas”. O verso é dotado de profunda carga dramática, não só pelo destaque – é o primeiro que aparece entre parênteses –, mas também pelo vocativo (“Ó jorros de água...”) e pela exclamação final. Além disso, é reiterado pelo único verso da estrofe seguinte, que, também entre parênteses, o retoma numa relação paralelística: “Ó longas lágrimas, finíssimos arroyos!”. E, depois do que podemos chamar de êxtase lírico, a conclusão contida, dada como aprendizado, como fruto de uma experiência mística, na última estrofe: “Pobreza, riqueza,/ trabalho, morte, amor,/ tudo é feito de lágrimas.” Como se o olhar, depois de se deter, passo a passo, sobre o cada vez mais mínimo até alcançar o invisível, se abrisse para o todo para ver, daí, o fundamental de toda experiência humana.

Nos poemas “Som da Índia” (2001, v. 2, p. 976), e “Música” (2001, v. 2, p. 1007), essa experiência é suscitada a partir de um som de flauta:

Som da Índia

Talvez seja o encantador de serpentes!

Mas nossos olhos não chegam a esses lugares
de onde vem sua música.

(São uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna,
onde o sonho do mundo apaziguado repousa.)

Mas talvez seja ele.

As serpentes, em redor, suspenderão sua vida,
arreatadas.

(Oh! Elevai-nos do chão por onde rastejamos!)

E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva
na aérea música azul que a flauta ondula.

Por um momento, o universo, a vida,
podem ser apenas este pequeno som
enigmático
entre a noite imóvel
e o nosso ouvido.

Música

Ia tão longe aquela música, Bhai!
E o luar brilhava. Mas, por mais que o luar brilhasse,
não se sabia quem tocava e em que lugar.

Pelos degraus daquela música, Bhai,
podia-se ir além do mundo, além das formas,
e do arabesco das estrelas pelo céu.

Quem tocaria pela solidão, Bhai,
na clara noite – toda azul como o deus Krishna –
alheio a tudo, reclinado contra o mar!

Ia tão longe a tênue música, Bhai!
E era no entanto uma pequena melodia
tímida, triste, em dois ou três límpidos sons.

Tão frágil sopro em flauta rústica, Bhai!
– como o da vida em nossos lábios provisórios...
– amor? Queixume, pensamento? – nomes no ar...

Ele tocava sem saber que o ouvido, Bhai,
podia haver acompanhado esse momento
da sua rápida presença em frágil voz.

Ia tão longe aquela música, Bhai!
Com quem falava, entre a água e a noite? e que dizia?
(Da vida à morte, que dizemos, Bhai, e a quem?)

Nos poemas “Som da Índia” e “Música”, como já indicado pelos títulos, é a partir do ouvir que o instante se torna eterno. Nesses, aliás, o olhar – ou um modo específico de olhar – parece insuficiente, quase como uma limitação do eu lírico e do interlocutor, que aparece em ambos os poemas; a exigência que se faz é a de ultrapassar o *ver* para *perceber*

o que essa visão limitada esconde.

O primeiro verso de “Som da Índia” – ele sozinho uma estrofe – parece sugerir espanto do eu lírico diante da música que ouve, como que de repente: “Talvez seja o encantador de serpentes!”². A dúvida (“talvez”) tem razão de ser: o eu lírico não sabe dizer com precisão qual a origem daquele som; o mesmo acontece no poema “Música”, em que o eu lírico diz a seu interlocutor (“Bhai”, uma forma de dizer “irmão”; o fato de usar a expressão indiana para irmão sugere o desejo de comunhão entre pessoas e povos de culturas distintas) que, embora alcançasse “tão longe” a música, e “por mais que o luar brilhasse, / não se sabia quem tocava e em que lugar”; a explicação aparece em “Som da Índia”: “nossos olhos não chegam a esses lugares / de onde vem a música.”

Em ambos os poemas, a perspectiva adotada é a do viajante; a *flânerie* de Cecília, entretanto, é diferente da de Baudelaire: enquanto na poesia desse último o eu lírico vaga pela cidade em busca daquilo que está à margem, com o que o poeta – também à margem – se *identifica*, na poesia de Cecília o que o viajante procura é a *diferença*. É a partir da diferença do outro que ele o olha, e, ao mesmo tempo, olha para si mesmo. Assim, esses “nossos olhos”, que “não chegam”, apontam para uma falta diante de um outro a quem não se pode, com esses olhos, nem mesmo ver. Seria talvez o modo de ver do Ocidente, por demais instrumentalizado por uma mentalidade utilitarista, diante de um real que nos parece estranho? Sobre os “lugares” de onde vem a música e onde “nossos olhos não chegam”, diz o eu lírico em “Som da Índia”: “(São uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna, / onde o sonho do mundo apaziguado repousa.)”. As locuções que adjetivam esses lugares apontam uma fluidez – “de rio” – e uma indeterminação, sugerida por elementos da noite (“de luar”, “de pedra noturna”). Os versos são postos entre parênteses, funcionando como explicação do motivo da incapacidade do eu lírico e de seu interlocutor de ver³. Acostumados àquele “excesso de luz” que mais oculta do que mostra, que admite a crença apenas naquilo que tem contornos nítidos, não podem ver aqueles lugares e, conseqüentemente, são incapazes de “ir além do mundo, além das formas, / e do arabesco das estrelas do céu” (“Música”); são incapazes, sobretudo, de alcançar o que naqueles lugares “repousa”: “o sonho do mundo apaziguado”.

“Mas talvez seja ele” (o encantador de serpentes), diz o eu lírico, como a rasgar o véu da incredulidade e aceitar aquilo que não pode ver, naquele *instante* de arrebatamento. Arrebatado, aliás, é o que aquela música (“frágil sopro em flauta rústica”, em “Música”) faz às serpentes, e é na condição da serpente que o eu lírico se (*nos*) coloca, numa súplica: “Oh! Elevai-nos do chão por onde rastejamos!”. Dada sua condição de falta (a incapacidade de ver), o eu lírico, num gesto de humildade (se coloca no chão, na terra, no *húmus*), suplica por uma elevação de sua condição rebaixada, por meio da música. A súplica, evidentemente, é atendida, como se vê na estrofe seguinte: “E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva”. O pensamento, liberto de sua incapacidade, se eleva; este primeiro dos dois versos da estrofe é essencialmente visual: o pensamento

- 2 É possível que Cecília Meireles conhecesse o poema “O encantador de serpentes”, de Rilke, publicado em 1908. Nele se descreve um encantador de serpentes, cuja flauta, que “embala e entorpece”, “Atinge [...] / alguém, em meio a turba, e o adormece, // e o faz entrar no círculo da flauta”. No poema de Rilke, há um fechamento para a alteridade, que é vista como perigosa: “basta um olhar daquele indiano, então, / para infundir no outro uma estranheza // que te mata. Como se de repente / o céu caísse.” (CAMPOS, 2015, p. 247)
- 3 Outro dos *Poemas escritos na Índia*, “Cego em Haiderabade” (2001, v. 2, p. 1011) descreve a caminhada de um cego, conduzido por um menino. Na quarta estrofe, o poema diz que os olhos do cego “são do sonho”, e que talvez vissem “o cavalo do Profeta/ no meio do paraíso”, para perguntar na estrofe final: “valerão nossos olhos lúcidos/ essa miragem de secreta delícia?”

ondulando, para muito longe, da mesma maneira que as serpentes se elevam do chão encantadas pela música; o segundo, um belíssimo verso, sinestésico e onomatopaico (atribui cor e movimento à música e reproduz o seu som), configura o espaço onde se eleva o pensamento: “na aérea música azul que a flauta ondula”. E, então, a consagração do instante: em “Música”, quando, pelo ouvir, o eu lírico “acompanha esse momento/ da rápida presença em frágil voz” (“frágil sopro”, “como o da vida em nossos lábios provisórios” e reflete sobre a brevidade da vida: “da vida à morte, que dizemos, Bhai, e a quem?”). Em “Som da Índia”, toda a vida é mesmo reduzida àquele instante daquele “pequeno som”:

Por um momento, o universo, a vida,
podem ser apenas este pequeno som
enigmático
entre a noite imóvel
e o nosso ouvido.

O universo e a vida contidos no instante daquele pequeno som: eis a dimensão ética da poética do mínimo de Cecília Meireles. Nela, o imenso se decompõe enquanto o pequeno se transcendentaliza e nos concede, por meio da revelação poética, a revelação de nossa imagem no espelho do mundo. Porque a experiência do sagrado, como a chama José Paulo Paz, a “participação” que a poesia de Cecília Meireles torna possível, não é a revelação de um objeto exterior a nós mesmos, mas, antes, um encontro, na eternidade de um instante, com nossa alteridade.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. Campinas, SP: Verus Editora, 2010

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo, Perspectiva, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012

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

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. *Lembrança de Cecília em Poemas italianos*. In: *GOUVEA, Leila V. B. (org). Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas;

Fapesp, 2007

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

PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna.* Rio de Janeiro: 7Letras,
2012

POE, Edgar Allan. *The raven.* e-artnow, 2017. Edição Kindle