

CECÍLIA MEIRELES: DESENHOS DE PARIS*

Ilca Vieira de Oliveira**

Resumo: Cecília Meireles, em suas viagens por vários países da Europa, revela uma paisagem da realidade captada em poemas e crônicas desde a sua primeira viagem, em 1934 (quando visitou Portugal), até a última, em 1958. Neste texto, pretende-se discutir como a cidade de Paris é desenhada nos poemas “Imagem”, “Paris” (1953) e “Fênix Marroquina” (1953), em diálogo com as crônicas “De Paris” e “Os museus de Paris”, ambas de 1953, observando-se de que maneira a poetisa viajante apreende o cotidiano e a cidade como matéria de sua escrita literária. Para além dessa reflexão, destaca-se, ainda, como a figura feminina é esboçada nesses textos.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Imagens de Paris. Figuras femininas.

*Todos os dias assim, de chuvinha fina,
penso em velhas cenas da infância:
a tarde em que comia um pedaço de maçã
e conheci o arco-íris;
o livro em que estudava francês,
com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar:
La pluie;
a minha solidão com tesouras, cola e cartolina:
“Brinquedos para os dias de chuva...”*

*Tudo isso vem à minha memória, como visitantes inesperados.
Interrompo o que estou fazendo, tenho uma pena imensa de mim.
Depois, penso em velhos poemas chineses, curtos e leves.*

*Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais.
Setembro, 1955
(MEIRELES, 2001, p. 1740).*

* Este texto é resultado de pesquisa realizada no período de outubro de 2015 a setembro de 2016, como bolsista da Capes (Processo BEX 2802/15-5) na modalidade estágio sênior no exterior, na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França, sob a supervisão de Claudia Poncioni.

** Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) – Montes Claros – MG – Brasil. E-mail: ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br

■ **A** epígrafe que utilizo para abrir a minha reflexão sobre os desenhos que a poetisa Cecília Meireles faz de Paris por meio da linguagem poética representa três estrofes que fecham a quinta, e última, parte do poema “Papéis”, texto com data de setembro de 1955, publicado em *Dispersos* (1918-1964). Pode-se observar que esse fragmento revela um recorte que o eu lírico faz de um momento da infância e que, segundo ele, são “dias inesquecíveis” com “uns fatos inesquecíveis”. É um poema longo, com traços biográficos, cujo tema é a infância e a solidão de uma criança que brinca, mas que convive com as perdas familiares no espaço da casa dos avós.

Essa criança, que brinca em dia de chuva com “tesouras, cola e cartolina”, inventa um mundo imaginário, feliz, o qual parece ser menos doloroso. A imagem da “tesoura” que corta a cartolina pode ser associada à própria composição da escrita poética, pois a poetisa recorta “cenas da infância”, que surgem como “visitantes inesperados”, para reconstruí-las pelo uso da palavra poética. Nota-se que a poetisa assume a sua identidade fragmentária, de uma vida que se elabora com imagens do passado, de lugares por onde andou, das experiências vividas e sentidas. E é por meio da memória que a poetisa recupera o seu passado, que se organiza em “papéis”, como bem destaca no verso que fecha o poema: “Sou como quem mira uma antiga coleção de cartões-postais”¹.

Essa “cena”, que recria poeticamente um momento da infância, expressa a descoberta tanto do mundo imaginário quanto da língua do outro, que passa pelos sentidos, como se pode ler nos versos: “a tarde em que comia um pedaço de maçã/e conheci o arco-íris;/o livro em que estudava francês,/com uma gravura de crianças felizes, que riam para o ar: *La pluie*,” (MEIRELES, 2001, p. 1740). O ato de “comer a maçã” pode ser lido como uma situação normal do cotidiano da criança que comia um pedaço de maçã, numa tarde de chuva, porque estava com fome, mas também traz, em si, o sentido do mito do Jardim do Éden, pois, no verso seguinte, pode-se ler: “e conheci o arco-íris”, ou seja, tem-se a descoberta do mundo da fantasia e do imaginário por meio das cores.

Nesses versos, vê-se que são explorados os sentidos, quais sejam: o paladar, a visão e, também, a audição, a qual pode ser lida no barulho da chuva e nas vozes das crianças, expostas pelo riso. Além disso, a imagem da “chuvinha fina” e dos “brinquedos para os dias de chuva” torna possível identificar que a percepção do mundo passa pelas sensações auditiva, visual e tátil. Vê-se que a denotação da queda da chuva (auditiva-visual) se faz de modo evocativo no presente, mas se transpõe para o passado. Observe-se que é a “chuvinha fina” que reativa a memória, trazendo fatos que marcaram a infância: ver o arco-íris, comer pedaço de maçã, leitura de livros e os brinquedos de cortar e colar os papéis.

Esse fragmento do poema deixa explícito que há uma criança que “estudava francês”², podendo-se observar que a poetisa se insere como personagem nesse poema, revelando ao seu leitor momentos importantes de sua vida, fato sobre o qual gostaria de chamar a atenção, principalmente para deixar evidente que o

1 No capítulo “Inconsciente, mito e memória”, do estudo *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, de Leila V. B. Gouvêa (2008), o leitor poderá encontrar uma análise acurada de diversos poemas, em vários livros da poetisa, cujo tema é a memória e as perdas familiares. O poema “Papéis”, no entanto, não foi analisado no estudo feito pela crítica sobre a poesia de Cecília.

2 Em entrevista para a revista *Manchete*, Cecília Meireles (1958, p. LXXIII) destaca: “Sempre gostei muito de livros e, além dos livros escolares, li os de histórias infantis, e os de adultos: mas estes não me pareciam tão interessantes, a não ser, talvez, Os três Mosqueteiros, numa edição monumental, muito ilustrada, que fora de meu avô. Aquilo era uma história que não acabava nunca; e acho que esse era o seu principal encanto para mim”.

contato com a língua, a cultura e a história da França não se deu somente por meio das viagens que a poetisa realizou pelo país. Esse contato iniciou-se desde a infância, na escola, por meio do imagético dos livros escolares.

Outro aspecto a ser considerado sobre Cecília Meireles é a unanimidade da crítica ao dizer que a poetisa surge, no cenário brasileiro, ligada ao grupo da revista *Festa*. Leodegário A. de Azevedo Filho (1970, p. 19), comentando a poesia da autora, explica: “Cecília Meireles revelava, em sua fase inicial, influências de Verlaine, Maeterlinck, Antônio Nobre, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, herdeira que foi do simbolismo”. Entretanto, convém lembrar que, por mais que os críticos afirmem que a obra poética da fase inicial de Cecília Meireles esteja ligada ao grupo da revista *Festa*, a própria poetisa não se reconhecia filiada a nenhum grupo do modernismo brasileiro. O crítico Davi Arrigucci Junior (2010, p. 69), no seu artigo “Notas sobre Cecília”, assinalou:

No quadro da poesia modernista, Cecília Meireles manteve sempre uma rara e solitária independência, embora os contatos de amizade e a relação com a crítica de Mário de Andrade e Manuel Bandeira tenham sido decisivos para ela. Ambos souberam vê-la a fundo e jamais deixaram de louvar a pureza de sua inspiração, a filiação às fontes da tradição lírica portuguesa, que lhe valeu bons leitores em Portugal, a refinada arte do verso, perfeitamente casada à necessidade, e a “graça aérea de suas imagens”, conforme apontou com precisão Bandeira.

Essa independência certamente se nutria de uma completa fidelidade às raízes simbolistas de sua lírica, cujos ecos permanecem constantes ao longo dela, muito além das ligações com o grupo espiritualista da revista Festa, que lhe marcaram, com alguma ingenuidade, os primeiros versos. Podem ser notados não apenas nos tons esfumados, na sintaxe fluida e no gosto das toantes, procedimentos recorrentes de sua prática poética, mas também nas afinidades mais secretas de seu imaginário, no espiritualismo de vários matizes a que a levaram suas inquietudes e, principalmente, no próprio modo de conceber a imaginação poética como forma de conhecimento. Essa herança decisiva que os simbolistas receberam dos românticos nunca arrefeceu nela e representa uma tendência fundamental de sua personalidade poética.

Em 1958, Cecília Meireles publica sua *Obra poética*, em um volume, pela Editora José Aguilar, e, também em um volume, *Antologia poética*, em 1963. Nota-se que os livros *Espectros* (1919), *Nunca mais...* e *Poemas dos poemas* (1925) e *Baladas para El-Rei* (1927) não fazem parte desses dois volumes. *Viagem* foi um texto premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1938, e publicado em 1939, em Lisboa, sendo considerado pela crítica o texto que marca a “fase de afirmação” da poetisa. Esse fato de não querer organizar a sua obra poética com os livros publicados antes de *Viagem* expõe claramente que a poetisa atuava como leitora e crítica de sua própria obra, selecionando o que ela considerava mais importante de sua produção poética até aquele momento.

Cecília Meireles irá estreitar com o livro *Espectros*, em 1919, volume composto de 17 sonetos, dos quais dois já desenhavam duas personagens da história da França – Joana d’Arc e Maria Antonieta. O poema “Evocação” também apresentava o fato de ser essa poetisa uma leitora e conhecedora da literatura francesa,

ao explicitar, no início da composição, que esta pode ser lida como uma dedicatória “(*Lendo Beaumarchais*)”³.

Esses poemas vão expor a nítida relação que a normalista e estreada poetisa possuía com as letras francesas. Ressalte-se que, nos poemas “Joana d’Arc” e “Maria Antonieta”, desse livro de estreia da poetisa, as imagens que são esboçadas das duas personagens não são retratadas somente como etéreas, fugidias, mas já se pode observar a maneira como as duas mulheres vão ser abraçadas pela morte – uma com a fogueira e a outra com a guilhotina –, representando a transcendência do corpo material para o espiritual, revelando-se o místico e o mítico.

Se no livro *Espectros*, de 1919, Cecília Meireles elege duas mulheres importantes da história da França, o mesmo não acontece nos poemas: “Imagem”, “Paris” e “Fênix Marroquina”, publicados em *Poemas de Viagens* (1940-1964)⁴, porque as mulheres desenhadas nesses poemas são anônimas, solitárias e inventadas pela imaginação, e fazem parte da cidade moderna, ou seja, são “personagens” que desaparecem na multidão ou mesmo pássaro que renasce das cinzas. Há uma maneira própria de Cecília Meireles apreender a cidade e a imagem que ela desenha de Paris em palavras, não evocando o mesmo encanto de uma criança que conhece “o arco-íris”. É com um olhar reflexivo e meditativo que o eu lírico irá recriá-la. Veja-se, a seguir, o poema:

Imagem

*Uma pobre velhinha franzida e amarela
sentou-se num banco em Paris.*

*A tarde cinzenta andava atrás dela
como um triste gato de feltro e flanela,
igualmente exausta e infeliz.*

*Entretanto, aquela cidade, aquela
é a maior do mundo, segundo se diz
e não só maior – mas alegre e bela:
é a cidade chamada Paris.*

*Por que há uma velhinha tão triste e amarela
sentada num banco em forma de X?
Nunca vi ninguém mais triste do que ela,
em tarde nenhuma de nenhum país.*

*Nas mãos, uma chave – de que bairro, viela,
porta, corredor, mansarda, cancela?
com um desenho de flor-de-lis (MEIRELES, 2001, p. 1378-1379).*

- 3 É importante acentuar que, além de conhecer a história e a literatura francesas, essa poetisa exerceu o ofício de tradutora a partir do francês, desde a década de 1920. Como exemplo, temos a tradução de contos de *Mil e uma noites* (versão francesa Mardrus). Ela também traduziu a peça de teatro *Pelléas e Mélisande*, de Maurice Maeterlinck – veja mais detalhes em *Cecília em Portugal*, de Leila V. B. Gouvêa (2001). A lírica de Cecília Meireles apresenta referências implícitas e explícitas ao poeta Verlaine, como se pode ler nos poemas “A chuva chove” e “Agitado”, ambos publicados em *Espectros*, e “Canção para Verlaine” (1944), este publicado após a morte da poetisa. Em “Canção triste”, de *Nunca mais*, refere-se ao poeta François Villon, citando o verso “Mais où sont les nieges d’antan?”, da “Ballade des Dames du Temps Jadis”, sendo esse verso citado na epígrafe e como refrão no poema de Cecília. No “Pequeno poema fúnebre”, são citados Max Jacob e Philippe Soupault, ao lado do poeta e amigo Manuel Bandeira. E faz referência implícita ao escritor André Gide, no poema “Paris”, de que faço análise neste texto.
- 4 Os três poemas foram publicados pela primeira vez na edição de *Poesia completa*, de Cecília Meireles, organizada por Darcy Damasceno, em 1973. O poema “Imagem” não possui data anotada após o texto, mas tudo indica que fora escrito entre 1951 e 1953, porque, nesse período, a autora esteve na França. Destaca-se também que esse poema se encontra publicado no meio de dois poemas que têm a data de 1953 anotada ao final, e, provavelmente, os manuscritos estejam juntos. Os poemas: “Paris” e “Fênix Marroquina”, além de apresentarem data anotada após o texto, também trazem o local de composição: Paris, 1953. Esses três poemas foram publicados em *Poemas de viagens* (1940-1964), pela primeira vez, no volume 9 de *Poesias completas*, organizadas por Darcy Damasceno, em 1973. Neste texto, utilizarei a edição *Poesia completa*, de 2001, com organização de Antônio Carlos Secchin. A crônica “De Paris” foi escrita em 1953 e publicada, pela primeira vez, em *Crônicas de viagens*, 2. Já a crônica “Museus de Paris” foi publicada, pela primeira vez, em *O Estado de S. Paulo*, em 1º de fevereiro de 1953, e também em *Crônicas de viagens*, 2.

Nesse poema, há uma apreensão do cotidiano pelo olhar do sujeito lírico que, atento aos problemas sociais da cidade moderna, traz à tona o tema da velhice, tristeza e solidão. Nos dois primeiros versos, surge essa mulher sem rosto e sem nome, que é nomeada “pobre velhinha”. Percebe-se que o uso do adjetivo “pobre” pode ser lido como o *status* social dessa mulher, no entanto o seu estado de decadência se representa pelo uso dos adjetivos “franzida” e “amarela”. Essas palavras vão denominar o estado do corpo que se encontra em ruína, ou seja, não possui vivacidade e juventude.

Logo em seguida, o uso dos adjetivos “exausta e infeliz” reitera a condição da mulher que sofre com a ação do tempo – este, inexorável –, que tudo degrada e arrasta para a decadência. O estado de espírito da personagem que é desenhada surge de uma paisagem apreendida como “tarde cinzenta”. No início do poema, percebe-se que a paisagem é capturada pelo olhar do eu lírico, que seleciona a cor amarela para colorir o desenho que esboça, mas essa cor não representa alegria, sugerindo o corpo sem vida, em que se trazem as marcas do tempo, principalmente quando a palavra “franzida” é usada no texto com o sentido de rugas da velhice. Constata-se que a cena não é construída com cores alegres, mas escuras, isto é: “tarde cinzenta”.

Cecília Meireles revela uma representação visual da cidade, entretanto existe um modo próprio dela de olhar e recolher a matéria por meio do real observado, exatamente porque a matéria do cotidiano, que é apreendida, passa por um processo de elaboração da linguagem. É possível que a poetisa tenha se deparado, no momento em que visitava Paris, em 1953, com uma “cena” como essa que desenha em seu poema, mas o modo de representação da “cidade” e da “velhinha” revela que existe um diálogo com a poesia francesa.

Essa imagem de uma velhinha sentada num banco em Paris já havia sido evocada por Charles Baudelaire (2006), em “Les petites vieilles” (1859), nos *Tableaux Parisiens*. Walter Benjamin (1985, p. 38-39), em seu estudo sobre Baudelaire e as ruas de Paris, destaca:

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se de melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar de estranhamento.

Antoine Compagnon (2014), em *Baudelaire l'irréductible*, investigação publicada recentemente, retoma as discussões de Walter Benjamin sobre as diferenças entre as descrições expostas nas obras de Victor Hugo e Baudelaire. Em sua investigação, faz o seguinte comentário sobre Paris:

La ville baudelairienne n'a pas le degré des précisions, les anedoctes pittoresques, les détails concrets qui abondent sous la plume de Hugo; la cité baudelairienne et pour ainsi dire abstraite, elle est d'emblée pensée du point de vue de la conscience du poète. [...] La ville est perçue du côté de ses implications métaphysiques, voire théologiques, comme une sorte d'archétype ou d'idée reproduisant la multitude éternelle. [...] La ville est encore l'un des ces multiples miroirs de l'homme moderne: on y voit reflétée partout la “tyrannie de la face humaine”, dans son horreur primitive (COMPAGNON, 2014, p. 172-173)⁵.

5 “A cidade baudelairiana não tem um grau de precisão, as anedotas pitorescas, os detalhes concretos que são abundantes na escrita de Hugo; a cidade baudelairiana é, portanto, abstrata, sendo imediatamente pensada do ponto de vista da consciência do poeta: ‘As multidões’, segundo Karlheinz Stierle, ‘não descreve a multidão por si mesma, [...] mas a ampliação da consciência pela multidão em que o poeta fez a experiência’. A cidade é observada a partir de suas implicações metafísicas, melhor dizendo, teológicas, como uma espécie de arquetípico ou de ideia reproduzindo a multidão eterna. [...] A cidade é ainda um desses múltiplos espelhos do homem moderno: na qual se vê refletida por toda parte a ‘tirania da face humana’, no seu horror primitivo”.

Destaco que não será feita uma análise acurada do poema de Cecília Meireles em comparação com o do poeta francês, mas que a análise desse poema de Cecília não pode ser feita sem considerar que, apesar de ser uma composição de um momento em que a lírica da autora já estava numa fase de “maturidade”, é visível que a poesia francesa continuava a seduzi-la, ao se evidenciar a escolha de temas vagos e imaterializados para representar a cidade de Paris. O poema de Baudelaire ilumina a leitura – que aqui faço – de “Imagem”, cujo eu lírico evoca a cidade moderna com os seus contrastes.

Nos cinco primeiros versos, há uma aproximação do objeto que é desenhado: a velhinha sentada num banco em Paris, expondo um estado interior e exterior dessa figura que compõe a cena acontecida num espaço público, o “banco da rua”. Com essa imagem da velha sentada no banco, surge outra, uma imagem oposta, que é a cidade de Paris. Percebe-se que há um afastamento do olhar da poetisa quando evoca a cidade, deixando-se salientar nos versos: “Entretanto, aquela cidade, aquela/é a maior do mundo, segundo se diz/e não só maior – mas alegre e bela:/é a cidade chamada Paris”.

Vê-se que o eu lírico não compactua com isso que se diz sobre essa cidade, principalmente pelo uso do pronome demonstrativo: “aquela”, que é empregado duas vezes, reafirmando certa distância. O uso de “aquela” sugere uma distância do sujeito que escreve e da cidade que é evocada; como o próprio título exprime, tem-se uma “imagem” de Paris que pode ter sido apreendida pela experiência da poetisa viajante, mas também pela leitora atenta dos *Tableaux Parisiens*.

O eu poético parece não se identificar com a beleza e a eternidade da cidade, sugerindo que “alegria e beleza” é uma construção abstrata, idealização que se elabora pelo olhar do outro, sendo possível inferir, aqui, que há um “estranhamento” do eu poético, ao apreender a cidade. A palavra intensificadora de sentido, “maior”, utilizada para designar o valor histórico, político e cultural que a cidade possui diante de todas as outras, parece ser colocada em dúvida quando o eu lírico sugere: “segundo se diz”. No entanto, no verso seguinte, destaca: “e não só maior – mas alegre e bela”.

Se, na primeira estrofe do poema, há um eu poético que se coloca como espectador da cena que surge diante dos seus olhos, nota-se que, na segunda estrofe, há uma aproximação que se revela na indagação: “Por que há uma velhinha tão triste e amarela/sentada num banco em forma de X?”. O uso de elementos simbólicos no poema reafirma a identidade desconhecida dessa mulher. Veja que ela está sentada num “banco em forma de X”, e essa letra, em álgebra, é empregada para representar uma quantidade desconhecida. É possível identificar, nesses versos, as interrogações metafísicas do poeta, que também não apresenta qualquer resposta ao seu leitor, mas desencadeia uma reflexão que ganha um tom pessoal, nos versos: “Nunca vi ninguém mais triste do que ela,/ em tarde nenhuma de nenhum país”.

Observa-se que há uma reflexão por parte da poetisa que, mesmo não deixando de expor a sua experiência de viajante e conhecedora da cultura de vários países e cidades – como bem representou em seus vários livros e suas crônicas –, acaba exprimindo certa tristeza e, pode-se dizer, desilusão diante do poder corrosivo do tempo e da efemeridade da vida. Eis aí o trabalho do poeta: ele transforma o espaço urbano em paisagem, expondo as sensações e emoções pelo uso da palavra poética.

Esse tom meditativo e reflexivo que é exposto pelo eu poético, no poema, também é explorado na crônica “De Paris”, texto escrito em 1953. Essa narrativa breve recria a experiência da poetisa viajante, que apreende o cotidiano da cidade. De acordo com a visão do narrador, os “turistas” estão mais preocupados em comprar tudo que encontram, e os estudantes “procurando a glória com tanta convicção” (MEIRELES, 1999a, p. 10). Cito, a seguir, dois parágrafos dessa crônica:

De Paris, todos sabem tudo, ou julgam saber. Conhecem-se os restaurantes em que se servem rãs e se lê o menu com um binóculo, ou os que têm como atração cortar a gravata do freguês, à entrada; conhecem-se os que serviam de ponto de encontro às celebridades do século XVIII, e todos ficamos ilustres, quando lá vamos; também se conhece cada bistrot, nos lugares mais inacreditáveis, e com os nomes mais espantosos, – mas isso é matéria para os guias de turismo. [...]

Dos museus, não se pode falar, porque seria fazer catálogos de obras-primas. Infelizmente, bandos turísticos que desfilam em passo de ganso pelas salas e pelos corredores perturbam todo o efeito de cada quadro, – que é assunto de contemplação, e não desprende de mistério de repente, por mais que se esforce o guia, também já fatigado dos visitantes (MEIRELES, 1999a, p. 9).

Esse texto explicita uma visão crítica e irônica da poetisa em relação ao turista, que conhece a cidade superficialmente. Vê-se que, já na abertura do seu texto, diz “De Paris, todos sabem tudo, ou julgam saber”, sendo essa uma definição que a poetisa traz do turista, que percorre alguns lugares da cidade e já julga conhecê-la “profundamente”. Como cronista, afina o seu tom irônico quando diz “e todos ficamos ilustres, quando lá vamos”, e principalmente quando analisa a cena dos turistas no museu, os quais “perturbam todo o efeito de cada quadro – que é assunto de contemplação, e não desprende de mistério de repente”.

Esse texto aponta para uma reflexão mais específica que é feita sobre o turista e o viajante em outra crônica, escrita na mesma época, sobre Roma. Trata-se do texto “Roma, turistas e viajantes” (1953). Nessa crônica, Cecília Meireles (1999c, p. 101-104) destaca que o turista é o sujeito apressado que conhece os lugares com a sua máquina fotográfica e apreende as coisas com tal rapidez que sequer tem tempo para meditar sobre o cotidiano e a cidade que visita.

Já o viajante é esse sujeito que quer “morar em cada coisa”, isto é, diante da monumentalidade de Roma, o turista compra e fotografa; o viajante, ao contrário, descobre “um mundo histórico, filosófico, religioso e poético” do país. Ou seja, diante da história de Paris – que é possível ser lida como metonímia da história da França –, trazem-se indícios de que o turista passasse por ela “como salamandras pelo fogo, sem se impressionar”. Essa crítica ao turista apressado e ao comércio turístico da cidade, o qual se preocupa em atrair os seus fregueses, será matéria de reflexão da cronista viajante na crônica “Os museus de Paris” (1953). O narrador chama a atenção para a falta de sensibilidade do guia turístico, criticando os franceses, que não são nada acolhedores.

Retomando o poema, nota-se que o objeto do eu poético não é a cidade com a sua grandeza e esplendor, mas o seu oposto: a tristeza da velhinha sentada no “banco da rua”, em uma “tarde cinzenta”. Para fechar o poema, o eu lírico, mais uma vez, indaga sobre a identidade da “velhinha triste” que tem, em suas mãos,

uma chave “com um desenho de flor-de-lis”, mas que não (se) sabe de que lugar seria essa chave. Ressalta-se que a “flor-de-lis” simboliza a pureza, a virgindade, a beleza e a renovação, e está associada à realeza francesa desde o século XII, ou seja, ao rei Luís VIII, que a usou pela primeira vez.

Esse símbolo, como emblema da França, representa poder, soberania, lealdade e honra. Nesse sentido, é importante frisar que, se essa velhinha está com uma chave em que há o desenho de uma “flor-de-lis”, talvez fosse possível considerar que essa mulher possuísse alguma ligação com a monarquia francesa, porém o que salta aos olhos é uma reflexão do eu lírico sobre a brevidade da vida, e a flor, como símbolo da beleza, pode ser lida como uma imagem que se contrapõe à imagem da velhinha, que é desenhada em estado de ruínas.

No texto, o olhar do poeta parece não se interessar pela grandezza e beleza da cidade, mas está atento ao humano e à sua condição existencial, deixando evidente uma reflexão sobre a passagem do tempo e a brevidade da vida. A fugacidade do tempo é evocada desde o início do poema e está associada à ruína; a beleza efêmera reaparece no final, com a imagem da “flor-de-lis”. Nesse poema, o eu lírico expõe os contrastes da cidade moderna, trazendo a imagem da velhinha “franzina e amarela” e “exausta e triste”, oposta à imagem de Paris, “alegre e bela”, embora traga, em si, o tom escuro do cinza; não é a Paris alegre e colorida.

A cidade, como monumento histórico e cultural, é evocada como objeto de reflexão e meditação da poetisa. Essa composição chama a atenção para a sensibilidade artística da escritora, que medita sobre o humano, pois expõe um assunto importante que é a história de muitas mulheres que são invisíveis aos olhos das pessoas ditas comuns, porém não passam despercebidas aos olhos da poetisa. Essa sensibilidade do artista diante do humano é também exposta pelo narrador da crônica “De Paris”:

É uma dor no coração ver que aqueles trágicos lugares por onde Maria Antonieta andou sofrendo são dos mais belos para serem agora visitados, mesmo quando o guarda, com certo ódio, – talvez profissional – dramatiza episódios violentos, feroz ainda a outra realeza, testas coroadas, mulheres soberbas e outras maneiras de dizer.

Mas os concertos de Sainte-Chapelle, como dentro de um cofre de pedras preciosas, à lua de altos candelabros, com um programa de música sacra, são, como outros concertos organizados nos velhos castelos da França, uma das maiores alegrias para quem busca, por onde vai, uma oportunidade de profundo amor.

[...] – Paris, à porta da Notre-Dame, adquire um ar do sonho ilimitado, com a ressurreição de todos os valores, de toda a sua História. Mas isso também não se pode contar assim com duas palavras... E, afinal, falar da França não é falar de Paris, mas de uma terra formosa, formosa e famosa – Oropa, França, e Bahia! – com mil aspectos, todos atraentes, que não se concentram numa capital nem numa cidade, mas se multiplicam pela província, em redor de uma igreja, de um castelo, à beira de um rio, à beira do mar, de uma terra toda lavrada, com as alegrias do trigo e da uva, que lhe dão esse ar clássico que é o seu ar de eternidade (MEIRELES, 1999a, p. 9-10).

Essa crônica revela uma apreensão do cotidiano pela viajante, que não age como um “turista” apressado, mas que “quer ficar em cada coisa”, como se pode

identificar pela maneira como os fatos históricos, a grandeza artística e os monumentos históricos são representados. Os eventos do cotidiano e da cidade são trazidos como motivos de reflexão e meditação da poetisa. O olhar da cronista expõe a beleza e a grandeza de Paris, que alcança a sua transcendência, e é atingida pela música e religiosidade, evocando os concertos na Sainte-Chapelle e o “sonho ilimitado”, exposto pela Notre-Dame.

Esse texto indica que há um sujeito que se sente seduzido pela grandeza artística e cultural desse país que visitava. Contudo, quando se lê o último parágrafo da crônica, torna-se visível que Cecília Meireles expõe que a história da França não se resume somente aos limites de Paris, que estes “se multiplicam pela província”, com a sua diversidade cultural e plural. Lendo esse parágrafo atentamente, não é difícil perceber que a reflexão sobre a identidade cultural e nacional não se restringe ao país em que o sujeito que escreve se encontra, já que os seus olhos se voltam para o seu país de origem, ao evocar o poema “Europa, França e Bahia”, de *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond. Vejamos a primeira estrofe do poema:

*Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo
Os cais bolorentos de livros judeus
E a água suja do Sena escorrendo sabedoria* (ANDRADE, 2002, p. 9).

Alguma poesia, de acordo com Ivan Marques (2008, p. 94), é um livro de um poeta “universalista e, ao mesmo tempo, essencialmente preso à província”, trazendo vários poemas sobre o Brasil e a questão da identidade nacional. Em seu estudo crítico, faz o seguinte comentário:

Em Drummond, não é preciso cruzar o oceano para sentir saudades do Brasil. A viagem tampouco se faz necessária para que o poeta se canse da Europa – um enjôo que, em Alguma poesia, é mais pronunciado do que o próprio fastio com o brasileiro, conforme se vê no poema “Europa, França e Bahia”. [...] O poema faz uma volta ao mundo, acumulando imagens que dizem respeito tanto ao progresso da civilização europeia (a torre Eiffel, as fábricas da Inglaterra, os submarinos alemães) quanto à sua inexorável destruição. [...] Publicado pela primeira vez em 1930, “Europa, França e Bahia” foi claramente inspirado em Macunaíma. Num episódio central do livro, Vei, a Sol, oferece ao herói uma de suas “três filhas de luz” (que representam as civilizações tropicais) e, como dote, “Oropa, França e Bahia”. Mas Macunaíma opta pela portuguesa (o Ocidente) e paga caro por isso (MARQUES, 2008, p. 98-99).

Ao reportar-se a esse texto do poeta mineiro, a cronista, pelo tom irônico impresso, faz um convite a que se reflita sobre a visão do narrador em relação à Europa. Essa crônica apresenta a condição da viajante que sente saudades do Brasil, mas, ao que tudo indica, Cecília Meireles sugere ao seu leitor exatamente o que o eu lírico do poema de Drummond expõe: “Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa”. Em outra crônica, “Os museus de Paris”, escrita durante essa mesma viagem, pode-se identificar uma poetisa que deixa evidente o fato de que viaja para conhecer o outro e aprender com ele, mas vê o outro com desencanto, no caso, os franceses.

Pelo tom final do texto, o que posso inferir é que a cronista convida o seu leitor a conhecer a França, cuja beleza não se restringe à cidade de Paris, mas a

outros lugares do país: “de uma terra toda lavrada, com as alegrias do trigo e da uva, que lhe dão esse ar clássico que é o seu ar de eternidade”. Essa narrativa registra bem a reflexão da escritora que vê a grandeza dos “monumentos históricos” como um motivo para refletir sobre a história dos grandes homens, isto é, sobre o fato de que a história de um povo se constrói com a participação e o trabalho de pessoas anônimas: no texto, são lembrados aqueles que lavram a terra, produzindo o alimento: o pão e o vinho.

Além disso, recordam-se o esplendor e a glória, que se tornam visíveis em uma catedral, por exemplo, ao se eleger, nesse monumento, a história dos grandes homens, tornando invisível a história de pessoas comuns, que também fazem parte da história do país⁶. O sonho e a imaginação são permitidos ao poeta viajante que, em seu processo meditativo, é diferente do “turista”, pois este, impulsionado pelo mundo capitalista, vê as coisas superficialmente.

Convém assinalar, entretanto, que, além dos temas tristeza e solidão, explícitos no poema “Imagem”, nota-se, em outro poema sobre Paris, que Cecília Meireles explora o gesto e o ritmo da cultura dos negros:

Paris

*Lá vai o negrinho de mãos nos bolsos,
– negrinho que namora a branca –
às 5 da tarde, entre vento e bruma,
pelos arredores do Jardim das Plantas.*

*Lá vai o negrinho de boina encarnada,
com dentes miúdos e claros de criança,
a contar histórias de outros continentes,
histórias de bichos e histórias de gente,
para acalantar esta menina branca.*

*Lá vai o negrinho que fala e que ginga,
como um símio alegre entre ramos verdes,
lá vai o negrinho, que suspira e canta,
como um crocodilo a fitar a lua,
entre as águas densas das lagoas mansas...*

*(Lá vai a menina, coberta de flores,
a escutar tambores, a mirar miçangas,
a pisar paludes, a arder em fogueiras,
cair nos abismos da sua garganta...)*

Paris, 1953

(MEIRELES, 2001, p. 1380-1381).

No poema, o título já anuncia qual será o objeto do olhar do sujeito que desenha Paris: partindo de um objeto material, que é a cidade, transcende para o imaterial, que é a história de amor. Percebe-se que a poetisa não elege personagens importantes da história da França, mas traz à tona o amor entre duas raças e culturas diferentes. O poema exprime um tom musical e de transitoriedade.

6 Essa reflexão de Cecília Meireles leva-nos a pensar no que diz Walter Benjamin (1987, p. 225), no seu estudo “Sobre o conceito”, ao ressaltar que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.

de, criado pelo uso da repetição de palavras que podem ser associadas ao aspecto sonoro do contar histórias, da fala, do canto e do som dos tambores dos povos africanos.

O uso da repetição de “Lá vai o negrinho”, ao longo de quatro versos, enfatiza o sentido que a poetisa quer dar a essa figura que é apreendida do espaço do cotidiano, ressaltando-se, também, a representação visual do negrinho que “namora a branca”. Ou seja, é uma personagem que traz, em si, o sentido de movimento, de transitoriedade, como bem reforça o terceiro verso: “às 5 da tarde entre vento e bruma”.

No último verso dessa primeira estrofe, no entanto, o personagem é inserido em um espaço físico da cidade, Jardim das Plantas (Jardim des Plantes)⁷, notando-se que a poetisa evoca esse monumento histórico de Paris não para mostrar a sua grandiosidade e esplendor, mas a percepção do lugar pela viajante como espaço de “memória” e, também, como um museu de ciências naturais, para trazer o tema da evolução do homem e dos bichos. O espaço do jardim é, também, propício ao vago e ao fugidio, como se pode ler nas estrofes posteriores do poema.

É relevante destacar, aqui, que, no longo poema “U.S.A – 1940”, escrito em 1942 e publicado postumamente em *Poemas de viagens* (1940-1964), Cecília Meireles “traça em metros curtos um quilométrico painel crítico da sociedade consumista dos Estados Unidos e sua parafernália de mercadorias, sem deixar de lembrar a guerra, que se desenrolava” (GOUVÊA, 2008, p. 69). Desses aspectos, nota-se que esse poema também revela uma reflexão profunda sobre a condição dos homens negros que viviam numa sociedade desigual nos Estados Unidos, e, em várias estrofes, há diversas alusões à França. Algumas são críticas, mas outras evocam o papel político e cultural, principalmente contribuindo com ideais da Revolução Francesa, na Independência dos Estados Unidos. Esse poema expõe que o eu lírico não encontra lugar no mundo capitalista, movido pela mercadoria e pelo consumo, por isso busca refúgio num lugar imaginário que é o Jardim das Plantas, onde caminhará entre o “mosaico enorme/dos seus canteiros”.

Na segunda estrofe do poema “Paris”, o negrinho, que somente andava entre “vento e bruma” e “que namora a branca”, assume o ofício de “contar histórias de outros continentes/histórias de bichos e histórias de gentes”, destacando-se, mais uma vez, o uso da repetição da palavra “histórias”, empregada para reforçar a importância da oralidade para a construção de uma identidade de um povo.

Vê-se que há um jogo de linguagem explorado no poema: tem-se uma “história de amor”, desse “- negrinho que namora a branca -”, sugerindo afeto e carinho entre duas pessoas próximas e de sexos diferentes; no entanto, para além desse sentido, o texto sugere, nesse ato de “contar histórias”, o tema da escravidão, quando explicita que as histórias contadas são “para acalantar esta menina branca”. Cecília Meireles traz aqui uma referência de sua própria infância, da criança solitária que brinca e ouve histórias de uma negra chamada Pedrina⁸.

7 “O jardim do rei, era seu nome. Durante muito tempo, teve esse nome, mesmo após 10 de junho de 1793, pela graça da Convenção, tornou-se o Museu de história natural. Contudo, a França não tem mais rei, e, agora, para os turistas que o procuram no mapa de Paris, ou para aqueles que estão acostumados a ir lá, esse museu tornou-se o Jardim das Plantas”.

8 Em entrevista à revista *Manchete*, Cecília Meireles (1958, p. LXXIII) faz o seguinte comentário: “Mas, se antes de ler já gostava de brincar com livros, antes de brincar com livros gostava de ouvir histórias. Minha pajem, uma escura e obscura Pedrina, que sobrevivera (embora não por muitos anos) à onda de sucessivas mortes que arrebatou toda a minha família, foi a companheira mágica da minha infância. Ela sabia muito do folclore do Brasil, e não só contava histórias, mas dramatizava-as, cantava, e sabia

O tema da infância, muito presente na lírica de Cecília Meireles, é evocado pelo processo lúdico e imaginativo, em que histórias são contadas e/ou inventadas para “a menina branca”. O tema do humano é que está em foco, e a poetisa não se encontrava alheia aos problemas históricos e da escravidão dos negros e do papel de inúmeras mulheres negras como “ama de leite” dos filhos dos senhores de escravos, durante a escravidão no Brasil. O uso da repetição “Lá vai um negrinho” estabelece um diálogo com o poema “História da pátria”, de Oswald de Andrade (2005), reafirmando, ainda mais, o processo de colonização do Brasil por diferentes nacionalidades e, também, a mistura das raças.

Entretanto, há um olhar atento da poetisa para a própria colonização francesa na América e no norte da África: o poema expõe que as histórias são de “outros continentes”. Nota-se que, nessa composição de 1953, a poetisa explora o “gesto e o ritmo” da cultura dos negros, revelando a paixão da escritora pelo desenho e pelo folclore realizados a partir de 1926. Em 1933, realiza a primeira exposição na sede da Pró-Arte, no Rio de Janeiro, em 18 de abril, e, em visita a Portugal, em 1934, profere a conferência “Batuque, Samba e Macumba”, que foi ilustrada com desenhos pintados a aquarela⁹.

Na terceira estrofe do poema, nota-se que o negrinho é inserido no seu habitat natural, quando comparado a um “símio alegre entre ramos verdes” e a “um crocodilo a fitar a lua”. Se, na primeira estrofe do poema, o transitório e o efêmero são sugeridos pelo “vento e bruma”, na terceira e quarta estrofes, os elementos “lua”, “água” e “flores” vão reafirmar esse aspecto do texto. A cultura do negro, como também se percebe, é, mais uma vez, sugerida pela sua expressão corporal da dança e pela voz da música, pois negrinho é alguém “que fala e que ginga” e expressa os seus sentimentos, “suspira e canta”. Além disso, os elementos contraditórios são explorados: a alegria é suscitada por meio da linguagem, da fala, da dança, do canto e da música, sendo contraposta pela tristeza que viria em seguida, sugerida pela imagem das “águas densas” e “abismos”.

O poema sugere que a relação entre o negrinho e a menina branca não é algo tão natural, e vários elementos da natureza são utilizados para evocar as contradições que existem. Veja-se que, nos versos “como um crocodilo a fitar a lua,/entre as águas densas das lagoas mansas...”, o negrinho é comparado a um bicho selvagem, que fita “a lua,/entre as águas densas”. Pode-se ver que a água aparece como metáfora do espelho; nela, será projetada a imagem da lua, elemento que aparece idealizado, longe de ser alcançado pelo crocodilo, e as “águas são densas”, ou seja, “espessas”, trazendo certa nebulosidade, que irá ser contraposta às “lagoas mansas”.

Nota-se, nessa estrofe, que o negrinho é evocado como um sonhador a fitar a lua e está inserido entre “as águas densas das lagoas mansas”. Gaston Bachelard (1998, p. 126) afirma: “Assim a *Lua*, no reino poético, é matéria antes de ser

adivinhações, cantigas, fábulas, etc.”. No poema “Para a minha morta”, do livro *Baladas para El-Rei*, Pedrina é lembrada pela poetisa como importante contadora de histórias.

9 Sobre a estadia de Cecília Meireles em Portugal e sobre as conferências proferidas na época, Leila V. B. Gouvêa (2001, p. 61) postula o seguinte: “A segunda conferência, sobre o folclore negro no Brasil, teve o título de ‘Batuque, Samba e Macumba’ e foi apresentada na tarde de 17 de dezembro no Clube Brasileiro. A fala foi ilustrada com os desenhos, pintados a aquarela, da própria poetisa sobre os rituais e costumes da população de origem africana no Brasil. Eram o resultado dos ‘estudos de gesto e de ritmo’, relacionados principalmente ao Carnaval brasileiro, que ela realizara entre 1924 e 1934”. Em 1935, “Batuque, Samba e Macumba” sairia como separata da revista *Mundo Português*, de Lisboa, com alguns desenhos da escritora reproduzidos ao final, em preto e branco. Em 1983, em comemoração aos 50 anos da primeira exposição dos desenhos, *Batuque, Samba e Macumba* foi lançado como livro, o qual teve a sua segunda edição publicada em 2003, pela comemoração dos 70 anos da primeira exposição.

forma, é um fluido que penetra o sonhador”. E acrescenta: “Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita” (BACHELARD, 1998, p. 78), isto é, à “viagem da morte”.

Como se pode observar, a última estrofe é colocada entre parênteses e passa a ser objeto do olhar do eu lírico, assumindo a ideia de transitoriedade, de efemeridade, porque está “coberta de flores”. Essa estrofe explora aspectos sensoriais que são próprios do lírico: a audição, em “escutar tambores”; a visão, em “mirar miçangas”; o tato, em “pisar paludes” e em “arder em fogueiras”. A menina é inserida numa atmosfera de magia e, seduzida pelas histórias que lhe são contadas, pela música e pela dança, deixa-se levar pela magia e sedução da cultura do outro e irá “cair nos abismos da sua garganta...”. Vê-se, também, que o poema se encerra com reticências, sugerindo a própria relação entre as duas raças e culturas – do branco e do negro –, e, quem sabe, fazendo um convite ao seu leitor para viajar na cultura do outro.

Nessa última estrofe, a palavra “paludes” faz uma alusão ao texto *Paludes* (1895), do escritor francês André Gide (2014). É nítido haver uma ressonância da narrativa simbolista no poema. Vou apontar somente alguns aspectos, pois não é meu objetivo uma leitura comparativa dos dois textos. O texto de Gide possui um narrador que assume o ofício de escritor e, desde o início da história, anota, em sua agenda, vários compromissos, sendo um deles conseguir tempo para ir ao Jardim das Plantas, a fim de estudar as variedades do “pequeno Potamogeton” para o livro que está compondo, o *Journal de Tityre ou Paludes*.

É importante destacar que, quando chega ao jardim para estudar as plantas, o narrador informa ao seu leitor quanto ama aquele lugar, por ele sempre visitado. Além disso, revela que foram as plantas aquáticas, por ele observadas nas suas visitas, que lhe haviam dado a ideia de escrever *Paludes*. Notam-se esses aspectos na própria definição do texto que está sendo escrito, o qual explicita, de acordo com o narrador: “*Paludes* é especialmente a história de quem não pode viajar; – em Virgílio ele se chama Tityre; – *Paludes*, é a história de um homem que, possuindo o campo de Tityre, não se esforça para sair dele, mas ao contrário se contenta” (GIDE, 2014, p. 16, tradução nossa)¹⁰. Outro aspecto dessa narrativa parece ter sido fonte de inspiração da poetisa, trata-se dos capítulos “Angèle ou le petite voyage” e “Envoi”. Vê-se que nos dois títulos é explorada a ideia de movimento, mas chamo a atenção, principalmente, para esse último, composto em versos, no qual se intensifica a ideia de movimento, explorada pela linguagem expressiva do poema que evoca a dança, o canto e a música.

Retomando-se o poema “Paris”, pode-se indagar: para onde vão o negrinho e a menina branca? Tudo indica que a viagem deles seja para a “floresta plena de mistérios”, como o próprio narrador de *Paludes* sugere no capítulo “Alternative”, ou seja, a viagem é para esse lugar pantanoso. Se o Tityres de Gide é um homem imóvel, contrário a ele é o negrinho do poema, que é desenhado em pleno movimento: anda, conta histórias, canta e dança, representando os “estudos de ges-

10 “*Paludes c’est spécialement l’histoire de qui ne peut pas voyager; – dans Virgile il s’appelle Tityre; – Paludes, c’est l’histoire d’un homme qui possède le champ de Tityre, ne s’efforce pas d’en sortir, mais au contraire s’en contente.*” Sobre a palavra “paludes”, não podemos nos esquecer dos amigos portugueses com os quais a poetisa manteve amizade ao longo de sua vida. Veja-se o comentário de Nuno Júdice (1986, p. 38): “O título *Pauis* (depois modificado para *Impressões do Crepúsculo*) dá origem à designação de *paulismo*, que surgirá para caracterizar a estética dos colaboradores do *Orpheu*. Almada sugere uma aproximação entre o termo *pauis* e *Paludes*, de André Gide (1895). É certo que há afinidades no tom paródico da novela e o poema relativamente ao Simbolismo; mais ainda, o ‘Balouçar de cimos de palma/Silêncio que as folhas fitam em nós’ tem ressonância de Gide: ‘Elle ne faisait pas d’autre bruit que celui, dans les airs, d’une chandelle d’artifice à l’instant de son éclosion – ou que le son plutôt de ‘Palmes’ dans un vers de Monsieur Mallarmé’”.

to e de ritmo”, relacionados ao Carnaval brasileiro, que Cecília Meireles realizara entre 1926 e 1934.

Essa alusão à narrativa de Gide é representativa nesse poema, composto em 1953, sobretudo se for levado em consideração o fato de esse escritor ter sido um estudioso que havia mergulhado na cultura dos negros, principalmente realizando viagens pela África e denunciando o colonialismo francês. Observa-se, no poema, uma reflexão metafísica da viajante sobre o humano que faz parte da cidade, podendo-se apreender fragmentos da história e da cultura de Paris, os quais são reconhecidos por meio de duas referências: o “Jardim das Plantas” e “paludes”.

Em outro poema, “Fênix Marroquina”, escrito durante essa viagem que Cecília Meireles realizou pela França, em 1953, é possível identificar o tema feminino associado ao da viagem, no sentido de deslocamento, isto é, de “transfiguração do real ou da experiência” – como bem acentuou Leila B. V. Gouvêa (2008, p. 72) – e, também, como metáfora da morte e do renascer das cinzas. Nesse poema, estão presentes vestígios do mundo industrial, expostos pelo uso dos elementos reais: a “gasolina” e “o tanque do carro”, e pela linguagem utilizada para representar o trabalho mecânico e cotidiano, visível no verso: “O garagista, meio louco”, repetido três vezes ao longo do poema. Cito o poema, a seguir:

Fênix Marroquina

*O garagista, meio louco,
enchia o tanque do carro
falando na noiva ausente,
uma noiva imaginária
num lugar ensolarado
para os lados de Marrocos.*

Muitas pulseiras e jarros de metal amarelo.

*O garagista, meio louco,
todos os dias deixava
no tanque de gasolina
essa mulher deleitosa,
tâmara, coral, tambores,
que ia conosco fechada
pelos caminhos da França,
evaporando-se ao longo
da vasta quilometragem.*

Jardins de palmeiras, canções noturnas, palavras mornas.

*O garagista, meio louco,
de manhã recomeçava
a encher o tanque do carro,
a falar na noiva ausente,
seus cabelos e pulseiras,
seus jarros, coral, tambores,
tâmara, palmeiras, noites
– e ia conosco o fantasma
evaporando-se pelas*

*estradas da França...
Ia a fênix marroquina,
fênix morta e renascida:
buzina de alaúdes baços, lanternas de olhos magrebinos.*

Paris, 1953
(MEIRELES, 2001, p. 1380-1381).

No poema, observa-se que o tema viagem se configura no sentido de transfiguração do real, ou seja, o eu poético se coloca como viajante que percorre as “estradas da França”. Mas essa viagem se torna imaginária desde a primeira estrofe, em que figura “o garagista”, nomeado como “meio louco”, que fala de uma “noiva ausente”, de “uma noiva imaginária/num lugar ensolarado/para os lados de Marrocos”.

Nota-se que o próprio “lugar” não apresenta uma localização exata – “para os lados de Marrocos” –, dando a ideia do vago e do abstrato, apesar de se indicar o país. O eu poético se identifica com o garagista, embarcando numa viagem imaginária por meio da história que lhe é contada. Vê-se que a viagem transcende os limites do território francês na Europa, e, por meio de uma narrativa de um sujeito “meio louco”, o eu poético irá evocar a colonização francesa no norte da África, figurada pelo uso de vários elementos simbólicos e metafóricos que vão representar o território marroquino, o qual ainda era colônia da França no ano em que o poema foi composto. O texto não traz nenhuma referência histórica sobre Marrocos, fato que chama a atenção, por ser esse um poema escrito no período em que Cecília visitava a França, em 1953.

Trata-se de um momento em que os países da Europa e de outros continentes estavam sendo reconstruídos, depois da Segunda Guerra Mundial. Marrocos, sendo uma das colônias francesas, havia sofrido com as destruições da guerra e, também, passava por um processo de reconstrução e modernização. Bernard Lugan (2011, p. 301) aponta que, entre 1946 e 1956, decênio que antecede a independência, a França realizou investimentos grandiosos no Marrocos e que esse período também foi marcado por uma série de conflitos internos pela busca da independência política¹¹.

O título do poema, “Fênix Marroquina”, já faz uma alusão ao pássaro mitológico que renasce das cinzas, de acordo com Marie Miguet (1997, p. 362): “A palavra grega *phoinix* designa, além de pássaro maravilhoso, três realidades que vão se inscrever na história da representação do animal fabuloso: a palmeira, a cor vermelha e a Fenícia”. O poema é imagético e indica que Cecília Meireles dialoga com a mitologia greco-latina e egípcia e, também, com autores que vão evocar esse pássaro em seus poemas, cujas interpretações são diversas.

Destaca-se, na primeira estrofe, o uso do verso “num lugar ensolarado”, que expõe a presença de sol, o qual simboliza o fogo e a destruição, mas é precioso para a existência da vida dos seres na Terra. O tom amarelo, que é indicado implicitamente nesse verso anterior, ganha destaque no verso “Muitas pulseiras e jarros de metal amarelo”, objetos de uso pessoal, doméstico e decorativo. Se se tomar aqui o metal amarelo como sendo ouro, eis aí a representação do poder e da riqueza, podendo estes ser associados ao feminino e ao decorativo, mas tam-

¹¹ Sobre a história de Marrocos, consulte também *Histoire de l'Afrique du Nord des origines à 1830*, de Charles-André Julien (1994).

bém a objetos de cobiça. E o amarelo também é uma das cores da “gasolina”, que é “essa mulher deleitosa/, tâmara, coral, tambores”.

Vê-se que outras cores também são trazidas por meio da fruta tâmara, do coral e do próprio verde da “palmeira”, um dos elementos que estão associados ao mito grego do “animal fabuloso”. O fogo é evocado pela “gasolina”, líquido que, em processo de combustão, transforma-se em energia que move o carro. Esse líquido é um combustível fóssil, isto é, obtido a partir do petróleo: composto por seres vivos que morreram há milhões de anos.

Observe-se que a metamorfose dos seres vivos é explorada de maneira natural; afinal, o que é a “gasolina”? É nada mais que seres vivos que, há milhões de anos, transformaram-se em fóssil do qual é extraído esse líquido que move a máquina na modernidade. Nota-se que a mulher, além de ser a gasolina, é “tâmara, coral, tambores”.

Percebe-se que a mulher é transformada em mercadoria que pode ser encontrada nos mercados de toda a França. Essa mulher, “como uma mercadoria”, é qualificada como deleitosa, isto é, proporciona prazer quando olhada, tocada e devorada, sendo evocada por meio dos produtos e objetos: a “tâmara”, pela visão e pelo paladar; o “coral”, pela visão e pelo tato; os “tambores”, pela audição e pelo ritmo da música. Ressalte-se, aqui, que esse aspecto musical será explorado em outra estrofe, em que é trazido como “canções noturnas”.

O uso da imagem do “pássaro maravilhoso” pode ser associado a essa mulher que é evocada no poema, pois, desde a primeira estrofe, pode ser identificada como “ausente” e “imaginária”, e, mesmo quando adquire uma forma líquida, ela se transforma em “fantasma” que evapora pelas “estradas da França...”. Pode ser também uma alusão ao próprio processo de transformação, de modernização de Marrocos, e, quem sabe, não podemos pensar, também, no poema “O Cisne”, de Baudelaire.

“Fênix Marroquina” revela que a apreensão do mundo exterior pelo poeta passa por um processo de elaboração e, para representar o cotidiano com a sua velocidade e transformação, faz uso de um ser mitológico, no final do poema, como o próprio carro. O poema é imagético e sensorial; o leitor não está diante de uma referência histórica explícita, mas o que existe são fragmentos de uma percepção do artista que interioriza o mundo exterior em sua lírica.

Cecília Meireles expõe uma reflexão sobre o humano em suas viagens pela França. Vê-se que o olhar do sujeito lírico apreende a cidade e o cotidiano por meio de uma linguagem sugestiva, metafórica e simbólica. As figuras femininas que são desenhadas nos poemas não são personagens célebres, como se pode ler no livro de estreia, mas mulheres anônimas, sem rosto, fantasmas que desaparecem na multidão da cidade moderna. São seres invisíveis aos olhos dos turistas, mas apreendidos pelo poeta com sua sensibilidade poética de viajante.

CECÍLIA MEIRELES: PARIS DRAWINGS

Abstract: In her trips to several European countries, Cecília Meireles reveals a scenery of the reality captured in poems and chronicles since her first trip in 1934 (when she visited Portugal) until the last in 1958. We intend to discuss in this text the way Paris is drawn in the poems “Imagem”, “Paris” (1953) and “Fênix Marroquina” (1953) in dialogue with the chronicles “De Paris” and “Os mu-

seus de Paris” (1953), observing how the traveler poet understands the daily life and the city as a matter of her literary writing. Beyond this reflection, the way the female figure is outlined in these texts is highlighted.

Keywords: Cecília Meireles. Images of Paris. Female figures.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. Alguma poesia (1930). In: ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 9.
- ANDRADE, O. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005. p. 32-33.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do mal: edição bilingue*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, W. *Textos de Walter Benjamin*. Tradução Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. I, p. 222-232).
- COMPAGNON, A. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.
- GIDE, A. *Paludes*. Paris: Éditions Gallimard, 2014.
- GOUVÊA, L. V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GOUVÊA, L. V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.
- JÚDICE, N. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Teorema, 1986.
- JULIEN, C.-A. *Histoire de l'Afrique du Nord des origines à 1830*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.
- LAISSUS, Y. Um jardim de science. In: LAISSUS, Y. *Les Jardins des Plantes – Muséum National d'Histoire Naturelle*. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2006. p. 46-60.
- LUGAN, B. *Histoire du Maroc des origines à nous jours*. Paris: Ellipses, 2011.
- MARQUES, I. O país dos Andrades: Drummond e o Brasil profundo. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 17, n. 16, p. 94-110, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/Cerrados/article/view/8354/6350>>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- MEIRELES, C. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 1093 p.
- MEIRELES, C. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

- MEIRELES, C. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973a. v. 7.
- MEIRELES, C. Poemas de viagens (1940-1964). In: MEIRELES, C. *Poesias completas*. Organização Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b. v. 9, p. 3-88.
- MEIRELES, C. *Batuque, Samba e Macumba*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- MEIRELES, C. De Paris. In: MEIRELES, C. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 2. em geral. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999a. p. 9-10.
- MEIRELES, C. Os museus de Paris. In: MEIRELES, C. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 2. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b. p. 139-140.
- MEIRELES, C. Roma, turistas e viajantes. In: MEIRELES, C. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 2. Apresentação e planejamento editorial Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999c. p. 101-104.
- MEIRELES, C. *Poesia completa*. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.
- MEIRELES, C. *Batuque, Samba e Macumba: estudo do gesto e do ritmo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MIGUET, M. Fênix. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 362-369.

Recebido em agosto de 2016.
Aprovado em novembro de 2016.