



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JENNIFER PEREIRA GOMES

**OLHINHOS DE NUVENS: INFÂNCIA E SOLIDÃO NA PROSA DE CECÍLIA
MEIRELES**

FORTALEZA

2014

JENNIFER PEREIRA GOMES

**OLHINHOS DE NUVENS: INFÂNCIA E SOLIDÃO NA PROSA DE CECÍLIA
MEIRELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

G614o Gomes, Jennifer Pereira.
Olhinhos de nuvens : infância e solidão na prosa de Cecília Meireles / Jennifer Pereira Gomes. –
2014.
120 f. , enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

1.Meireles,Cecília,1901-1964 – Crítica e interpretação. 2.Meireles,Cecília,1901-1964 –
Personagens – Crianças. 3.Meninas na literatura. 4.Solidão na literatura. 5.Fantasia na literatura.
I.Título.

CDD B869.34

JENNIFER PEREIRA GOMES

**OLHINHOS DE NUVENS: INFÂNCIA E SOLIDÃO NA PROSA DE CECÍLIA
MEIRELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27/02/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli (1º examinador)
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (2º examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A toda criança que habita em cada um de nós e vive, no sonho acordado, mundos maravilhosos.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha família: agradeço ao senhor Daniel, à senhora Soeli e à senhorita Emanuella Stéfani, por todos os momentos de apoio incondicional e amoroso; pela compreensão na ausência e a alegria na presença. A Igor Sheldon, pelo amor, carinho nos melhores momentos, e também nos mais difíceis; quando a força pareceu vacilar.

À Prof^a Dr^a Fernanda Coutinho, agradeço com profundo respeito pela presença decisiva e indispensável para a realização deste trabalho. Pela paciência e plena compreensão das minhas necessidades como aluna e pesquisadora.

À Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli e ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo pela generosa disponibilidade em ler e enriquecer este estudo com seus conhecimentos: a professora nessa última fase de apresentação, e o professor desde a qualificação. Ao Prof. Dr. Paulo Germano Barrozo de Albuquerque, por sua valiosa leitura no processo de qualificação desta dissertação. E também à CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial aos que fazem parte do Grupo de Estudo Infância e Interculturalidade: Margarida Timbó, Benedito Teixeira, Kílvia Fontenele, Sarah Borges e Lílian Martins, agradeço pelo apoio em tantas ocasiões. Aos amigos Ricelly Jáder, Jesus Ximenes, Ana Clara Fernandes, Gabriele de Freitas, Davi Xerez, Emanuel Guerra, Deyvid Pereira, Douglas de Paula e Saulo Lemos por tantas conversas, conselhos, cafés de fim de tarde e tantas coisas que a amizade pode proporcionar. A Alison Ramos pelos incontáveis diálogos acerca da obra ceciliana que motivaram especialmente este trabalho.

Gostaria ainda de expor minha gratidão a seres que não são comumente citados nas páginas de agradecimentos de trabalhos científicos: aos pequenos felinos que foram capazes de, a seu modo – com seus grandes olhos de galáxias, seu silêncio delicado e belo – inspirar diversas das reflexões que motivaram a escrita desta dissertação.

“[...] Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas nos olhos, feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelas. Olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga, não sei. Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai minguando no escorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho.”

(Autran Dourado)

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo observar as figurações da infância – no caso, das meninas – e da solidão na prosa de natureza memorialística de Cecília Meireles. Buscamos nos aproximar de uma parcela da obra em prosa cecilianiana que, face aos demais livros, são menos contemplados pela crítica literária: *Olhinhos de gato* (romance autobiográfico) e *Giroflê, giroflá* (contos). A partir da leitura aprofundada das obras selecionadas, seguindo o método comparativo, buscaremos compreender (e apreciar) as referidas figurações, com foco nas personagens infantis femininas: são crianças que apresentam uma inclinação voltada ao poético, ao devaneio (apontado como característica da imaginação infantil), imerso na solidão, com grande proximidade da morte, além da vivência íntima da transcendência. Observando o desenvolvimento estilístico do texto ceciliano (imagística, escolha vocabular, sonoridade, temática, etc.) acreditamos ser possível, ainda, efetuar uma aproximação desse *corpus* à obra poética e às demais em prosa da escritora, ainda que numa perspectiva temática. A partir da “poética dos sentidos” proposta por Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* perceberemos como se dá a experiência do mundo realizada pelas meninas das obras do *corpus*, observaremos os espaços oníricos onde elas se encontram e nos posicionaremos, a partir da exploração do espaço, frente a devaneios, sejam os de miniaturização, sejam os de transcendência que têm como princípio o infinito.

Palavras-chave: Infância. Solidão. Devaneio. Cecília Meireles.

ABSTRACT

This work aims to observe the figurations of childhood - in that case, girls - and loneliness in prose of memoir nature of Cecília Meireles. We seek to bring us closer to a portion of the work in Cecilian prose that, compared to other books, are less covered by literary criticism: *Olhinhos de gato* (autobiographical novel) and *Giroflê, giroflá* (short stories) . From the in-depth reading of selected works, following the comparative method, we understand (and appreciate) figurations of childhood, focusing on female children's characters: they are children who have a slope facing the poetic, the reverie (identified as characteristic of imagination child), immersed in solitude, with great proximity to death, beyond the intimate experience of transcendence. Watching the stylistic development of the text of the author (imagery, vocabulary choice, sound, theme, etc.) we believe we can still make an approximation that the corpus poetry and other prose of the author, perform a thematic perspective. From the "poetics of the senses" proposed by Gaston Bachelard in *The poetic of reverie* we'll realize how is the experience of the world performed by the girls of the corpus of works, observing the oniric spaces where they are and will position us from the exploitation of space, compared to daydreaming, miniaturization, and the transcendence whose principle infinite.

Keywords: Childhood. Solitude. Reverie. Cecília Meireles.

SUMÁRIO

1	EM BUSCA DA ENTRADA PARA O JARDIM DAS MENINAS	10
2	PASTORA DE NUVENS	13
2.1	Um delicado relicário de nácar	13
2.2	Um relance do jardim que buscamos	21
2.3	As cores de um antigo álbum de retratos	33
3	CONCHAS, CAIXINHAS E CACOS DE VIDRO COLORIDO	48
3.1	Um prisma pelo qual se olha	48
3.1.1	<i>Lentes indeléveis</i>	56
3.2	Distantes idos da infância	58
3.3	Delicadas como porcelana, intrincadas como labirintos	66
3.3.1	<i>Um bordado de várias agulhas</i>	72
4	AO REDOR DAS CASAS VAZIAS	79
4.1	Os padrões que se tecem por trás dos tecidos	79
4.1.1	<i>Balões vermelhos, bexigas e rebuçados</i>	80
4.1.2	<i>Esconde-esconde com a ceifadora</i>	86
4.2	Nuvens em jardins abandonados	93
4.3	O tapete, o mármore e o chão são um novo mundo	100
4.3.1	<i>Perder-se na ordem secreta das coisas</i>	103
5	DOCES LINHAS SE ENTRELAÇAM	111
5.1	Por quais jardins caminhar adiante?	113
	REFERÊNCIAS	114

1 EM BUSCA DA ENTRADA PARA O JARDIM DAS MENINAS

O encontro com as obras do *corpus* escolhido para esse trabalho foi tão casual quanto o dar a conhecer as obras canônicas na academia, nessa ocasião cercado de afetividade: a citação amorosa do título, da sinopse e das personagens de *Olhinhos de gato* seguida do merecido elogio à escrita da autora nos levou à leitura. A partir desse fio percorremos toda a meada e não nos sentimos satisfeitos: descobrimos, guiados pela curiosidade, a existência de uma possível continuação. E assim caminhamos mais. Até ficarmos frente aos contos de *Giroflê, giroflá*.

A partir do momento em que demos a mão à suave narradora nos perdemos num jardim misterioso, habitado por silêncios, solidão, sons e cantigas, infinitas cores. E ainda por seis meninas encantadoras, que muito nos inquietaram e ainda nos põem em alerta. O silêncio e também a fala nos instigam. Há as quase mudas e seus murmúrios, há as falantes, brilhantes e sua sabedoria particular – pois conseguem conhecer as cores e os animais, a vida e a morte, a verdade escondida pelos avessos dos tecidos e das pessoas.

E a tudo isso se uniu o estilo poético de Cecília Meireles. Muito mais estudada por sua obra em verso, a autora nos arrebatou com sua prosa singular. Tirou-nos de lugar. Quanto mais líamos, maior tornava-se a curiosidade de estudar essas obras pouco visitadas pela crítica. O que teriam elas a nos dizer? E tentamos ouvi-las. A narradora, as meninas, o espaço, todos eles nos envolveram num clima infantil que não mais se vê nos dias de hoje. Pouco entendemos e ainda há muito a ser ouvido. No início, a prosa cecilianiana nos conduziu a um estado de sonho: acompanhamos os devaneios e delícias de suas pequenas protagonistas. Fomos (e ainda somos) convidados a caminhar por esse jardim e a nos perder, a deixar o texto vir de encontro a nós, a nos confrontar. Estamos livres para nos enredar (ou nos debater) em suas teias de palavras e imagens.

Escolhemos uma das possíveis sendas: resolvemos estudar a temática da infância e logo percebemos que nos livros que selecionamos ela se mostrava por meio de uma configuração bastante insólita: as meninas que nos são ditas pela narradora guardam uma capacidade particular de se ligarem a estados tipicamente poéticos (e aqui nos referimos ao sentido de criação, *poiesis*), como a solidão e o devaneio. Acreditamos, então, ser oportuno observar os livros selecionados à luz das obras poética e em prosa (em especial as crônicas) de Cecília Meireles.

A pergunta central que nos leva pelas multifacetadas veredas desse complexo jardim de meninas repousa sobre a figuração da infância que é realizada nessas obras de transfiguração poética da infância. Quem são essas meninas? Como vivenciam o mundo? Como experimentam a vida? Em que medida a solidão torna-as raras, incomuns frente às demais? São meninas que devaneiam, transcendem a realidade banal do dia a dia e ficam diante de conhecimentos profundos da existência, poucas vezes possíveis de serem expressos em palavras.

Traçamos nossa caminhada ziguezagueando como num jogo de amarelinha: olhamos para os textos literários e alternamos com a apreciação da teoria. Ao longo do capítulo dois partiremos da obra de Cecília Meireles, de sua estilística e do lugar em que se situa na historiografia literária, e seguimos aprofundando o conhecimento sobre *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*. Num momento seguinte, questionamo-nos acerca de suas características estilísticas e uma possível focalização no que diz respeito ao gênero literário do qual elas mais se aproximariam, e aqui ponderamos que duas possíveis denominações poderiam nos guiar ao longo da pesquisa: as de “narrativa poética” e “romance autobiográfico”. Essa última seria capaz de manter a natureza memorialística transfigurada poeticamente nas obras do *corpus*, cremos.

Ao longo do capítulo três traremos para nossa abordagem a valiosa contribuição de Gaston Bachelard. Na reversibilidade entre memória e invenção, criação, *poiesis*, vemos nos estudos bachelardianos acerca da imaginação poética uma importante chave de interpretação para nossa pesquisa. À luz da postura fenomenológica nos concentraremos em especial nos livros *A poética do espaço* (1998) e *A poética do devaneio* (2006). Aqui também iremos expor o modelo de leitura sugerida pelo filósofo francês, “meditada” e “vagarosa” – a qual adotaremos ao longo do trabalho – e alguns de seus conceitos tais como os de “imagem poética”, “repercussão e ressonância”, “onirismo diurno” e “devaneio”. Dedicamo-nos, ainda, à temática da infância, seu estudo do ponto de vista histórico e suas possíveis representações.

No capítulo quatro abordaremos a figuração da criança doente, bem como aquela que se vê face a face com a morte ou mesmo com o medo que ela induz. Buscamos observar como as narrativas da dor e do sofrimento são recebidas pelos personagens. A relação da criança com os adultos será, ainda, avaliada: serão eles superprotetores ou apenas cumprem seu papel de velar pelas crianças contra os perigos do mundo? Terão eles alguma participação especial no mundo mágico das pequenas personagens? Em seguida nos aprofundamos na natureza lírica da prosa ceciliana e abordarmos com mais detalhe a solidão que as caracteriza

e suas figurações a partir do prisma do devaneio: uma delas ligada ao contraste de som e silêncio como sopro poético, outra à impossibilidade de apreensão da linguagem secreta das coisas. Em seguida usaremos a “poética dos sentidos” – que consiste em observar como é abordada a percepção dos personagens ou mesmo do narrador no texto literário: o foco recai sobre a maneira como as sensações visuais, auditivas, táteis, gustativas e os sentimentos são expressos – a fim de perceber como se dá a experiência do mundo realizada pelas meninas das obras do *corpus* selecionado para esta pesquisa. Estaremos frente aos seus devaneios – sejam os de miniaturização, sejam os de transcendência a partir do infinito. Passearemos por lugares oníricos e nos perderemos nos segredos do *cosmos* construído por cada uma das narradoras.

Divisaremos, então, contemplando as trilhas percorridas, olhando para trás, prováveis caminhos que poderiam ser seguidos por essa pesquisa, ou por qualquer outra que se proponha a redescobrir seu próprio caminho no jardim mágico da infância de *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*.

Convidamos respeitosamente o leitor a nos acompanhar nos atalhos permeados de luz e sombra dos jardins abandonados, dos lagos e das casas vazias, do jardim íntimo de árvores ternas e terra acolhedora, das casas cheias de lembranças e de objetos que guardam em si um mundo novo, do infinito jardim das dunas e do mar, das remotas grutas de crianças mortas e do jardim esquecido. Sejam tomados pela mão da narradora que nos apresenta meninas surpreendentes, tristes, sábias, silenciosas, alegres, imaginativas. Exploreemos o jardim das meninas que cheira a passado e bolor, a flores mais comuns e esquecidas.

2 PASTORA DE NUVENS

O encontro com as obras de Cecília Meireles sejam elas em poesia ou em prosa, pode trazer ao leitor a impressão da inserção em uma atmosfera poética que se mantém, mesmo após a leitura.

Em alguns casos, é possível sentir que algo muito sutil fica na ponta dos dedos, uma espécie de substância, um sentido fugidio que não se concretiza em palavras. Cada palavra se abre em um jardim de delícias, repleto de múltiplas significações. Nesse momento, não há como perder de vista que a escrita ceciliana é tomada pela música que percorre com “sangue eterno a asa ritmada” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 227). Nessa experiência com o texto é como se cada som também se tornasse cor e brilho: atingindo secretas paisagens e transportando suavidade e primícias de cores que invadem os sentidos.

2.1 Um delicado relicário de nácar

Em *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* cada episódio se torna um delicado relicário de nácar, no qual o narrador põe em oferta as experiências, os momentos inesquecíveis da sua infância. O leitor adentra esse santuário, a partir do verbo, e desvenda pequenos retalhos dessa preciosa coleção de memórias. Aproximar-se desses delicados tesouros de criança como as pedrinhas, conchas, retalhos coloridos e cacos de Olhinhos de gato; dos colares de flores feitos por Josefina, dos difíceis bordados das estudantes de “Paraíso”, desafia-nos a empreender um caminho pelos jardins e grutas, pelas sombras frescas face à luz do dia, e contemplar de um observatório próximo do chão (seu universo particular) – na companhia dos gatos e das formigas – o avesso das costuras, os diversos mundos nas linhas da madeira do assoalho “que os outros pisam indiferentes” (MEIRELES, 1980, p.8).

Somos levados por essas sendas pela “pastora de nuvens”, como se definiu Cecília Meireles em “Destino” poema de *Viagem*. Assim como ela, não sabemos se somos conduzidos ou se apenas a acompanhamos por essa “campina tão desamparada/ que não principia nem também termina” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 292) que são, igualmente, os fragmentos dessa memória afetiva da infância.

Toda a sua obra é perpassada pela suavidade, pela delicadeza, pelo cromatismo peculiar de sua poética, onde são perceptíveis as temáticas do sonho, da solidão, além de uma semântica particular relacionada às flores, bem como um sentimento de eternidade e de

dúvida transcendente que a levam a um intenso mergulho no “eu”. Ela ocupa um espaço fluido, transitando entre textos poéticos de alto refinamento, crônicas, algumas inclusive de teor lírico¹, além de livros voltados para o público infantil.

Nascida no Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1901, Cecília é a mais nova de quatro irmãos. Órfã, foi criada pela avó materna Jacinta Garcia Benevides (nascida na Ilha de São Miguel, nos Açores). A futura escritora diplomou-se como professora e exerceu o magistério. Contribuiu extensamente em jornais, tais como: *Diário de Notícias*, *A Manhã* (ambos sediados no Rio de Janeiro), *Correio Paulistano* e *Folha de S. Paulo*, somando “cerca de 2.500 crônicas” (LAMEGO, 2001, p. 48). Apresentou diversas conferências em ao menos seis países, tendo recebido o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade de Nova Délhi (Índia). Atuou como tradutora de obras em mais de sete línguas. Entre as publicações traduzidas estão *As Mil e Uma Noites*, texto anônimo do século X, *Orlando*, de Virginia Woolf e *Bodas de sangue* e *Yerma*, de Federico García Lorca.

Em vida, publicou 21 livros de poesia, 17 títulos em prosa, e incontáveis participações em produções coletivas, acrescentando-se uma peça (infantil), a organização de duas coletâneas, uma das edições de sua obra poética, além de diversas traduções². Após a morte de Cecília, em 1964, esse corpo de livros aumentou consideravelmente, por meio de edições de reunião de sua obra poética e em prosa, textos inéditos e algumas publicações de sua correspondência. É importante lembrar, contudo, que ainda há “vasta obra inédita, mistério último esperando a revelação”. (ZAGURY, 2001, p. lxvi).

Cecília não chegou a conhecer nenhum dos três irmãos, que morreram ainda crianças; nem a conviver com o pai, falecido três meses antes de seu nascimento; além disso, compartilhou apenas seus três primeiros anos de vida com a mãe. A infância solitária, cercada pelas lembranças da morte, entremeada de histórias e canções da cultura açoriana (fruto da criação pela avó materna) e também do folclore brasileiro, é brevemente relatada pela própria autora neste trecho de uma entrevista concedida à revista *Manchete*:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. (MEIRELES *apud* DAMASCENO, 1977, p. 59).

A partir desse relato, acreditamos, tal como Leodegário A. de Azevedo Filho, que

¹ Trataremos com mais profundidade desses aspectos no subitem 2.2 desse trabalho.

² A escritora teve livros traduzidos para o espanhol, francês, italiano, inglês, alemão, húngaro, hindu e urdu.

[...] a consciência da fugacidade do tempo advém de sua própria infância, marcada pela morte dos pais, além de outros familiares, inclusive de todos os irmãos. O desencanto, a sensação de que a felicidade que sempre é fugidia, também decorre da temática central de seus poemas, concentrada na brevidade da vida. Daí decorre ainda o tema da solidão, que transparece em vários poemas seus, a solidão e o sonho. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 38-39)

Lendo as obras que perfazem o *corpus* dessa pesquisa, o leitor se encontrará num dos lugares privilegiados para observar essas temáticas. Assim como em sua poesia, Cecília Meireles se aprofunda, partindo de suas memórias de infância, nessa vida experimentada por meninas sozinhas, que encontram momentos felizes, ocasiões de profunda tristeza e episódios de perda nos quais percebem perto de si os limites da morte ou mesmo da transcendência.

A obra poética de Cecília Meireles é considerada com largueza pelos estudos críticos de literatura brasileira. Sua poesia instigou uma leitura em profundidade desde que veio a público, nos idos dos anos 1920 e 1930, sob a égide do movimento modernista, nas sucessivas décadas do século XX, e continua a suscitar estudos e pesquisas até o presente momento deste trabalho. A obra em prosa, em especial as crônicas, publicadas prolificamente, tratam de sua luta relacionada à melhoria da educação do País, relatos de viagem que nos demonstram amostras do fino senso cultural da poetisa, além daquelas que se apoiam em momentos cotidianos apresentados com a delicadeza, a cor e a visão únicas de Cecília.

Os estudos de historiografia da literatura brasileira a situam, em sua maioria (poderíamos citar, dentre eles, COUTINHO, 1964, p. 222; AZEVEDO FILHO, 1970, p. 22; COUTINHO, 1986, p. 114-116; SECCHIN, 2001, p. xxiii; CANDIDO, 2006b, p. 137), na corrente espiritualista do Modernismo por sua participação na revista *Festa*, movimento cujas características asseguram uma das diversas facetas do momento transicional do Modernismo. Nas palavras de Afrânio Coutinho em sua *Introdução à Literatura no Brasil*, os membros de *Festa* podem ser considerados “herdeiros do espiritualismo modernista [...] Defendiam a tradição e o mistério, conciliavam o passado e o futuro” (COUTINHO, 1964, p. 222). Essa filiação, no entanto, não ofuscou o estilo particular de Cecília Meireles:

De maneira geral, deu preferência ao verso curto, ligeiro, que acompanha a fluência das impressões vagas, esbatidas. Rica de imagens, a sua linguagem é contudo demasiado clara, conduzindo-nos a uma visualização rápida e fácil [...] Pode ser considerada herdeira do Simbolismo na poesia modernista brasileira. (CANDIDO, 2006b, p. 137).

Esse estilo próprio desenvolvido pela escritora costuma trazer certa dúvida à crítica quanto à sua classificação, como esclarece Valéria Lamego em *A farpa na lira*:

A imagem da “figura solitária” predomina na representação que a crítica tradicional fez de Cecília Meireles e de sua obra. As avaliações tradicionais acerca da poetisa confundem, no entanto, isolamento e distanciamento do “drama coletivo” com a posição única, singular, que Cecília Meireles ocupava no interior do Modernismo, movimento marcado pelos gestos coletivos e quase sempre identificado apenas com a busca de uma identidade nacional. (LAMEGO, 1996, p. 41-2).

Essa poética cecilianiana – marcada pela sutileza, acentuado cromatismo, expressiva imagística, intenso simbolismo e criatividade na seleção de vocábulos em busca da sonoridade adequada – é estudada por Leodegário A. de Azevedo Filho em *Poesia e estilo de Cecília Meireles*, no qual o pesquisador analisa a obra poética da autora, elegendo as características da estilística da poeta:

Nos poemas de Cecília Meireles, como temos assinalado, o tema central é o da fugacidade do tempo e brevidade da vida. O motivo básico ou *Leitmotiv* é o sentimento de eternidade, a dúvida transcendente. A imagística, por fim, se reveste de fino virtuosismo lírico, através de comparações, metáforas e símbolos que partem do sensível para o espiritual, numa realização estética que apresenta, não raro, traços expressivos de natureza barrôca. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 84)

Acreditamos ser possível perceber, após essa breve retomada de parte da fortuna crítica de Cecília Meireles, que o estudo da obra poética da autora detém visível vantagem numérica sobre a pesquisa relacionada à prosa cecilianiana. Tradicionalmente somos colocados à frente da poetisa (ou, poeta, como insiste Otto Maria Carpeaux, no ensaio “Poesia intemporal”³) e poderíamos ser mesmo surpreendidos pela copiosa produção de crônicas da autora. Crônicas essas que detêm parcela significativa dos estudos sobre a obra de Cecília Meireles (mesmo que menos numerosa diante das apreciações da poesia cecilianiana).

No entanto, nesta pesquisa, buscamos contemplar uma porção ainda menos visitada pela crítica literária: a das obras cecilianas de natureza memorialística, indicada por estudiosos como Leila V. B. Gouvêa: “Há ainda as memórias de infância enfeixadas em *Olhinhos de gato* – uma espécie de *Les mots* lírico, escritas nos anos 30 – e de adolescência (*Giroflê, Giroflá*)”. (GOUVÊA, 2001, p. 43). Em *Les mots* (na edição brasileira o título foi traduzido literalmente: *As palavras*) Jean-Paul Sartre conta, em uma narrativa envolvente, as memórias da sua infância na casa dos avós maternos, a convivência (cercada de possessividade) com a mãe viúva, sua experiência com os livros mergulhada, num primeiro momento, na criatividade de criar histórias que ainda não sabia ler, entre outros episódios. À

³ CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia intemporal”. In: _____. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960, p. 203-208. Nesse ensaio Otto Maria Carpeaux opõe-se à noção de poesia feminina e defende que a obra cecilianiana tem seu lugar junto aos poetas pós-simbolistas, tais como Rilke e Yeats. Para o ensaísta a obra poética de Cecília Meireles possui um tom universal, intemporal.

semelhança de *Olhinhos de gato*, há diversos relatos da primeira infância, e a presença da morte – do pai, no caso de Sartre – e de incertezas que se desprenderam dela. No entanto, a narração de Sartre se mantém no registro da ficção narrativa. A obra de Cecília Meireles, por outro lado, é claramente pontuada de fortes ápices líricos.

Formam, portanto, nosso *corpus*, os livros *Olhinhos de gato* (1939-40) e *Giroflê, giroflá* (1956), sobre os quais nos debruçaremos com mais detalhe adiante.

A fim de observar com mais propriedade as obras selecionadas para esta pesquisa partimos da leitura de estudos notáveis sobre a autora, como o já mencionado *Poesia e estilo de Cecília Meireles*, onde Leodegário A. de Azevedo Filho estuda criteriosamente todos os livros de poesias publicados em vida; *Cecília Meireles: o mundo contemplado*, de um dos maiores pesquisadores da obra da autora, Darcy Damasceno; *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões*, de Leila V. B. Gouvêa; *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*, de Valéria Lamego; entre tantos outros indispensáveis para melhor conhecer a obra ceciliana.⁴

Gostaríamos de observar ainda que a infância tem lugar privilegiado na obra de Cecília Meireles – tanto em poesia, quanto em prosa, tanto do ponto de vista literário, quanto do ponto de vista pedagógico. Essa relação estreita pode ser percebida, em um primeiro momento, pela extensão numérica de poesias, contos e, de uma forma sintomática, crônicas, que tratam do assunto. Pode-se, ainda, em um segundo momento, já mergulhando nos traços biográficos da escritora – em entrevistas, prefácios –, perceber uma predileção pelas crianças.

É assinalável dentro do corpo de crônicas de Cecília Meireles aquelas que tratam da educação infantil; tal importância foi registrada na edição de uma coleção de suas crônicas (pela editora Nova Fronteira, em 2001), em 9 volumes, 5 deles voltados exclusivamente a essa temática. Gostaríamos de citar aqui o livro *Problemas da Literatura Infantil* (1979), resultado de três conferências proferidas por Cecília Meireles a pedido do Governo de Minas Gerais, em 1949, versando sobre leitura e infância. Embora tenham se passado mais de seis décadas, pudemos perceber que diversas das discussões empreendidas pela escritora ainda mantém consistência: as questões por ela levantadas falam diretamente aos dias de hoje. São ponderações sobre a educação e a infância que ainda hoje inquietam pais, educadores e

⁴ Fomos guiados à grande maioria das obras da fortuna crítica sobre a autora que selecionamos para este estudo (inclusive no que toca a notícias de jornal e revista) a partir do artigo “Bibliografia crítica e comentada de Cecília Meireles”, de Ana Maria Domingues de Oliveira, publicado junto à apresentação do primeiro volume da *Poesia completa* editada em 2001, pela Nova Fronteira (OLIVEIRA, 2001). Tivemos acesso à tese da mesma pesquisadora (defendida em 1988), com os dados completos, que deu origem ao artigo supracitado e ao livro *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles* (1998), o qual infelizmente não pudemos compulsar.

pesquisadores (sejam voltados à pedagogia, sejam à literatura). É importante assinalar, ainda, que a primeira biblioteca infantil especializada do País, foi por ela fundada, em 1934, no Pavilhão do Mourisco⁵, no Rio de Janeiro (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 12).

Criança meu amor e *Ou isto ou aquilo* figuram como as principais⁶ obras de Cecília Meireles voltadas especialmente às crianças. *Criança meu amor* (1924) traz um misto de poemas em prosa e algumas poesias (canções e cantigas de roda). Em meio a uma linguagem delicada e simples, Cecília faz diversas incursões de natureza ética visando à formação das crianças. Ao abrir o livro a autora o dedica ao seu pequeno leitor: “Sem te conhecer compus esse livro que te ofereço, querendo fazer-te feliz.” (MEIRELES, 1977, p. 9) e indica que sua leitura deve ser feita “procurando guardá-lo na memória do seu coração” (MEIRELES, 1977, p. 9). Há ainda cinco “mandamentos”, todos iniciados pela palavra “devo”: “amar a escola como se fosse o meu lar”, “amar e respeitar a professora como se fosse minha mãe”, “fazer dos colegas meus irmãos”, “ser verdadeiro”, “ser dócil”. As boas crianças são exaltadas e tomadas como exemplo, nas diversas histórias contadas no livro, e há um “mau menino”, exemplo da ingratidão, que é instado a ter compaixão e tornar-se bom: “Não sente como a entristeces, sendo mau? [...] tu não sabes que dor nos causa a ingratidão, meu filho... Mas não sejas ingrato!” (MEIRELES, 1977, p. 55).

Ou isto ou aquilo (1964) foi o último livro que Cecília publicou em vida. É composto por poemas, todas voltadas ao público infantil. Dois deles, “O menino azul” e “Os pescadores e suas filhas”, ganharam edições ilustradas publicadas postumamente. O universo da infância: as brincadeiras, cantigas de roda, os sonhos, as aventuras, as festas e procissões, a convivência com os animais, mas também pequenos desastres do cotidiano (como se sujar de tinta) e as manhas infantis são vistas sob o ponto de vista da poesia, como em “A moda da menina trombuda”:

É a moda
da menina muda
da menina trombuda
que muda de modos
e dá medo.

(A menina mimada!)

⁵ Para mais informações sobre a iniciativa de criação da Biblioteca do Pavilhão do Mourisco e também sobre seu fechamento indicamos o estudo de Jussara Pimenta (2001) intitulado “Leitura e encantamento: a Biblioteca Infantil do Pavilhão do Mourisco”.

⁶ Veremos mais adiante que *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* não foram concebidos para a leitura infantil (NEVES, 2001; CUNHA; BASTOS, 2001).

É a moda
da menina muda
que muda
de modos
e já não é trombuda.

(A menina amada!)
(MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1467)

Em *Ou isto ou aquilo* o tom amoroso e pedagógico, no sentido de visar a certa formação ética da criança se mantém. Também nessa obra as boas crianças são recompensadas e as atitudes desobedientes são desaconselhadas e mesmo castigadas. Observe-se como o humor da menina da “moda” desencadeia reprovação “(A menina mimada!)” e como sua mudança culmina na terna aprovação do eu lírico: “A menina amada!”.

Embora a infância e as pequenas personagens sejam o centro das narrativas das obras do nosso *corpus*, ambas as obras não foram escritas tendo como público privilegiado o infantil. Mesmo que diversas vezes *Olhinhos de gato* seja qualificado como infanto-juvenil (e tenha sido assim classificada pelo mercado editorial), Neves acredita que essa obra tenha como leitor preferencial o público adulto. Afirma a pesquisadora:

Foi para olhos adultos que Cecília escreveu os textos que, após sua morte (em 1964), foram reunidos no Brasil em livro dedicado ao público infanto-juvenil. E foram olhos adultos os de seu primeiro público, quando leitores portugueses se surpreenderam ao encontrar em meio a treze números da revista *Ocidente*, entre 1938 e 1940, aquelas páginas confessionais de uma menina brasileira (NEVES, 2001, p. 25).

E, em seguida, conclui: “As alusões que, como autora, faz ao livro *Olhinhos de gato*, os veículos onde Cecília publicou em vida os fragmentos de suas memórias, os versos em que reescreve os episódios e personagens, são pistas que parecem indicar que a autora sempre os destinou ao público adulto.” (NEVES, 2001, p. 29).

O mesmo ocorre em relação a *Giroflê, Giroflá*. De acordo com Maria Helena Camara Bastos e Maria Tereza Santos Cunha (2001), ao longo do ensaio intitulado “Festa das letras”⁷ “em 1956, [Cecília Meireles] publica *Giroflê, giroflá*, breves crônicas poéticas, também de lastro memorialístico, originalmente destinadas ao leitor adulto.” (BASTOS; CUNHA, 2001, p. 206).

Acreditamos, a partir dessas observações, que a estreita afinidade entre Cecília Meireles e a temática infantil tornaria possível observar as relações entre sua obra e a

⁷ BASTOS, Maria Helena Camara e CUNHA, Maria Tereza Santos. Letras em festa. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001, p. 201-10. (Coleção Ciências Sociais; v. 1).

infância, desvinculadas do âmbito educacional/pedagógico. Nosso estudo poderia questionar, a partir dessas observações, como a criança, no caso do *corpus* escolhido, a menina, é representada na prosa de natureza memorialística da autora.

A pesquisa aqui desenvolvida parte da hipótese central de que é possível verificar, por meio do exame do *corpus*, que a caracterização da personagem encaminha para a apreensão da infância pelo prisma do devaneio, apontado como característica da imaginação infantil. A essa hipótese seguem-se outras: a importância dada à solidão como característica das personagens infantis torna possível aferir a contribuição dessa temática para a formação do imaginário da infância – assim, examinar a forma como se dá a relação entre as personagens infantis e adultas será essencial nesse momento.

Propomo-nos, portanto, nesta investigação, a nos aproximar de uma parcela da obra em prosa ceciliana que, face aos demais livros, é menos contemplada pela crítica literária. Referimo-nos, portanto, a *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*, que apresentam natureza memorialística, pondo-nos em contato com as lembranças de infância da escritora. Acreditamos que nosso foco específico de estudo possa vir a contribuir para o conjunto das pesquisas acerca da obra ceciliana buscando um ângulo diferenciado voltado à relação que a autora desenvolveu com a infância a partir da escrita em prosa.

A partir da leitura aprofundada das obras selecionadas, seguindo o método comparativo, buscaremos compreender (e apreciar) as figurações da infância e das personagens infantis femininas (a menina Olhinhos de gato, e as demais dos sete contos do “tempo do giroflê”) na prosa de natureza memorialística de Cecília Meireles. São crianças que apresentam uma inclinação voltada ao poético, ao devaneio, imerso na solidão, com grande proximidade da morte, além da vivência íntima da transcendência do espírito.

Neste trabalho seguiremos o método comparatista do ponto de vista da metodologia temática no sentido de que estudaremos os temas da infância e da solidão nas obras do *corpus* na perspectiva da “temática pessoal” (BRUNEL, 1995, p. 112) – ou seja, o tratamento dado aos temas selecionados a partir da escrita ceciliana. Em alguns momentos de nossa pesquisa perseguiremos momentaneamente pelos caminhos da poética comparada, a fim de nos aproximarmos adequadamente do conceito de “narrativa poética” e da proposta bachelardiana de leitura “meditada”, afinal “[n]ão existe temática a não ser expressa por uma poética, e toda temática é portadora de uma poética virtual.” (BRUNEL, 1995, p. 110).

A fim de que seja possível aproximarmos-nos dos textos cecilianos selecionados para esta pesquisa – obras em prosa que carregam traços poéticos e que despertam no leitor a

imaginação voltada para a infância e que, em certa medida, fazem-no sonhá-la e revivê-la –, propormo-nos a realizar uma leitura que medite sobre a natureza poética da obra. Para tal fim, traremos para junto dessa observação do texto literário os estudos de Gaston Bachelard acerca da imaginação poética (os cinco livros que tratam dos elementos e, em especial, suas duas poéticas⁸ – do espaço e do devaneio).

Creemos ser possível considerar em que medida os procedimentos literários da poesia de Cecília se inserem na prosa, consideradas obras “que são pura poesia, perfeitamente dignas de ombrear com sua obra poética”, como assevera Leodegário de Azevedo Filho (2003, p.7). Observando o desenvolvimento estilístico do texto ceciliano (imagística, escolha vocabular, sonoridade, temática, etc.) acreditamos ser possível efetuar uma aproximação desse *corpus* à obra poética e às demais em prosa da autora, ainda que numa perspectiva temática.

2.2 Um relance do jardim que buscamos

Aproximamo-nos, então, a partir dessa pesquisa, de um *corpus* que nos permite diversas possibilidades de abordagem. A fim de que sejamos capazes de prosseguir nesta investigação é de fundamental importância, como se sabe, acercarmo-nos das obras escolhidas.

Olhinhos de gato, obra em prosa ficcional de Cecília Meireles, veio a público editada pela revista Ocidente, em 13 números, entre os anos de 1938 e 1940, sendo publicada no Brasil apenas postumamente, em 1980. No volume – do qual utilizamos a 2ª edição – aparecem treze capítulos, uma vez que, de acordo com uma nota do editor localizada na abertura do livro, foi mantida a estrutura da primeira publicação (MEIRELES, 1980, Nota do editor). A última edição da obra (terceira) foi realizada pela editora Moderna e data de 2003.

Ao longo da narrativa, episódios de momentos da infância se misturam, fragmentados, como lembranças lançadas a esmo. Não há marcas temporais que assegurem por quanto tempo a história se passa. Contudo, a descrição de costumes, uma gama variada de comerciantes ambulantes e suas estratégias de atrair o público, alusões a crendices e a certas datas comemorativas, como o Carnaval, a Semana Santa e o Natal, tornam possível perceber que a narrativa constrói ambientes que remetem às primeiras décadas do século XX: “São

⁸ Ao longo do próximo capítulo delimitaremos melhor em que medida a obra bachelardiana contribuirá para nossa leitura do *corpus*.

magias e pecados do cotidiano das ruas da cidade. Retalhos de uma memória que é de Cecília, mas que também pertence a outros que, como ela, foram crianças no Rio de Janeiro do início do século XX.” (NEVES, 2001, p. 33).

Gostaríamos de voltar nosso olhar, neste momento, para a segunda obra escolhida para complementar o *corpus* que perfaz esta pesquisa. Único livro de contos publicado por Cecília Meireles⁹, *Giroflê, giroflá* foi inicialmente lançado pela editora Philobiblion - Civilização Brasileira em 31 de março de 1956, como o quinto volume da Coleção Maldoror. Tiragem de caráter especial¹⁰ era limitada a 330 (trezentos e trinta) exemplares impressos e numerados manualmente, ilustrados com 4 (quatro) xilogravuras originais em sete cores, do artista catalão Manuel Segalá, todas assinadas a lápis. Sua última reedição (terceira) data de 2003, pela editora Moderna.

Giroflê, giroflá é iniciado pela cantiga de roda homônima e seguido pelos sete contos que compõem o livro. “Tempo do giroflê” é uma narrativa que parece nos trazer a sensação da nostalgia a partir do ato próprio de rememorar: “Ah, mas as pálidas imagens ainda resistem: saem dos seus primitivos lugares, aparecem onde não as esperávamos, desdobram-se de outras figuras que nos apresentam, acordam as primeiras experiências, as indeléveis curiosidades do nosso amanhecer no mundo” (MEIRELES, 2003c, p. 8). As imagens formadas nesse conto nos levam a esse tempo no qual a infância era mais inocente e doce, os costumes eram considerados sabedoria e os acontecimentos do cotidiano eram mais simples.

A postura do narrador nos remete ao contador de histórias próprio das narrativas orais e dos contos de fadas que, de acordo com Walter Benjamin no ensaio “O Narrador”, dispunha de suas experiências de vida, sua memória e sabedoria para contar o relato: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O ensaísta e teórico alemão aponta, ainda, que: “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

⁹ Até o momento – e o dizemos pelo fato de ainda restarem diversos textos inéditos de Cecília – as demais obras literárias em prosa são classificadas como crônicas – *Escolha seu sonho* (1964), *Ilusões do mundo* (1976), *O que se diz e o que se sente* (1980), *A janela mágica* (1981), e as coletâneas de crônicas: *Crônicas em geral* (1998), *Crônicas de viagem* (3 volumes, tendo sido o primeiro publicado em 1998 e os seguintes em 1999), *Crônicas de educação* (5 volumes, todos os volumes foram publicados em 2001), *Crônicas para jovens* (2012).

¹⁰ Imagens e informações da Se Books em: <<https://picasaweb.google.com/Idealivros/GirofleGirofla1Ed>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

Sabemos que a marca da oralidade é necessária ao conceito de narrador formulado por Walter Benjamin e que tomá-lo como modelo para narrativas escritas poderia gerar alguma inconsistência. No entanto, aludimos aqui a certas características das obras estudadas nesta pesquisa, tais como a natureza rememorativa das narrativas e a delicadeza estilística (que muitas vezes às aproxima à escrita poética). Que incrível contadora de histórias é Cecília Meireles: conta à alma, além de ao ouvido. Obras como *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*, que recendem a poesia, falam mais diretamente aos sentimentos do leitor¹¹.

O narrador de “Tempo do Giroflê”, assim como o dos demais contos do livro, traz essa marca acentuada da rememoração. Acaba por suscitar no leitor a sensação de ouvir de um adulto experiente delicados “causos” de sua infância e adolescência. É como se o narrador nos dissesse antes de cada conto “eu já contei a história da pobre Josefina?”, ou “houve um tempo em que parecíamos viver eternamente”, ou ainda “lembro-me, como se fosse hoje, da menina mais surpreendente do colégio...”. Podemos apontar escolhas vocabulares que nos indicam mais claramente essa condição como em *Olhinhos de gato* quando o narrador enuncia a frase de tom nostálgico: “E existia aquela rua!” (MEIRELES, 1980, p. 42). Essa evocação do passado também se dá, em geral, nas demais obras cecilianas: “O movimento de expandir a imaginação e escavar a memória com vistas à evocação da família ancestral ausente é recorrente na obra poética e em prosa da escritora.” (GOUVÊA, 2008, p. 126)

Voltemos, por hora, a uma característica comum às duas obras literárias que integram o *corpus* dessa pesquisa: ambas *apresentam natureza memorialística* (GOUVÊA, 2001, GOUVÊA, 2008, p. 128; IPIRANGA, 2006, p. 149 e NEVES, 2001, p. 28).

Em seu livro *Cecília em Portugal*, Leila V. B. Gouvêa dedica-se a percorrer os itinerários das viagens de Cecília Meireles à Europa, prestando atenção mais detalhada a suas passagens por Portugal e pelas ilhas dos Açores. Em alguns momentos a pesquisadora refere-se a *Olhinhos de gato* como “memórias de infância” (GOUVÊA, 2001, p. 22; p. 80; p. 91) da poetisa:

Em 1938, ele [Álvaro Pinto] lança em Portugal a revista *Ocidente*, e ali a seguir publicaria, em capítulos e em primeira mão, as memórias de infância de Cecília Meireles, *Olhinhos de gato*, que também viriam a ser editadas na Argentina – e apenas postumamente no Brasil. (GOUVÊA, 2001, p. 80).

¹¹ Explicaremos melhor como uma obra poética toca diretamente o leitor quando dissertarmos acerca dos conceitos de “repercussão” e “ressonância” no item 3.1 deste trabalho.

Note-se, como enfatiza Gouvêa (GOUVÊA, 2001, p. 22), a proximidade com a publicação do livro *Viagem*, também editado antes em Portugal. Lembremos que em entrevista concedida a Fagundes de Menezes (revista *Manchete*) a própria Cecília Meireles refere-se a *Olhinhos de gato* como seu “pequeno livro de memórias”:

Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar de sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu. Já principiei a narrativa dessa infância num pequeno livro de memórias, aparecido numa revista portuguesa, com o título “Olhinhos de gato”. Mas há muito para contar. (MEIRELES *apud* DAMASCENO, 1977, p. 58)

No artigo “Paisagens secretas: memórias da infância”, Margarida de Souza Neves (2001) efetua um cuidadoso estudo acerca de *Olhinhos de gato* no que condiz às memórias de infância de Cecília Meireles e divisa uma possível descoberta de um horizonte poético a partir do exercício memorialístico¹².

É na memória de infância que estará a confissão de seu grande descobrimento: o segredo ao mesmo tempo terno e doloroso da poética de sua própria educação sentimental. É no mar absoluto da solidão, desde muito cedo navegado, que a poeta adulta descobre, na Cecília-menina que sua lembrança constrói, o roteiro da viagem em busca incessante daquilo que foi o seu santo graal: algo que nunca conheça a morte. *A palavra poética*. (NEVES, 2001, p. 38, grifo nosso).

Tanto havia para contar, que a autora escreve uma espécie de continuação de suas memórias. Em carta à poeta chilena Gabriela Mistral, no dia 30 de abril de 1944, Cecília Meireles agradece à amiga pela leitura de algumas páginas da continuação de suas memórias:

Querida Gabriela: agradeço-lhe as boas palavras sobre o nirvana do “Ninguém” e a lembrança da coleguinha “Odisséia”, desenhada no fundo dos tempos imemoriais. Essa é uma das páginas da “Continuação da Infância”, que aparecerá depois que os “Olhinhos de gato” conseguirem aparecer. Quando? Quando a guerra deixar, – uma vez que o volumezinho continua em Lisboa, com quem estou mais ou menos incomunicável. (MEIRELES, 1944).¹³

“Odisséia” é sabidamente um dos contos publicados em *Giroflê, giroflá*, o que nos leva a crer que a obra seria essa “Continuação da infância”, mencionada por Cecília Meireles. Já “o nirvana do ‘Ninguém’” parece aproximar-se de “Paraíso”, terceiro conto do mesmo livro. Nesse conto – perceba-se a proximidade entre os vocábulos “nirvana” e “paraíso” – as

¹² Em notícia da *Folha de S. Paulo* do dia 7 de novembro de 1980, acerca do lançamento de *Olhinhos de gato* no Brasil (assim como na contracapa do livro) afirma-se que há uma *correspondência* entre as personagens do livro e as pessoas que conviveram com Cecília em sua infância: “A história é autobiográfica [...] Todos os personagens enfocados na obra conviveram com a menina Cecília Meireles. Exemplos: a avó Jacinta aparece como Boquinha de doce, e a ama, Dentinho de arroz. [...]” (OBRA, 1980).

¹³ MEIRELES, Cecília. [Carta] 30 abr. de 1944 [para] Gabriela Mistral, Rio de Janeiro. 1f. In: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Sala virtual Gabriela Mistral: documentos*. Disponível em: <<http://salamistral.salasvirtuales.cl/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

jovens personagens, estudantes de uma escola pacífica, veem-se entre estátuas de deuses serenos, velhos sábios, jardins tranquilos e rios calmos. O lugar é marcado pela presença concomitante das “Quatro Estações”, um refúgio de paz que por esse motivo parece se localizar fora do tempo: “Era um tempo *encantado*. As meninas aprendiam a fazer rendas difícilísimas, que ninguém usaria jamais” (MEIRELES, 2003c, p. 20, grifo nosso), numa espécie de eternidade.

Bastos e Cunha (2001), no ensaio “Festa das Letras”, observam as obras de Cecília escritas para os públicos infantil e infanto-juvenil no que concerne às características apreciadas do ponto de vista pedagógico, como a contribuição na formação (inclusive ética) dos pequenos leitores; em especial a gratidão e obediência aos adultos, como vimos nas páginas 19 e 20 deste trabalho. Dizem elas sobre *Giroflê, giroflá*:

[...] A obra abre com uma cantiga de roda, com o título do livro; seguida de sete pequenas histórias que, mais uma vez, remetem o leitor ao mundo dos sonhos: Tempo do Giroflê, Josefina, Paraíso, Julieta, Estrela, Reino da solidão, Odisséia, que discutem temas centrados em vivências infantis, do universo dos jovens, de seus pensamentos, anseios. Apresentadas em *linguagem poético-lúdica* são acessíveis e sedutoras para a meninada que começa a descobrir a literatura. (BASTOS; CUNHA, 2001, p. 206, grifo nosso).

Por conta dessa linguagem “poético-lúdica”, acreditamos ser importante observar ainda que há certa dificuldade de classificação dessas obras em prosa quanto ao aspecto dos gêneros literários. *Olhinhos de gato* não chega mesmo a ser definido editorialmente como romance, novela ou coleção de contos. De acordo com o projeto de leitura encartado na última edição, a Editora Moderna o insere no gênero “memórias”¹⁴. Já *Giroflê, giroflá* é definido, no projeto de leitura respectivo, pela mesma editora como “prosa poética” e tem como um de seus sintagmas-chave “memórias de infância”¹⁵.

Adotaremos a classificação “narrativa poética” que se liga às duas obras do *corpus*, o que nos dá a oportunidade de compreendê-las melhor. Observemos essa associação

¹⁴ MODERNA. Projeto de Leitura. Coordenação de Maria José Nóbrega e elaboração de Lucy Wenzel. 2003a. Disponível em: <<http://www.modernaliteratura.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A1328711CC3>>. Acesso em: 17 mai. 2013. (Encartado em MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2003a).

¹⁵ MODERNA. Projeto de Leitura. Coordenação de Maria José Nóbrega e elaboração de Rosane Pamplona. 2003. Disponível em: <<http://www.modernaliteratura.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A04E81572EA>>. Acesso em: 17 mai. 2013. (Encartado em MEIRELES, Cecília. *Giroflê, giroflá*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003c).

entre lirismo e prosa a partir do seguinte trecho da crônica “Evocação Lírica de Lisboa”¹⁶, selecionada por apresentar alto teor poético:

Queres ouvir-lhe o canto e não o entendes. Ó linguagem das náiades, ó grito das vastas solidões! Queres segui-la, e não podes: ela não anda: resvala – desliza pela beira do dia e logo desaparece, por seu destino marinho, e ao longe sua voz é um bordado caído no rio, por onde os peixes vão correndo, todos transparentes. (MEIRELES, 2003a, p. 198).

Note-se a presença da repetição, em especial da terminação “es”, própria da segunda pessoa do singular na voz ativa do verbo, a qual também reaparece em substantivos e adjetivos (queres/ entendes/ náiades/ solidões/ podes/ resvala/ desliza/ desaparece, para citar alguns exemplos), que conduz o estrato fônico a privilegiar sons recorrentes de sibilantes, tornando o ritmo da prosa similar ao da poesia, tomado de fluidez e musicalidade.

O predomínio da função poética sobre a referencial pode ser notado ao nos debruçarmos sobre a rica metáfora (acompanhada de acentuada sinestesia, uma das marcas da poética cecilianiana) relativa à voz que perpassa o fragmento selecionado. O excerto inicia-se com a indicação de um canto, misterioso porque inapreensível, mas presumidamente belo, por ser de uma “náiade” – ser mítico semelhante à sereia: ninfa ligada a rios ou fontes (BRANDÃO, 2010, p. 153)¹⁷. Essa canção vai desaparecendo com o resvalar aquático da jovem cantora e se transforma num “bordado caído no rio, por onde os peixes vão correndo, todos transparentes”, como se a voz atingisse o horizonte inalcançável e deixasse apenas traços de sons (bordado) que se misturam às onomatopeias e cores do rio e das criaturas que nele vivem.

Em “Reino da Solidão”, um dos contos de *Giroflê, giroflá*, temos como protagonista uma menina cujo nome não é informado, mas que tem plena consciência do mundo no qual pretende entrar. Ela “adivinha” que adentra um reino, que ele possui regras, e se dispõe a explorá-lo.

Nesse momento, a menina que passa pela rua, sem rumo certo, encontra as altas grades, e adivinha: ah! Este é o Reino da Solidão. Logo ao primeiro gesto, o sino do portão começa a cantar, e a pequena mão detém-se. Mas a leve cantiga de bronze diz apenas: “Não há ninguém! Não há ninguém!” E a menina entra, esgueirando-se, com o ouvido atento a todos os rumores, as mãos esparsas, como em sonambulismo. (MEIRELES, 2003c, p. 40-1).

¹⁶ A “Evocação Lírica de Lisboa” foi concebida para ser uma conferência a ser pronunciada no Gabinete do Português de Leitura do Rio de Janeiro em 1947, tendo sido publicada no *Jornal de Notícias* (São Paulo) em dezembro do mesmo ano.

¹⁷ Conforme Junito Brandão, em seu *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*.

Gostaríamos de chamar atenção à sonoridade do sino da casa: “Não há ninguém! Não há ninguém!” que aparece como uma tradução da onomatopéia “blém! blém!” e evoca ainda – a partir da alternância das sílabas átonas e tônicas – o movimento pendular do sino. Note-se também a personificação do sino que canta a “leve cantiga de bronze”, numa escolha vocabular onde os fonemas alveolares ditam um ritmo moderado, que se alonga por intermédio dos fonemas /n/.

Ao longo da trama, embora aparentemente tenha algum conhecimento, a personagem realiza uma caminhada de exploração, que culminará com a autodescoberta e a consequente transcendência ao final da narrativa:

[...] E o mesmo sol acorda as cintilações que a aranha gerou sem saber; descobre as inúmeras, imperceptíveis escamas da água que parecia completamente lisa; revela o fulgor de cada grão de areia, de cada poro de pedra; desvenda o sutil, imponderável esmalte de que estão recamados os minuciosos mantos das borboletas. Também sua pele vai tomando do sol um brilho de madre-pérola; e, semicerrando os olhos, encontra nas pestanas aquela incandescência mineral das pedras ricas, de que nem sabe o nome. Esta sentada, agora, em ramos desenhados no chão. Desenhados em seu vestido, em seu corpo. É igual aos pássaros que pousam tão alto! Ah, tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra. Viaja na luz, sem parentes, sem companhia, sem nome, sem fala... Começa a entender de tal maneira tudo como se a adormecessem os braços de céu, de um lado a outro do horizonte. Isto é a menina parada no Reino da Solidão. Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar. (MEIRELES, 2003c, p.45-6)

A personificação do sol e suas ações de descoberta abrem caminho da esfera do sensível em direção à do espiritual, onde vemos a menina se mesclar às coisas do mundo, até sua transcendência, quando “tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra.” (Meireles, 2003c, p. 46) Nesse momento a dúvida dá espaço ao sentimento de eternidade – a menina “viaja na luz” –, uma das temáticas privilegiadas pela poética ceciliana. Apontemos ainda a escolha vocabular requintada capaz de gerar uma imagística diversificada e vívida da relação entre luz e sombra: “acorda as cintilações”, “revela o fulgor”, “imponderável esmalte”, “minuciosos mantos”, “incandescência mineral”, “brilho de madrepérola”, toda essa iluminação face à sombra dos ramos que estão “desenhados em seu vestido, seu corpo”. Mesmo essa seleção dos vocábulos não dificulta a compreensão das imagens e do enredo, tal como reflete Antonio Candido: “rica de imagens, a sua linguagem é contudo demasiado clara, conduzindo-nos a uma visualização rápida e fácil [...]” (CANDIDO, 2006b, p. 137).

O último parágrafo do texto escolhido poderia, facilmente, ser dividido em versos, dada a proeminência do ritmo nas frases: “Isto é a menina parada no Reino da Solidão. Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar.” É como se lêssemos:

Isto é a menina parada no Reino da Solidão.
 Imóvel.
 Como o perfume na flor.
 Alada.
 Como o perfume no ar.

As palavras “imóvel” e “alada” (com o mesmo número de sílabas) intercaladas entre as frases maiores contribuem firmemente para instaurar um ritmo sincopado, com pausas instauradas pelos versos curtos compostos de uma só palavra e ponto final. Se contássemos as sílabas poéticas, teríamos métrica semelhante na terceira e quinta frases, inclusive em relação à tonicidade. O refinamento das metáforas e demais figuras de linguagem contribuem para atestar os traços poéticos entrelaçados à prosa de Cecília Meireles.

A partir dessa possibilidade de compartilhamento de propriedades entre poesia e prosa podemos mencionar o estudo de Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas*, que defende que a oposição entre poesia e prosa já está superada (TODOROV, 1979, p. 68). Mais adiante, nessa mesma obra, diz-nos o teórico: “para definir a poesia, não basta dizer em que ela é diferente da prosa, pois as duas têm uma parte comum que é a literatura” (TODOROV, 1979, p. 70). Logo, prosa e poesia guardam em comum a estruturação na linguagem.

Podemos assinalar essa questão por outro ângulo. Se, como afirma Octavio Paz, o ritmo é natural e prefigura a linguagem (PAZ, 2006, p. 11), há a possibilidade real de o ritmo próprio da poesia deixar marcas na escrita em prosa, uma vez que “[...] neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo uma ordem conceitual ou narrativa, mas *são presididas pelas leis da imagem e do ritmo*. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia.” (PAZ, 2006, p. 15, grifo nosso).

A fim de que possamos nos aproximar melhor dessa mescla de gêneros, podemos tomar como referencial os estudos de Ralph Freedman (1963) e Jean-Yves Tadié (1978), base para a formulação do conceito de narrativa poética. O estudioso francês, ao cotejar os processos da narração e da poesia, examina os temas das narrativas poéticas do ponto de vista estrutural e percebe que nessa categoria híbrida a função poética predomina sobre a referencial: “encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, às assonâncias, aliterações, rimas” (TADIÉ, 1978, p. 8, tradução nossa)¹⁸. Ao estudar o gênero híbrido, que se situa entre prosa e

¹⁸ No original: “nous trouverons, dans le récit poétique, un système d’échos, de reprises, de contrastes qui sont l’équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes”. (TADIÉ, 1978, p. 8).

poesia, Freedman prefere o termo “narrativa lírica”¹⁹ – observando o aspecto subjetivo implícito que ecoa em uma busca íntima do narrador, como análogo à do “eu lírico” do poeta, donde conclui:

Narrativa lírica [...] sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos. Ao combinar características de ambos, o romance lírico desloca a atenção do leitor a partir de homens e eventos para um projeto formal. O cenário habitual de ficção torna-se uma textura de imagens e personagens aparecem como personas do eu. (FREEDMAN, 1963, p. 1, tradução e grifo nossos)²⁰.

Voltemo-nos ao narrador que, ao longo da crônica, parece tomar o leitor pela mão e o leva por um itinerário composto de vários cenários que parecem relacionar-se com uma escolha íntima de lugares, que poderiam suscitar emoções, sentimentos desse “eu”. Como na “Lisboa” experimentada pelo narrador que é apresentada ao “tu”, uma cidade recriada delineada pelos critérios míticos (observem-se os seres que povoam a cena) e que gira em torno do eu-narrador, semelhante a um “eu poético”.

A “Evocação Lírica de Lisboa” fixa-se também, no caminhar sinuoso do itinerário, guiado por um narrador comprometido com suas lembranças e reflexões, o que nos permite dizer que, ao final da leitura da crônica, o leitor pode ser imerso em uma atmosfera notadamente emocional. Tomemos outros fragmentos da crônica:

Sabes que é amanhã por estas vozes que se levantam em redor de ti com seus pregões singulares: vozes cabalísticas que anunciam números de sorte; vozes frescas, recém-colhidas, úmidas vozes saídas de vergéis e derramando aroma de flor e sumo de fruta.

[...]

Ficas deslumbrado na névoa matinal, perdido entre os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia. De todos os lados recebes esses olhares, esses lampejos. [...] (MEIRELES, 2003a, p. 203-204).

Após uma tarde povoada de guloseimas que mais se assemelham a “joias tênues”, envolvidas por cores, sabores, texturas (“filigranas dos doces, transparentes, desfeitos ao mais brando toque, chávenas perfumosas, vagos dedos”), e uma noite mergulhada em lembranças e

¹⁹ Ralph Freedman utiliza a expressão “lyrical poetry”, que traduzida literalmente equivaleria a “poesia lírica”. Modificamos a nossa tradução para “narrativa lírica” para evitar que a expressão contrarie o contexto do estudo de Freedman e preserve o sentido no qual “poesia” é tomada como sinônimo de *poiesis*. Tomamos o termo “narrativa” por conta da natureza dos textos literários selecionados para esta pesquisa. Podemos, assim, evitar certa confusão própria da língua portuguesa: por conta da larga polissemia da palavra “poesia”, que tende a se confundir com a denominação do texto de natureza lírica, resolvemos realizar essa alteração na tradução.

²⁰ No original: “Lyrical poetry [...] suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader’s attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as personae for the self.” (FREEDMAN, 1963, p. 1).

sonhos de todas as espécies (“dos hotéis, das ruas – novas e antigas –, das vielas negras, dos jardins públicos, da soleira das portas, dos lampiões, das estátuas, dos peixes, do rio”), o personagem caminha (“ressoam teus passos”) até o raiar do dia, que nasce enevoado e pleno de vozes (“cabalísticas”, “frescas, recém-colhidas”), sons, sabores (“derramando aroma de flor e sumo de fruta.”) e brilhos (“olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia”, “lampejos”).

Sentimos ser importante reafirmar a conexão das sensações do personagem e as lembranças e experiências do narrador com a forma pela qual são apresentados os cenários e detalhes da cidade ao personagem. Para que o narrador a contasse da maneira como a delineou precisaram ser embebidos pelo registro sentimental desse mesmo narrador.

Observamos tantas sensações, tantos detalhes, que nos arriscamos a dizer que o leitor pode se sentir tomado por tantas cores, texturas, cores e frescor. Consideramos interessante perceber que a única ação física que parece ser realizada pelo personagem é a de caminhar pelas ruas e vielas; no entanto, “dentro dele”, no registro de suas sensações e emoções, é onde poderemos encontrar as principais imagens que o texto imprime no leitor: é onde se localizam as situações fundamentais da narrativa.

Creemos, à vista disso, que a escrita cecilianiana, estruturada sobre a formação de uma “narrativa poética” poderia nos dar uma medida de que não seria uma operação simples aproximar nosso *corpus* de uma classificação no que condiz ao gênero literário a que pertencem as obras selecionadas. Veremos que a hibridização do gênero literário será mais adequada aos livros selecionados para este estudo. Em parte pelo fato de serem já as obras, como dissemos, classificadas de forma pontual pelas editoras responsáveis pelas respectivas publicações. Por outro lado, a questão da classificação de obras literárias em gêneros é, historicamente, problemática.

Em *Os Gêneros Literários*, Yves Stalloni concretiza uma retomada histórica e etimológica do termo “gênero”, e sua utilização voltada à literatura, retomando o modelo proposto por Aristóteles em sua *Poética*, que leva em conta a natureza da imitação (*mimese*) que a arte literária (*poiesis*) faz da realidade: direta (por meio de diálogos; envolvendo o gênero dramático) ou indireta (utilizando-se da técnica narrativa, permeada/mediada pelo narrador; quando se refere ao gênero épico).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, defende que a tríade clássica de gêneros literários apresenta *a inclusão da lírica a partir da releitura renascentista*

das obras greco-romanas. Esclarece o teórico que na poética do período que compreende o renascimento tardio até o maneirismo e o barroco

[...] a classificação tripartida dos gêneros literários adquiriu o estatuto de uma verdade inquestionável, mas *apresentando progressivamente uma modificação*, relativamente ao esquema taxionômico de Diomedes, de capital importância e destinada a duradoura fortuna: *a inclusão da lírica* no sistema dos gêneros literários, ao lado do drama e da narrativa.” (SILVA, 1991, p. 351, grifo nosso).

Afrânio Coutinho, por sua vez, em suas *Notas de Teoria Literária*, acrescenta a presença do gênero ensaístico, ao lado da tríade clássica (épico, lírico, dramático):

[...] há um grupo de formas literárias que resultam de uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, sem qualquer artifício intermediário [...] Estes tipos (de formas literárias) que resultam dessa operação podem ser: o ensaio, a crônica, o discurso e o sermão, a carta, as memórias, o diário, as máximas.” (COUTINHO, 2008, p.99).

De acordo com Stalloni (2007, p. 20), para os teóricos gregos a lírica está contida na própria construção do texto poético, no entanto, não configura um gênero específico: “Ainda que venhamos sentir uma certa decepção, devemos admitir que, caso façamos referência aos fundamentos da teoria literária, a poesia não constitui um gênero.” (STALLONI, 2007, p. 129, grifo do autor). Considere-se que é *apenas* a partir da releitura do romantismo alemão, em especial a de *A República* de Platão por Friedrich Schlegel (SILVA, 1991, p. 361), que aparece no campo teórico a tríade clássica de gêneros: lírico, épico e dramático; transfigurados nas três “formas” que levam em consideração o critério da subjetividade e que seriam nomeadas “subjetiva”, “subjetiva-objetiva” e “objetiva”, respectivamente (STALLONI, 2007, p. 23; SILVA, 1991, p. 361-2).

Essa concepção adquire novas nuances e expande-se até o século XX, contudo, longe de ter sido adotada ao longo de todo esse tempo, a tríade clássica sofreu diversos ataques, entre eles propostas de abolição do conceito de gênero literário, bem como a de liberdade para a mescla de gêneros e subgêneros; ou ainda a defesa da categoria, como a subdivisão e hierarquização nas categorias “modo”, “gêneros” – circunstância em que podemos citar a classificação de Northrop Frye²¹ – além dos “arquigêneros”, indicados por Gérard Genette²². E há as correntes que sugerem a inclusão do receptor na discussão dos

²¹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1994.

²² GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

gêneros, como as contribuições de Mikhail Bakhtin²³, através do conceito de “gêneros do discurso”, e Hans Robert Jauss²⁴, no estabelecimento de um “horizonte de expectativa”. Poderíamos nos estender mais sobre a história do conceito e, ainda assim, o resultado convergiria para nos depararmos com a imprecisão do gênero.

Por um lado, a diversidade própria da obra literária faz-nos pensar na possível admissão de inúmeros gêneros e subgêneros e admitir, como Boris Tomachevski (1970) (no ensaio "Temática"), que “vemos que não podemos estabelecer nenhuma classificação lógica e fechada dos gêneros. Sua dimensão é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um certo tempo” (TOMACHEVSKI, 1970, p. 203). A partir disso, Yves Stalloni conclui: “poderiam ser estudados como ‘gêneros’ particulares a eloquência, a crítica literária, a história ou a literatura do íntimo através de suas diversas variações, como a autobiografia, o diário íntimo, a correspondência ou as memórias.” (STALLONI, 2007, p. 175).

Os gêneros podem ser considerados, no entanto, desempenhando “um importante papel na organização e na transformação do sistema literário” (SILVA, 1991, p. 393), sendo vistos como forma de categorização de teor ora temático, ora estilístico, com vistas a facilitar um contato primeiro com o livro, apoiando a defesa da existência da categoria. Afrânio Coutinho se posiciona, portanto, a favor do estudo de natureza genológico-estilística, que partiria, como tal, da própria obra literária e do estudo dos gêneros:

[...] os gêneros existem naturalmente, correspondendo a *uma realidade essencial do fenômeno literário*; representam um sistema de artifícios ou convenções estéticas, tradicionalmente respeitados, e que o autor usa ou renova e o leitor aceita e compreende, graças à força exterior (estrutura, padrão métrico, etc.), e à forma interior (tema, tipo narrativo, etc.); e reduzem-se aos de natureza poética (lirismo, drama, epopeia, ficção, etc.). (COUTINHO, 2008, p. 27-8, grifo nosso).

Prossegue o autor:

Podemos classificar os gêneros literários conforme o *modo como o autor se dirige ao leitor* para transmitir-lhe a sua interpretação artística da realidade. Fazendo-o diretamente, em seu próprio nome, explanando seus pontos de vista, temos os gêneros ensaísticos: ensaio, crônica, discurso, máximas, carta; se, ao contrário, o faz indiretamente, isto é, usando artifícios que veiculam sua interpretação, resultam três variedades conforme o artifício é: a) uma estória que encorpa a interpretação – gêneros de literatura narrativa (epopeia, ficção, etc.); b) uma representação mimética da realidade – gêneros de literatura dramática (tragédia, comédia, etc.); c) símbolos, imagens, música, ritmo – gêneros de literatura lírica ou lirismo. (COUTINHO, 2008, p. 28, grifo nosso).

²³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

²⁴ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

Seguindo outro ponto de vista, para o qual o conceito de gênero não dá conta de obras literárias múltiplas que se tornam mesmo inclassificáveis, chegamos a categorias, como a de “polifonia”, que atestam uma “contaminação nas formas”, aspecto defendido por vários teóricos do século XX, como Jacques Derrida. No livro *Parages* conclui o teórico: “Todo texto participa de um ou vários gêneros, sempre existe gênero nos gêneros, mas esta participação jamais significa um título de pertença.”²⁵ (DERRIDA, 1986, p. 264, tradução nossa).

A essa discussão alia-se a contribuição de Maurice Blanchot, que em seu *O livro por vir* defende que a obra literária está em “devir” e que, assim, “essa literatura que está por nascer e que, portanto, é inclassificável não pode ser captada, aprisionada por qualquer rede teórica.” (BLANCHOT, 2005, p. 293). Afirma Blanchot: “Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e determinar sua forma.” (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Acreditamos, a partir do que foi exposto, ser possível resguardar as diversas possibilidades de classificação das obras por nós escolhidas para essa pesquisa. Escolhemos, para fins didáticos, uma categorização mínima voltada à natureza do processo de escrita e criação (*poiesis*) da autora: tomaremos, dessa forma, as denominações de “prosa de natureza memorialística” e “narrativa poética”, o que, cremos, nos possibilitaria certa liberdade de análise e interação com as obras do *corpus*.

2.3 As cores de um antigo álbum de retratos

Quando se adentra o mundo pleno de lirismo da prosa de natureza memorialística de Cecília Meireles é como se uma atmosfera de sonho, das mais ternas lembranças, se formasse: são tantos lugares, refúgios mágicos de onde a criança vê o mundo e as coisas como verdadeiramente são, costumes de outros tempos, outras cores, outros sons (os vendedores apregoando pelas ruas, os pianos ao longe, os assobios de papel dos meninos, os jardins abandonados, paninhos de limpar canetas-tinteiro, a arte de bordados e rendas difíceis). Há também os diversos encontros: com bichos, com objetos que encerram outros mundos, com pessoas encantadoras. Todos esses pontos diminutos vão formando um delicado e complexo

²⁵ No original: “Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance.” (DERRIDA, 1986, p. 264).

padrão, tais como as rendas. Cada flor, cada episódio, cada experiência é um fragmento de uma preciosa memória afinada pelo trabalho literário.

O primeiro conto a figurar em *Giroflê, Giroflá*, logo após a cantiga de roda que abre o livro, é “No tempo do Giroflê”, e em suas linhas iniciais encontramos:

A vida vai sendo levada para longe, como um livro, que tristes querubins contemplam, resignados.

Ah, mas as pálidas imagens ainda resistem: saem dos seus primitivos lugares, aparecem onde não as esperávamos, desdobram-se de outras figuras que nos apresentam, acordam as primeiras experiências, as indeléveis curiosidades do nosso amanhecer no mundo. (MEIRELES, 2003c, p. 8)

Cecília Meireles nos coloca frente à metáfora da vida como um livro (e aqui ele é aberto) que, a julgar pelos anjos que o olham “resignados”, é escrito por cada um – afinal, poder-se-ia pedir a ajuda divina; mas que depende de um poder maior: “Seja o que Deus quiser!” (MEIRELES, 1980, p. 116).

As “pálidas imagens” parecem-nos como memórias de um passado há muito ido; apesar de ainda resistirem, confundem-se entre as outras e, nesse ato de observá-las somos levados para mais longe, para o lugar remoto das primeiras lembranças, ainda mais desbotadas. Essas primeiras lembranças são narradas ao longo dos treze capítulos de *Olhinhos de gato*, no entanto, há momentos na narrativa nos quais somos capazes de perceber o esforço realizado pela personagem no intuito de recordar-se de memórias ainda mais longínquas.

[...] E a menina singularmente se transportava para a casa ao longe vazia, com o jardim triste de onde deviam ter vindo aquelas plantas, e a parede em que ficara sozinho o prego onde dependuravam a gaiola do pássaro.

... Tudo isso porque a lembrança mais remota da sua vida era também um quarto de onde saíam e entravam homens como aquele, com toalhas enroladas na cintura, e bigodes espessos, levando nos braços os pedaços dos móveis desarmados. Só uma cama ainda restava inteira, e um banquinho baixo, como aqueles em forma de W. O banquinho estava encostado à parede, perto talvez de uma janela. E na cama estava deitada a moça, que de repente se sentou, passando as pernas para o lado de fora. Nesse momento, eram só duas pessoas: ela e a menina. Depois, não havia nada. Que se passou? Para onde foram? Como desapareceram as duas figuras? A moça tinha cabelos pretos, e estava toda de branco. (MEIRELES, 1980, p. 54, grifo nosso).

Ao contemplar a chegada dos objetos da mudança de vizinhos, *Olhinhos de gato* termina por unir as imagens do presente à esteira de sua lembrança mais antiga. Tudo nela é fragmentado e gira em torno de dois temas: os objetos da casa e a aparência da mãe, cujo rosto ela não consegue recordar: “Depois, não havia nada. Que se passou? Para onde foram? Como desapareceram as duas figuras?” (MEIRELES, 1980, p. 54). Acreditamos ser necessário, a partir daqui compreender melhor como funcionam os artifícios da memória.

Até o momento ponderamos a natureza memorialística das obras selecionadas para nosso *corpus*, bem como o relevo das lembranças na escrita cecilianiana; tanto em poesia quanto em prosa. Quando aqui falamos em “memória” nos reportamos à teoria de Henri Bergson, no livro *Matéria e Memória*, no qual esse conceito se liga à noção de imagem e que se desenvolve em dois conceitos: no primeiro a memória registraria, de forma automática, tudo o que se passa no nosso dia a dia de acordo com sua localização temporal.

O segundo conceito ligar-se-ia à noção de “repetição”, seria o de uma memória que se destinaria a conectar esses registros e sua repetição no futuro; criando, por exemplo, as ações condicionadas a partir do aprendizado dos gestos mais cotidianos.

Bergson conclui que dessas memórias “uma *imagina* e a outra *repete*” (BERGSON, 1999, p. 89, grifos do autor) e que a primeira “parece portanto ser efetivamente a memória por excelência” (BERGSON, 1999, p. 91). Gostaríamos de ressaltar, no entanto, o trabalho da memória se constitui em capturar essas “imagens”, a partir de um ato de rememoração, uma evocação do passado, que para o filósofo francês se realiza de única maneira: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, *é preciso querer sonhar*”. (BERGSON, 1999, p. 90, grifo nosso). Esse “querer sonhar” lembra-nos, e cremos na possibilidade desse paralelismo, a intencionalidade do ato de devanear, conforme é definido por Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*. O ato consciente de evocar, tomado pela nostalgia de sonhar de olhos abertos com o passado, poderia ser tomado como base para uma escrita que se pauta na memória.

No entanto é importante lembrar que a memória não é formada apenas pela lembrança do indivíduo, mas que se mistura a falas de outros sobre o assunto rememorado. Como explica Maurice Halbwachs, no livro *A memória coletiva*, a formação das lembranças pessoais apoia-se na memória de uma coletividade. Tal como Bergson, o sociólogo francês divide o conceito de memória em dois, mas em perspectiva diferente: “memória autobiográfica e memória histórica” (HALBWACHS, 1990, p. 55). Essa “memória coletiva [...] envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nelas, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.” (HALBWACHS, 1990, p. 53).

Concentrando-nos nessa memória pessoal que deve à coletiva, e recorrendo ao texto literário podemos citar como uma preferência temática a estratégia narrativa ligada à

apresentação de objetos que caracterizam personagens, formando a memória que o narrador tem deles. São objetos especiais, que guiam a diegese e apontam as presenças e ausências de personagens. No episódio no qual Olhinhos de gato está com febre e, como está proibida de brincar ou sair, distrai-se olhando em volta do quarto:

A bacia pousava num pano de renda. Havia a saboneteira. Uma caixa redonda de cristal, com pó-de-arroz. Um copo facetado, com letras de ouro. Uma caixa de jóias, anéis, cordões de ouro, broches quebrados, santinhas de esmalte...
 Na prateleira estava o porta-relógio, que abria e fechava suas duas grandes conchas de nácar. Estava também o termômetro, armado num suporte difícil, com roxos cachos de pequeninas uvas, e retorcidos pâmpanos dourados.
 De onde viera tanta coisa? Onde estavam os donos daquilo? Do relógio fechado ali dentro, dos vestidos guardados naquele armário? Do imenso leque de tartaruga que um dia vira na gaveta?
 Os olhos azuis-verdes-cinzentos paravam no ar, e recordavam outras coisas, subitamente: um par de luvas brancas, de homem... uns sapatinhos de bico fino e pompom — tão pequeninos que quase lhe ficavam justos no pé... E aquela mesma voz ali do quarto, dizendo às vezes, a olhar para as nuvens: "Minha querida filha!" com duas lágrimas grossas, descendo...
 OLHINHOS DE GATO pousava então a vista no espelho, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deviam ter passado por ali...
 Mas o espelho ainda é mais infiel do que a memória humana... (MEIRELES, 1980, p. 2-3).

Os objetos são descritos, apenas aparentemente, para formar o espaço onde a personagem se encontra. Dizemos “apenas aparentemente” porque cremos que sua função vai para além da mera cenografia. A descrição inicia um crescendo que leva ao questionamento central desse momento da narrativa: uma espécie de *ubi sunt*, uma busca de saber onde estão aqueles que formavam a família da menina órfã. Olhinhos de gato vive em uma casa repleta de lembranças daqueles que já morreram: são “malas” cheias de roupas antigas, o enxoval da mãe falecida jovem, “caixotes” cheios de diversos vidros com conteúdos não identificáveis, “barricas” que guardam uma infinidade de jarros, louças, cristais, quadros. Ver esses objetos a ajuda a recordar não pessoas – porque a tenra idade não a deixaria se lembrar dos aspectos físicos dos falecidos – mas de objetos usados por essas pessoas, que realizam uma espécie de ponte entre ela e suas lembranças: como o par de luvas brancas masculinas e os sapatinhos “de bico fino e pompom”, em vez dos rostos de seus pais.

Aparece então uma temática recorrente da poesia cecilianiana: o espelho. Como em “Retrato”, do livro *Viagem*, o espelho torna-se lugar de busca da identidade: “Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 232). Já *Olhinhos de gato* busca não sua identidade, mas a daqueles de quem não se lembra: “OLHINHOS DE GATO pousava então a vista no espelho, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deviam ter passado por ali...” (MEIRELES, 1980, p. 3) No entanto, é possível ter a impressão da ineficiência do

reflexo nessa busca do passado, afinal, pela incursão do narrador descobrimos que o espelho é “mais infiel que a memória humana”. Como nos mostra Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, o espelho de vidro, que tende a nos dar “uma imagem por demais estável” (BACHELARD, 2002, p. 24), torna-se, para a menina, incapaz de fazer surgir os idos da memória da pequena Olhinhos de gato, que, ao invés de reflexos seguros e firmes do presente, impossíveis de habitar as cercanias da memória, busca vagas efígies daqueles que residem num passado anterior até mesmo à sua existência. Ela não se mira no espelho d’água da fonte de Mnemósine²⁶, mas num espelho duro e frio, por demais real.

Também nos contos de *Giroflê*, *giroflá* encontraremos objetos que se ligam de uma maneira especial à personagem, é o caso do colar de contas de Josefina:

Ela ainda era menina, mas vestia-se como uma pessoa antiga: parecia uma viúva pequenina. Apenas um colarzinho iluminava esses vestidos tristes: era de contas lisas, umas contas de vidro tão roliças, tão lustrosas, que pareciam colhidas num rio, e guardavam a transparência e a fluidez das águas, e eram mais azuis que o céu. Esse colar alegrava os vestidos, alegrava tudo: de longe se via o seu colar, antes de se avistarem os olhos de Josefina, que eram tão bonitos mas tão tristes, veludosos, quietos lilases, como os de um coelho branco. (MEIRELES, 2003c, p.14)

As lustrosas contas de Josefina trazem à terra e ao corpo doente a cor do céu azul numa alegria primaveril, uma vez que seus olhos, contas bonitas, mas “tristes”, não foram capazes de fazê-lo. Também os pequenos arranjos de flores feitos por essa personagem são valorizados pelo narrador:

Era, porém, o mais belo jardim do mundo, porque Josefina passava por ali, e suas saias crepitavam nas folhas secas, e seus dedos tão brancos armavam raminhos com malvas, miosótis, amores-perfeitos, – raminhos de trazer ao peito, de colocar diante dos santos, de pousar nas mãos dos mortos... [...] (MEIRELES, 2003c, p.13)

Ao longo do conto, sabemos que Josefina morrerá por conta da doença que a enfraquece. O colar de contas e os arranjos de flores, que só ela sabia fazer, não estarão em seu caixão, o que entristece ainda mais a voz do narrador: “onde antes se assentavam contas lustrosas, feitas de água e de céu, agora corria um crespo enfeite de renda prateada, que brilhava muito, à luz dos círios.” (MEIRELES, 2003c, p. 16) Ao invés da clareza e polidez das contas, há certa aspereza do enfeite de prata. O caixão estava cheio de flores, “Mas não houve raminho amarrado com a graça, com o sentimento dos que Josefina amarrou para tanta

²⁶ De acordo com Junito Brandão (BRANDÃO, 2010) ao consultar o oráculo de Trofônio, na Beócia, os fiéis poderiam escolher entre beber de duas fontes: Lete, a fonte do Esquecimento e Mnemosine, a fonte da Memória. Se escolhesse o esquecimento, o consulente entrava nos reinos da Noite sem lembranças de sua vida, caso preferisse Mnemosine, conservaria o conhecimento e voltaria desse outro mundo com conhecimento do passado e do futuro.

gente [...]” (MEIRELES, 2003c, p. 18). Também seus pequenos arranjos e seus significados secretos parecem intensificar o sentimento de perda pela morte da personagem.

Violette Morin (1969) pode nos sugerir um caminho para a abordagem da relação entre esses objetos “especiais” e a memória: inserindo-se na discussão acerca do objeto fetichizado (das massas) e do objeto de arte, propondo uma nova categoria, a do “objeto biográfico”. Seja esse objeto artesanal e único, seja ele industrializado, agora o que irá diferenciá-lo dos outros é sua participação da vida íntima do seu dono, ou possuidor.

O primeiro faz [o objeto dito biográfico] parte não somente do ambiente, mas também da intimidade ativa do usuário; o objeto e o usuário podem, em casos como esses, ser tomados reciprocamente e serem modificados um pelo outro, através da mais estreita sincronia.” (MORIN, 1969, p. 133, tradução nossa)²⁷.

Ecléa Bosi, ao retomar o pensamento de Morin, põe lado a lado as noções de “objeto biográfico” e “objetos de status”, e percebe que em relação a esse último não há a ligação com memórias e experiências: “[...] pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, [...] o mapa-múndi do viajante... Cada um *desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador.*” (BOSI, 2003, p. 26, grifo nosso). Sejam os objetos dos mortos, como em *Olhinhos de gato*, sejam as contas de Josefina ou os paninhos de limpar penas de Odisséia, perceberemos em diversos momentos das narrativas estudadas a presença desses objetos especiais para seus donos. Como objetos “biográficos” são provas de experiência, de percursos vividos. Funcionam como âncoras para trazer lembranças do limbo do esquecimento à luz da escrita.

Ao longo de *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* o fio das recordações é ligado por essas “experiências vividas”, são “aventuras” de autoconhecimento e conhecimento do mundo, como a descoberta da vida existente na noite por *Olhinhos de gato*:

[...] Abrem-se janelas. Gente apressada vem para o luar ver a serenata. Ouvem-se rir as negrinhas, mal acordadas. Dentinho de Arroz também vai ver. E sossega a menina, que desperta inquieta:

– São os violões!

[...] As janelas fecham-se. O mundo inteiro encanta-se de novo no sono. Mas *a menina descobre, maravilhada, que se pode estar acordado no meio da noite, que o mundo não se acaba, enquanto se dorme!* Vê a lua boiando por cima das árvores. Sorri para a frescura do ar. E torna a inclinar-se sobre o geral esquecimento.

²⁷ No original: “Le premier fait [l'objet dit biographique] partie non seulement de l'environnement mais aussi de l'intimité active de l'utilisateur (l'Umwelt); l'objet et l'utilisateur s'utilisent dans ces cas mutuellement et se modifient l'un par l'autre dans la plus étroite synchronie.” (MORIN, 1969, p. 133).

[...] Há uma *continuidade de vida por dentro da noite*, quando se está de olhos fechados e de corpo insensível! [...] (MEIRELES, 1980, p. 24, grifos nossos)

A noite, antes apenas território do sono e da imobilidade, ganha uma nova dimensão: a de uma vida diferente, de outras experiências, de outros cenários. Isso se dará pela experiência ao provar dessa “continuidade de vida”: o maravilhamento de sentir a frescura do ar (diferente da sombra fresca durante o dia), de ver a lua alta no céu, de descobrir o universo noturno das festas; essa vivência da noite também ocorrerá nos episódios que narram o carnaval, a quermesse da igreja e um casamento.

São “experiências vividas” em uma outra época, como afirma o narrador do conto “Estrela”: “Naquele tempo, não falávamos com esta facilidade de agora: nossos pensamentos eram ainda, como estas águas, de emaranhadas teias, com luz e limo, diamantes rápidos e viscosos vagares de pântano.” (MEIRELES, 2003c, p. 32). São memórias tão antigas quanto a aprendizagem da fala, memórias que resguardam o acesso ao lado verdadeiro das pessoas e das coisas, que está para além das aparências: “Para se ver tudo isso, é preciso ainda não saber falar direito, e estar num profundo estado de silêncio, olhando incessantemente esse mundo que se sucede dia a dia [...] Tudo no mundo é duplo: visível e invisível.” (MEIRELES, 1980, p. 73).

Em 1953, concedendo entrevista à revista *Manchete* Cecília Meireles assevera a importância da memória na sua escrita:

Tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim em uma intensidade poética inextinguível. Não saberia dizer quais foram as minhas impressões maiores. Seria a que recebi dos adultos tão variados em suas ocupações e em seus aspectos? Das outras crianças? Dos objetos? Do ambiente? Da natureza? (MEIRELES *apud* DAMASCENO, 1977, p. 58-9)

Nessa mesma oportunidade menciona a escrita de suas memórias de infância: “Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar da sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu.” (MEIRELES *apud* DAMASCENO, 1977, p. 58). A partir desse trabalho da memória Cecília Meireles relembra-se como criança, como podemos divisar neste trecho da entrevista concedida a Pedro Bloch, em 1964²⁸:

Em pequena (eu era uma menina secreta, quieta, olhando muito as coisas, sonhando) [...] Olhando para trás me sinto uma criança extremamente poética. Em casa de meu padrinho, Louzada, onde brincava, sempre silenciosa e observando-a, via estátuas,

²⁸ BLOCH, Pedro. *Cecília Meireles*. [Entrevista] *Manchete*. N. 630, p. 34-37, 16 mai. 1964. Disponível em <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

pinturas, coleções de pequeninos, objetos e leques em vitrinas, coisas que me levaram a fazer o “Inventário Lírico”²⁹.

Também a fortuna crítica da autora se debruçou sobre a importância da memória em sua escrita. Alfredo Bosi, na conferência “Em torno da poesia de Cecília Meireles” – ministrada na abertura do Seminário Internacional Cecília Meireles 100 Anos, ocorrido em 2001 na USP, posteriormente publicada no livro *Ensaaios sobre Cecília Meireles*; sob a organização da pesquisadora Leila V. B. Gouvêa – demarca a importância das memórias na formação da poética de Cecília Meireles, em suas palavras a “grande recordadora”:

Uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem a Solombra*, é precisamente o sentido de distância do *eu* lírico em relação ao mundo. Para concretizar o que esse último termo traz de abstrato, convém esclarecer *que por “mundo” se entende o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido*: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor. Esse imenso passado, que o correr do tempo só faz crescer, existe de algum modo fora ou distante no espaço, ou no tempo medido pelos relógios e calendários, *mas subsiste dentro do eu graças aos trabalhos da memória*. (BOSI, 2007, p. 13-4, grifo nosso).

Concordando com o ensaísta, Neves (2001) reflete, ao indicar a reescrita de *Olhinhos de gato* em uma série de poesias da autora, que a memória é vista como matéria-prima da prosa, assim como da poesia cecilianiana:

A memória é matéria de sua poesia. Não apenas porque alguns nos episódios e personagens de *Olhinhos de gato* estão presentes em sua obra poética – a série intitulada *Papéis*, de setembro de 1955, praticamente reescreve, em clave de poesia, trechos de sua prosa memorialística (Meireles, 1994, pp. 1085-1087) – mas também, e principalmente porque alguns de seus poemas sugerem uma reflexão densa sobre os trabalhos da memória, que, tal como a palavra poética, sabe que “a vida só é possível reinventada.” (NEVES, 2001, p. 28).

Bosi explica, ainda, que aquela distância entre o eu lírico e o mundo é o que caracteriza, no caso da escrita cecilianiana, a rememoração: “A condição de alheamento e ausência não significa amnésia, vazio interior, mas um *modo próprio de lembrar*, um processo que torna quase espectral a matéria mesma da rememoração” (BOSI, 2007, p. 14). E arremata:

Em Cecilia, o pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos vistos tivessem habitado um tempo remoto, levado pelo vento dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra: *Eu canto porque o instante existe*. Fora do momento do canto e do seu encantamento, a existência do mundo é como que suspensa. [...] Por isso, quando o passado se repropõe no agora da enunciação, ele o faz mediante signos de perda, de nostalgia, renúncia,

²⁹ Esse “Inventário Lírico” indicado pela autora seria o livro *Olhinhos de gato*, publicado no Brasil apenas postumamente, em 1980.

resignação. Distância e ausência são acentos peculiares à sua lírica. (BOSI, 2007, p. 15, grifo do autor).

O sentimento de perda atravessa, como um refrão constante, os episódios narrados em *Olhinhos de gato*. Mesmo em momentos de deleite o medo e a rejeição da morte se tornam presentes e são seguidos de um sentimento de resignação, de aceitação da perda:

Tão bom! Tão bom resvalar do colo para a terra, e abrir os braços, e encostar o rosto no chão áspero, sentindo rente aos olhos os grãos de areia, a penugem das ervas, a mescla de vermelhos, de negros, de amarelos que compõem o corpo do mundo... Num recanto mais sombrio, avistam-se os cogumelos de frágil carne rósea. Os cogumelos que Maria Maruca chama de “chapéu de sol dos sapos...”
Tão bom, perto da terra! Por cima da terra... por dentro da terra... “Ali morreu teu avô... Como tinha chovido uns dias antes, quando o levantaram, o molde de seu corpo ficou aberto no chão...” As folhas ovais do cajueiro superpunham-se como pequenas ventarolas douradas, rubras, castanhas, verdes...
“Ossinhos... tudo ossinhos... Oh! como dói o coração...” (MEIRELES, 1980, p. 118-119).

A relação de intimidade com a terra, “o corpo do mundo”, o “colo” da mãe primordial é apresentada de forma agradável, com um tom de acolhimento, que é conectado pelo campo semântico relativo à morte (enterro, estar a sete palmos abaixo do chão, etc.). Essa proximidade liga o fio temático à morte do avô e à dos irmãozinhos (“Ossinhos... tudo ossinhos”).

O fato de, nesta pesquisa, orientarmos os esforços na direção de obras que apresentam características memorialísticas torna necessária uma meditação acerca da noção de memória, e das maneiras pelas quais ela ascende³⁰ à escrita literária. Se atentarmos que Ecléa Bosi retomando Bergson, em *Memória e sociedade*, conclui que “a recordação seria, portanto, uma organização extremamente móvel cujo elemento de base ora é um aspecto, ora outro do passado” (BOSI, 1994, p.51) e que Halbwachs define que “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (HALBWACHS, 1990, p. 71, grifo nosso) seria possível perceber uma forte contribuição do presente na formação da lembrança que será trazida do passado e, assim, do modo pelo qual essa recordação será abordada no presente daquele que realiza o trabalho da memória:

Rememorar é uma atividade orientada pela atualidade, determinada pelo lugar social, referenciada pela gama de significados do imaginário social de um grupo, alimentada pelo relicário da vida pessoal, limitada pelas margens da própria

³⁰ Ao utilizar o verbo “ascender” nos apoiamos na etimologia do verbo “lembrar”, tal como nos explicita Ecléa Bosi no livro *O tempo vivo da memória*: “‘Lembrar-se’ em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso.” (BOSI, 1994, p. 46, grifos da autora).

atividade de escrita de quem registra e depende do trabalho de uso dessa memória individual e social. (LACERDA, 2003, p. 59)

Aqui julgamos oportuno tangenciar novamente nosso objeto de estudo ao observar como a emergência da memória se comporta em relação à escrita literária. José Carlos da Costa (2010), no artigo “Representações da memória na literatura e na cultura”, tece considerações sobre as obras memorialísticas a partir de uma retomada das principais concepções de memória, bem como suas manifestações na literatura e na cultura. Nele o pesquisador defende o estudo das obras de cunho memorialístico do ponto de vista literário:

O gênero de memórias, como textos referenciais que relatam a trajetória de uma vida, são documentos que “servem”, inicialmente, à história. O que possibilita o seu estudo no conjunto da literatura ficcional é a força da linguagem de alguns textos e sua capacidade de se imporem como discurso esteticamente elaborado. É na recriação, na transformação da rememoração em linguagem que surge a “oportunidade poética”. É enquanto produção de linguagem que o relato memorialístico ultrapassa o seu caráter histórico e se vê como ficção. (COSTA, 2010, p. 209, grifo nosso).

Tendo em vista a possível realização dessa “oportunidade poética”, gostaríamos de traçar um breve paralelo entre a rememoração que Cecília Meireles faz de sua imagem como criança e a possível transliteração poética realizada pela autora em *Olhinhos de gato*. Consideramos importante lembrar que esse paralelo é da ordem da exemplificação, e que tem como objetivo tentar entrever uma ocasião de provável efetivação da construção dessa “força da linguagem” e como ela poderia se impor “como discurso esteticamente elaborado”.

Retomemos uma declaração da autora em entrevista³¹ à revista *Manchete*, em 1964:

Em pequena (eu era uma menina secreta, quieta, olhando muito as coisas, sonhando) tive tremenda emoção quando descobri as cores em estado de pureza, sentada num tapete persa. Caminhava por dentro das cores e inventava o meu mundo. Depois, ao olhar o chão, a madeira, analisava os veios e via florestas e lendas. Do mesmo jeito que via cores e florestas, depois olhei gente.

Comparemos com um trecho de *Olhinhos de gato*, no qual a menina homônima observa as formas e cores no chão:

O assoalho, que os outros pisam indiferentes, tem, no entanto, suas paisagens secretas. É porque ninguém contempla muito as linhas e cores da madeira. Algumas, na verdade, são lisas, da mesma cor, em tons de pele humana – amareladas, róseas, morenas. Outras, porém, encerram desenhos tais que, olhando-se para dentro delas,

³¹ BLOCH, Pedro. *Cecilia Meireles*. [Entrevista] *Manchete*. N. 630, p. 34-37, 16 mai. 1964. Disponível em <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

poder-se-ia dispensar qualquer outro lugar do mundo. A princípio parecem apenas riscos, sem nenhuma significação. Mas pouco a pouco se observa que há ondulações de águas, praias, montanhas, um estremecimento de pássaros, florestas densas, que escurecem – logo, um súbito jorro de estrelas e de luas, borboletas infinitas adelgaçam as asas riquíssimas, e santos de mãos postas pairam por cima de encrespadas nuvens... Há um outro mundo, no assoalho que se pisa indiferente. (MEIRELES, 1980, p.8, grifo nosso)

Deixando de lado o ligeiro paralelismo temático (a descoberta das cores e das formas, a criação – ou mesmo a invenção – de outros mundos a partir da contemplação dos objetos) poderíamos realçar a observação da diferença de tratamento da linguagem; no texto literário é possível perceber certa “elaboração estética” no que diz respeito ao cromatismo e ao efeito de leveza conferido pela sonoridade das palavras; ambos parecem contribuir para a formação de uma atmosfera que evoca o maravilhamento da primeira infância.

Se observarmos com mais cuidado o trecho analisado depararemos com a palavra “contemplação” que funcionaria como chave para o entendimento da vivência da personagem em relação ao espaço. Essa atitude se assemelha a certa natureza de autocontemplação observada por Eliane Zagury, ao estudar em *A escrita do eu, Os segredos da infância* (as memórias de Augusto Meyer): “O protagonista já não será vivido dramaticamente pelo autor, *mas sim contemplado, amado, presença invocada pela saudade e pela autoternura, em passeios pelo tempo.*” (ZAGURY, 1982, p. 134, grifo nosso). Outra semelhança que poderia ser apontada entre as obras e indicada por Eliane Zagury é a busca pela apresentação de uma fragmentação própria da memória nos enredos dessas obras: “aqui qualquer tentativa de cronologia linear ou minuciosa é abandonada, em favor da plena assunção da descontinuidade da memória. Também aqui é a intensidade da experiência que norteará sua revivência memorial.” (ZAGURY, 1982, p. 134).

Em *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* essa descontinuidade é apresentada: nos 13 capítulos da primeira obra e, de certa forma, nos contos que compõem a segunda, assim como na máquina da memória, as lembranças se agrupam por temáticas³²: as datas comemorativas (Natal, Semana Santa, Carnaval, aniversários) e temas como a morte, a solidão, a escola, as crendices, entre outros, parecem pautar o desenvolvimento das narrativas.

Mesmo superficial, aquele rápido paralelo nos direciona a questões relacionadas à emergência da memória no texto literário selecionado para nossa pesquisa. Por meio do

³² De acordo com Halbwachs: “À medida em que os acontecimentos se distanciam, temos o hábito de lembrá-los sob a forma de conjuntos, sobre os quais se destacam às vezes alguns dentre eles, mas que abrangem muitos outros elementos, sem que possamos distinguir um do outro, nem jamais fazer deles uma enumeração completa” (HALBWACHS, 1990, p. 72). O autor aventa, ainda, o fato de que as lembranças de um determinado assunto podem se misturar em uma só rememoração, respeitando a característica fragmentária da memória.

esmerado trabalho da rememoração que se mantém fiel à sua estilística própria, Cecília Meireles alcança, nas obras selecionadas para o nosso *corpus*, refinamento análogo à composição de sua obra poética. Deliberamos, por conseguinte, que *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* seriam tomados, nesse trabalho, por exemplares de uma prosa de natureza memorialística e cremos ser oportuno aproximá-las da noção de autobiografia e suas correlatas. Optaremos pelo conceito de “romance autobiográfico, de Phillippe Lejeune, no entanto, observemos melhor como chegar a essa conclusão. O estudo do gênero autobiográfico vem despertando crescente interesse no âmbito dos Estudos Literários (MOLLOY, 1996; CANDIDO, 2006a; LEJEUNE, 2008; NIGRO, 2010), propomo-nos, dessa forma, a rever essa bibliografia.

Em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008), um dos mais relevantes estudiosos sobre o gênero, define autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

A pesquisa que Sylvia Molloy (1996) empreende, em *Acto de presencia*, sobre a autobiografia na literatura hispano-americana traz uma definição que complementa, do ponto de vista da representação, a de Lejeune:

Uma autobiografia é sempre uma representação, isto é, um voltar a contar, já que a vida a que supostamente se refere é, por si só, uma forma de construção narrativa. A vida é sempre, por si, um tipo de construção narrativa. *A vida é sempre, necessariamente, relato*: relato que contamos a nós mesmos, como sujeitos, *através da rememoração*; relatos que ouvimos contar ou que lemos, quando se tratam de vidas outras. (MOLLOY, 1996, p.16, tradução nossa, grifos nossos).³³

Orlando de Amorim (2010), no ensaio “O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Lima”, traz uma definição de autobiografia que enfatiza o trabalho memorialístico, diz o pesquisador: “a autobiografia é uma re(a)presentação de acontecimentos baseada na memória, no próprio ato de recordar que adquire forma e sentido por meio da escrita, ocorre uma aproximação entre o vivido (o passado) e o ato de escrevê-lo (o presente).” (AMORIM, 2010, p. 66).

³³ No original: “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas.” (MOLLOY, 1996, p.16)

Nesse caso, consideramos importante buscar uma delimitação entre autobiografia e o gênero textual de memórias, como elucidada Lilian de Lacerda, em seu livro *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*:

[...] há uma marca diferencial entre a escrita autobiográfica e a de memória: refiro-me ao caráter *confessional* presente em todo o depoimento. No texto-memória, o clima de confissão contribui para a construção de uma narrativa testemunhal e documental em que a memorialista incorpora outros narradores, personagens, lugares e fontes bibliográficas que conferem maior valor, confiabilidade e veracidade às lembranças. [...] Portanto, se a autobiografia assume ou busca assumir formas literárias de escritura, na memória a preocupação é com a verdade do narrado, isto é, sobressai, aqui, o documentário construído sobre a vida. (LACERDA, 2003, p. 42, grifo da autora).

Sabemos que o trabalho da memória torna-se um dos pilares da escrita das obras do nosso *corpus*, no entanto as características estéticas as situam firmemente no campo literário. As temáticas privilegiadas pelo narrador, por um lado, e os traços estilísticos, os recursos narrativos, bem como a imagística própria da escrita cecilianiana situam esses livros para além dos aspectos testemunhal e documental que também apresentam. Observemos com atenção outro episódio de *Olhinhos de gato*, nele a menina é levada às pressas para a casa de seu padrinho e participa de um velório. Essa ocasião traz lembranças de um outro velório, distante em seu passado, que viria a se misturar com o momento narrado:

Ficou-lhe a lembrança de um alto portão de ferro, que rangia. De um homem de mangas arregaçadas, movendo-se entre flores. Muitas flores molhadas. Molhos de flores. Rodas de flores. E uma longa escada de mármore, onde a chuva fazia poças. E uma varanda fria.

Ficou-lhe aquela impressão de um cheiro de fogo e de rosas moles. Uma impressão, também, de olhos vermelhos, de lenços torcidos, de cabelos desmanchados. Chegava gente. Limpavam os pés à entrada da porta. As pessoas caíam nos braços umas das outras, e falavam baixinho, nos ouvidos... Alguém dizia, de uma cadeira: “Tão de repente... Tão de repente...”

E ela andava por ali, no meio daquilo.

... Um dia, num canto de uma casa, perto de uma parede. ... Também assim muita gente... Mas agora já sem rosto, sem corpo... Um cheiro diverso... – este cheiro... Um ar diverso sobre as coisas... – este ar... Levantaram-na nos braços, como tirando-a de dentro do chão. Desviaram um lencinho de seda enfeitado de raminhos roxos. Oh! os raminhos ela está vendo: durinhos, na seda, com folhinhas e flores... “Beije a mamãe.” O rosto era duro e frio. Brilhava. *Perto, havia uma porta.* (MEIRELES, 1980, p. 58, grifos nossos).

A lembrança de um funeral leva à rememoração de uma outra despedida: mais antiga, mais triste e dolorida. No velório de sua mãe Olhinhos de gato é instada a beijar o rosto frio da “mamãe”. A menina olha para uma porta – que se mantém viva nesse gasto fragmento de memória antiga – em busca, talvez de consolo, talvez de fuga da realidade da morte. A porta em si é um signo importante da divisão entre “dentro” e “fora” e, como esclarece Gaston Bachelard em *A Terra e os devaneios do repouso*, “materializa o guardião do

umbral” (BACHELARD, 1990, p.143): sair ou entrar numa situação de tristeza, como é o caso, muda completamente o ponto de vista do ser que a vive.

O narrador fala de suas próprias lembranças e tenta reconstituí-las junto aos sentimentos que elas teriam suscitado naquela ocasião, como a mistura de lembranças no episódio acima. Se por um lado as expressões “ficou-lhe a lembrança”, “ficou-lhe aquela impressão” nos remetam a um relato de memórias mais comprometido com a documentação histórica, há uma segunda força, a rememoração, que, a partir de sua fragmentação e organização temática próprias, conduzem a narrativa para outra direção: a de uma memória marcada pela afetividade.

A categoria de autobiografia, portanto, parece ser o conceito que mais se aproxima das obras selecionados para esta pesquisa: Philippe Lejeune (2008) avança do ponto de vista metodológico para a definição do conceito, indicando características de identificação de uma autobiografia, além da diferenciação em relação às categorias que se assemelhem pelo trabalho com a memória. De acordo com Lejeune (2008, p. 16) alguns dos pressupostos básicos da autobiografia são a narrativa autodiegética (em primeira pessoa) a “*identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24, grifo nosso).

E aqui se apresenta um impasse em relação ao nosso *corpus*: *Olhinhos de gato* é narrado integralmente na terceira pessoa do singular. Como o narrador não fala de si mesmo, não poderíamos considerá-lo obra autobiográfica. Outra questão é a da “identidade” entre autor, narrador e personagem, que deveria, de acordo com o teórico francês, ser garantida textualmente, seja por meio de um prefácio, subtítulo, ou outra pista textual presente no corpo da obra e que tenha sido escrita pelo autor (LEJEUNE, 2008, p. 24-5). Isso não ocorre em nenhuma das duas obras. O que há são declarações editoriais e extratextuais de entrevistas e correspondência da autora (como demonstramos no item 2.2 dessa pesquisa).

Nesse caso, Lejeune propõe que

Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”³⁴. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa

³⁴ Assim como *Olhinhos de gato*, tomaremos *Giroflê*, *giroflá* como narrativas que se comportam como o “romance autobiográfico”. Embora a nomenclatura “romance” esteja em dissonância em relação à forma do conto, utilizada no livro constante em nossos *corpus*, a caracterização da formação dos textos de *Giroflê*, *giroflá* respeita, do ponto de vista da rememoração, que aqui adotamos.

(identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas impessoais (personagens designados em terceira pessoa); *ele se define por seu conteúdo*. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. (LEJEUNE, 2008, p. 25, grifo nosso).

Orlando de Amorim (2010), no ensaio anteriormente citado, ao prestar sua definição de romance autobiográfico sugere, além dos itens caracterizadores de Lejeune, a possibilidade da manutenção de indefinição em relação entre autor, narrador e personagem:

[...] no romance autobiográfico a identificação não se afirma: ao contrário, o que o romance faz é separar autor e narrador-personagem, e busca justamente aquela indefinição, porque interessa à obra inverter a polaridade da expressão [...] essa subjetividade (que invade a subjetividade do eu não ficcional) é trazida para a ficção [...] (AMORIM, 2010, p. 46).

Semelhante proposta de liberdade de leitura é desenvolvida na conferência “Poesia e ficção na autobiografia”, por Antonio Candido (2006a), na qual se dedica às obras autobiográficas de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo* e *Menino Antigo*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*) e Pedro Nava (*Baú de ossos* e *Balão cativo*). Ao tomar essas obras em sua ordem cronológica de publicação, Candido propõe uma gradação que se inicia com os versos de Drummond, passa pela “prosa-poesia” de Mendes, e termina com a prosa memorialística de Nava, de acordo com o autor:

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que *permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa*, numa espécie de dupla leitura, ou leitura “*de dupla entrada*”, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa. (CANDIDO, 2006a, p. 65, grifo nosso).

Considerando, como vimos até aqui, que *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* são prosas de natureza memorialística e que se aproximam da categoria “romance autobiográfico”, acreditamos que essa leitura “de dupla entrada” sugerida por Antonio Candido seria possível às obras do *corpus*: essa atitude respeitaria as características particulares das obras e sustentaria nosso intuito de abordá-las com certa liberdade de análise; possibilitando uma leitura em profundidade que proporcionaria uma aproximação da obra pautada na sensibilidade, que poderia ser capaz de abranger os diversos registros da afetividade e encantamento que perpassam as memórias de infância tais quais nos escreve Cecília Meireles.

3 CONCHAS, CAIXINHAS E CACOS DE VIDRO COLORIDO

Pensando nessa possibilidade de uma leitura de “dupla entrada” nos moldes próprios desse estudo voltamo-nos para nossos objetivos e trazemos para nossa abordagem a valiosa contribuição de Gaston Bachelard. Nessa reversibilidade entre memória e invenção, criação, *poiesis*, vemos na teoria filosófica bachelardiana acerca da imaginação poética uma importante chave de interpretação para esta pesquisa. Esse novo viés carrega nosso trabalho de uma dimensão diferente e complementar; nos ajuda, por assim dizer, a ver mais e melhor.

Até o presente momento as palavras do filósofo já contribuíram em nossos argumentos, em especial no que se refere à relação entre memória e criação literária. Gostaríamos nesse momento de trazê-lo mais perto de nossas observações: como um companheiro ao longo do caminho. Margeando nossas anotações, funcionando como um dos prismas que compõem uma lente composta, os conceitos de Bachelard nos acompanharão pelo percurso. Faz-se necessário, para tanto, nos aproximarmos de sua obra, de suas ideias.

3.1 Um prisma pelo qual se olha

Físico e filósofo, Gaston Bachelard (Champagne, 1884 - Paris, 1962) dedicou-se ao estudo da filosofia e da metodologia científica, propondo diversas rupturas, em especial contra a postura cartesiana, e defendendo um viés predominantemente pedagógico e aberto. Para além dessa preocupação com as ciências, o filósofo francês, apoiado (a princípio) nos estudos psicológicos dedicou-se à observação da imaginação poética aplicando-se na análise das imagens literárias a partir da imaginação material dos quatro elementos (água, ar, fogo e terra), com vistas a compreender a percepção de sentido pelo leitor. Ao longo de sua trajetória Bachelard assumiu o complexo compromisso de atender a dois campos de estudo totalmente diferentes de forma exemplar. Buscando constantemente atualizar seus trabalhos, o filósofo reviu seus conceitos e assumiu posições de diferentes pontos de vista, inclusive no que tange ao modelo metodológico empregado em suas obras.

Em relação aos estudos bachelardianos sobre a imaginação poética é importante levar em consideração que as obras com as quais o filósofo francês inicia suas pesquisas devotam claro apoio às teorias psicanalíticas, em especial *A psicanálise do fogo* (1938)³⁵. A

³⁵ Utilizamos aqui as datas de publicação originais. Para conferir as publicações em língua portuguesa favor consultar as referências bibliográficas ao final deste trabalho.

partir dos estudos seguintes referentes aos elementos (*A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios da vontade* (1948) e *A terra e os devaneios do repouso* (1948)) é possível perceber uma gradual mudança de perspectiva em favor do método fenomenológico³⁶ de abordagem da obra literária, mais especificamente das imagens poéticas. Desde o segundo livro dedicado ao elemento terrestre essa postura se intensifica, culminando nos estudos de *A poética do espaço* (1957) e *A poética do devaneio* (1961), nossos principais apoios teóricos nessa jornada. Isso não significa dizer que abandonaremos o pensamento bachelardiano dos livros anteriores, ao longo das notas sobre nosso *corpus* aparecerão pontualmente considerações incluídas nas demais obras, excetuando-se, por motivo temático, o volume dedicado à imaginação poética do fogo. Interessam a esta pesquisa análises e elementos apontados por Bachelard nessas obras, como a do reflexo no espelho d'água, a da casa, a da gruta, a das nuvens, entre outras.

Se quisermos seguir nesse trajeto tomando Bachelard pelas mãos é importante que sejamos capazes de compreender em que parâmetros se dá a leitura que o filósofo francês faz da obra literária. Essa apreciação segue os preceitos da fenomenologia, que propõe, de maneira geral, um olhar ativo e receptivo para a coisa.

Mas voltemos um pouco em nosso percurso para entendermos alguns conceitos elementares do pensamento de Edmund Husserl, filósofo criador da fenomenologia. Lembramos que o foco que direciona essa pesquisa concentra-se sobre a apreciação das obras que compõem nosso *corpus* aliando a ele a luz das leituras bachelardianas da obra literária, como tal abordaremos o método fenomenológico com certa objetividade; pontualmente. Utilizamos como principal apoio teórico o livro *Fenomenologia e teoria literária*³⁷, de Maria da Glória Bordini, que parte dos conceitos de Husserl e investiga suas influências na obra do filósofo polonês Roman Ingarden, tendo como escopo sua contribuição para a Teoria Literária.

Se nos propusermos a resumir de forma superficial o principal esteio da fenomenologia, poderíamos nos direcionar à sua inovadora proposta acerca da relação entre

³⁶ A adesão à fenomenologia acompanha os estudos relacionados à metodologia científica. Para mais informações sugerimos a leitura do volume da coleção Pensadores intitulada *Bachelard* (1998), bem como as demais obras do autor e a do trabalho de Vera Lucia G. Felício *A imaginação simbólica*.

³⁷ Para um conhecimento mais aprofundado da corrente fenomenológica indicamos o livro *A Fenomenologia*, de Jean-François Lyotard. A primeira parte do livro é inteiramente dedicada ao pensamento de Husserl e em seguida o teórico o relaciona a outras áreas de conhecimento, tais como a psicologia, a sociologia e a história. Recomendamos ainda a leitura da obra de Husserl, para uma verticalização ainda mais intensa nos conceitos fenomenológicos. Mantivemos nossa escolha sobre o estudo de Bordini pelo fato de traçar um paralelo entre esse conhecimento filosófico e a teoria literária, assunto de nosso interesse.

homem e objeto: por meio dos “fenômenos”. Diríamos que, de acordo com o filósofo alemão, o objeto em si “mostra-se” (a coisa é exatamente como se mostra) à consciência do ser “no mundo”.

Pensar não é só um ato intelectual, mas tudo o que faz parte da vida da consciência. À diferença das coisas, esta existe de um modo *sui generis*: nela não há diferenciação entre o ser e o aparecer, todos os fenômenos que nela se doam *são*, com certeza apodítica (evidente em si, sem necessidade de cotejo com o objeto conhecido). Na percepção imanente, os fenômenos se dão como são, sem serem antecipados por outros que podem contradizer ou falsificar. (BORDINI, 1990, p. 30, grifos da autora).

Notemos que para que o “fenômeno” estabeleça essa relação é imprescindível, do ponto de vista de Husserl, que aquela consciência apresente uma natureza intencional.

A consciência husserliana é uma corrente no tempo. Caracteriza-se por sua historicidade, mas marcada por um tempo imanente, não natural. Dentro desse fluir, o que define estar consciente é a intencionalidade, o fato de que toda consciência é consciência de alguma coisa. (BORDINI, 1990, p. 34).

Como a consciência é “de alguma coisa” no momento em que se volta para si mesma e empreende uma consciência de si, torna-se transcendente, “[...] o modo de existir específico da consciência é ser consciência de si, independente da reflexão.” (BORDINI, 1990, p. 33). Sendo assim,

É ela [a consciência] que tudo transcende, inclusive a si mesma. Se, para Husserl, as coisas na consciência não são o reflexo num espelho, porque ele elimina a noção de imagem mental, intermediária entre a consciência e o mundo (já se viu que o mundo *está* na consciência), a intencionalidade é aquilo que dirige a corrente da consciência sobre o que integra essa corrente. A intencionalidade atua sobre todas as formas da vida da consciência e não é um ato sempre igual. (BORDINI, 1990, p. 35, grifo da autora).

E mais: essa *consciência* pensa o objeto a certa distância, para que pensamento e vivência não se misturem, por meio do processo denominado “redução fenomenológica” a partir do qual o ser mantém a objetividade: ao colocar-se à parte do objeto reflete sobre ele, mas não o vive (sensorialmente). “A fenomenologia é, então, uma ciência eidética, descritiva da consciência. A intuição filosófica, reflexiva, considerada em toda a sua riqueza concreta. Entretanto, esta vida não é vivida, é apenas considerada, de modo que filosofia e vida não se confundem.” (BORDINI, 1990, p. 53, grifo nosso).

Uma última questão acerca do método fenomenológico que gostaríamos de tratar, imprescindível do ponto de vista temático, relaciona-se com a significação das coisas a partir da representação pelas palavras. O que ocorre, digamos, na vida da consciência quando esta se depara com a palavra e não com o objeto em si? Em primeiro lugar, de acordo com a teoria

husserliana o pensamento acerca do significado de uma palavra necessita de um processo de representação: a “intuição”; nela o objeto sem dar-se à consciência é significado. Ou seja, por meio da “intuição” o objeto está presente na consciência sem que seja visto. Assim, como sabemos, podemos concluir que, para que a significação se complete é necessária a “intencionalidade” da consciência:

[...] É graças à intenção que a palavra tem um sentido: pensa algo e assim se liga ao objeto. Para tornar-se expressão, o ato significativo sofre uma modificação: recebe uma generalidade de que os objetos individuais se revestem, podendo, dessa maneira, ser exprimidos. Como a palavra tem um sentido, basta que se vise o objeto e não que se o tenha presente como na imaginação (na imagem) ou na percepção (na sensação). A intenção significativa é vazia e se realiza ou na imagem ou na percepção. (BORDINI, 1990, p. 42).

Ora, Gaston Bachelard apresenta-se em *A poética do devaneio* como um “sonhador de palavras”. É na imagem poética que se vivencia a expressão e o significado do texto poético. Ele busca em cada palavra que lhe toma a atenção sua raiz, uma procedência feminina, que seja capaz de remeter à origem de sua criação dentro de um sentimento humano primordial (BACHELARD, 2006, p. 28). É a partir dessa investigação que o filósofo francês se dispõe (e também nos convida) a fazer uma “leitura meditada”, “muda”, “vagarosa” (BACHELARD, 2006, p. 25), dos textos literários. Propõe uma “fenomenologia da imaginação criadora” (BACHELARD, 2006, p. 14) que toma corpo a partir da apreciação de obras poéticas (sejam elas em verso ou prosa): “fenomenologia que tende a restituir, mesmo num leitor modesto, a ação inovadora da imagem poética” (BACHELARD, 2006, p. 8).

Essa leitura passa por uma postura que se filia à fenomenologia numa busca para “trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (BACHELARD, 2006, p. 1). O filósofo francês vê nessa corrente filosófica uma possibilidade de rever essas imagens com um “olhar novo” (BACHELARD, 2006, p. 2), “uma fenomenologia do imaginário onde a imaginação é colocada no seu lugar, no primeiro lugar, como princípio de excitação direta do devir psíquico” (BACHELARD, 2006, p. 8). Em *A poética do espaço*, o filósofo explica de que forma se dá essa leitura:

O fenomenólogo enfoca as coisas de outro modo; precisamente, ele enfoca a imagem tal como ela é, tal como o poeta a criou e tenta fazer dela um bem seu³⁸, tenta nutrir-se desse fruto raro; toma a imagem na fronteira mesmo daquilo que ele

³⁸ É importante notar que não há interesse em descobrir como a obra se formou na mente do autor/poeta. Mais adiante, ainda em *A poética do devaneio* Bachelard esclarece esse fato: “Destacamos o ato literário não somente de seu contexto histórico como ainda de seu contexto de psicologia corrente. Um livro é sempre, para nós, uma emergência acima da vida cotidiana. Um livro é uma vida exprimida, portanto um aumento da vida.” (BACHELARD, 2006, p. 88, grifos nossos).

pode imaginar. Por mais afastado que esteja o ser de um poeta, ele tenta repetir para si mesmo a criação, continuar, se possível, a exageração. Então, a associação não é mais encontrada, suportada. É procurada, desejada. É uma constituição poética, especificamente poética. (BACHELARD, 1998, p. 257).

É nesse encontro de “sublimação pura” entre o leitor e o texto poético, nessa dialética de compreensão-tomada para si-reconstituição, que a leitura sugerida por Gaston Bachelard se propõe. Trata-se de ‘olhar nos olhos’ as imagens poéticas, um deixar-se tocar pela obra a partir dessas imagens que carregam em si mesmas “situações oníricas” (BACHELARD, 2006, p. 19), aquelas que nos falam diretamente ao coração. “A imagem poética ilumina com tal luz a consciência que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. [...] a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, como uma conquista positiva da palavra.” (BACHELARD, 2006, p. 3).

Essa leitura “direta” só é possível porquanto Bachelard indica que essas imagens mostram-se ao leitor necessariamente solitário em uma espécie de “repercussão”. De acordo com o filósofo francês a imagem poética advém de uma “ontologia direta” (BACHELARD, 1998, p. 95), ou seja, utilizando-se de sua natureza primordial ela mostra-se a nós no cerne de sua origem. Isso significa dizer, ainda, que a leitura da imagem poética desperta no leitor um sentimento de apreciação estética que o mantém nesse espaço de leitura solitária, fora do mundo cotidiano, talvez num ambiente de caráter onírico. Esse momento entre leitor e imagem é marcado por um duplo movimento entre “ressonância” e “repercussão”:

[...] As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos de nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poeta, na repercussão, nós o falamos, pois é nosso. [...] teremos pois de seguir *duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma.* [...] Trata-se com efeito, de determinar, pela repercussão de uma só imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética abala toda a atividade linguística. *A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante.* (BACHELARD, 1998, p. 99, grifos nossos).

O poeta fala “do âmago do ser” (BACHELARD, 1998, p. 96) e instiga no leitor um reconhecimento direto da imagem poética, a partir dessa vivência o leitor experimenta o conhecimento do mundo e volta-se a si mesmo a fim de assimilar esse momento (ressonância), e enfim expressá-lo como seu (repercussão).

Ao longo de suas obras sobre a imaginação material e poética (aquelas que tratam dos elementos, do espaço e do devaneio) Bachelard visita diversas obras literárias e as lê tendo como foco a imaginação, que cria textos e os recria nos pensamentos a partir da leitura,

pelo duplo movimento ao qual aludimos. Gostaríamos, desse modo, de ensaiar uma possível leitura nos moldes sugeridos pelo filósofo francês de trechos iniciais de *Olhinhos de gato*.

O livro começa num *suspirar*, num ato tão fugidio quanto silencioso, que parece perder-se entre as linhas. Essa fugacidade acentua-se ao determinar que era o vento que suspirava. As memórias de *Olhinhos de gato*, bem como o tempo ao longo da obra, poderiam pautar-se por essas respirações do vento: é como se os episódios dessas memórias viessem em aspiração se aprofundassem e se avolumassem enquanto se dão a contar e fossem sumindo gradativamente, como se no fim da expiração sonora do suspirar.

Embora o suspirar traga a insígnia masculina da ação do verbo toda a sua significância beira o feminino, a sinuosidade e a delicadeza. Suspira-se para exprimir o que há na alma (um amor, talvez), para melhor fruir a saudade, para desejar ardentemente, para soprar melodiosos sons de suavidade e/ou prazer, como o vento, que suspira nas folhas e acolhe Olhinhos de gato em sua contemplação:

O SUSPIRAR do vento matinal por aquela alta folhagem...

E as mil coisas que começava a desenhar, sobre o céu transparente, o seu sussurrante suspiro: lua crescente, branca e sem luz, esquecida no ar da manhã... flocos de cores das nuvens, com fios de ouro pelo meio... giro dos pombos, para longe, para longe, como para dar volta ao mundo, arqueando as asas... cigarras de bronze e cristal sonoramente aderindo ao galho rugoso... e o piar dos passarinhos – goelas vermelhas contra a luz, e ávidas, ávidas... teias de aranha estendendo redes de prata pela laranjeira... moscas verdes zumbindo... duros besouros roliços... libélulas vestidas de vidro...

[...]

- OLHINHOS DE GATO!

Voltou os olhos, fatigada. (MEIRELES, 1980, p. 1)

Observemos que é o vento que desenha todas as coisas, não a luz, como seria necessário à visão. A menina é levada pelo transparente suspiro em sua contemplação, ela viaja nele através do olhar. Em seu ensaio “Leveza”, a primeira das *Seis propostas para o novo milênio* (1990), Ítalo Calvino propõe três acepções desse conceito, uma delas diz que a leveza é “[...] um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência.” (CALVINO, 1990, p. 28). Assim se apresentam os sintagmas do trecho acima citado: aparentemente soltos entre si, mas costurados por um dos elementos mais vazios e leves da língua: as reticências, signos de suspensão. Notemos ainda que o vento transporta, em primeiro lugar, o elemento mais leve da composição: “[...] a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão e calmo encantamento.” (CALVINO, 1990, p. 37); depois de encantada com uma lua diurna, a menina segue em sua contemplação.

Logo saberemos que Olhinhos de gato está doente, impossibilitada de sair. Conhece o mundo de fora deitada na cama, mas é retirada abruptamente de seu sonho acordado pelo forte vocativo de seu nome. Ela precisa tomar o remédio e continuar quieta para que se cure. Cansada, pela doença e pela imobilidade, a menina passa a viajar pela luz, agora dentro do quarto:

Só os olhos azuis-verdes-cinzentos começavam a viajar: resvalavam pela réstia do sol, buliam nos puxadores das gavetas (lá dentro estavam bem dobrados os lençóis e as fronhas cheirando a maçã e a malva...), seguiam pelo mármore, paravam nas flores pintadas na louça azul – ramos tão finos sobre a antiga porcelana, com cachos de flores vermelhas, como os "brincos-de-rainha" que oscilavam lá fora na cerca... A bacia pousava num pano de renda. Havia a saboneteira. Uma caixa redonda de cristal, com pó-de-arroz. Um copo facetado, com letras de ouro. Uma caixa de jóias, anéis, cordões de ouro, broches quebrados, santinhas de esmalte... Na prateleira estava o porta-relógio, que abria e fechava suas duas grandes conchas de nácar. Estava também o termômetro, armado num suporte difícil, com roxos cachos de pequeninas uvas, e retorcidos pâmpanos dourados.

De onde viera tanta coisa? Onde estavam os donos daquilo? Do relógio fechado ali dentro, dos vestidos guardados naquele armário? Do imenso leque de tartaruga que um dia vira na gaveta?

[...]

OLHINHOS DE GATO pousava então a vista no espelho, procurando, procurando. Todos aqueles rostos deviam ter passado por ali...

Mas o espelho ainda é mais infiel do que a memória humana... (MEIRELES, 1980, p. 2-3)³⁹.

A contemplação vive e cataloga os mundos, tanto o de dentro quanto o de fora, ambos inacessíveis. O mundo natural do céu, da lua, das árvores, dos pássaros, das cristalinas rendas das aranhas e coloridos sons; e o universo recluso dos objetos: do mármore, das infinitas ramagens na porcelana, do pano de renda, das várias caixinhas de cristal e joias brilhantes, do relógio que se abre para mostrar as engrenagens do tempo. Um universo de objetos de outros que se constelam à volta da pequena personagem em um *cosmos* de lembranças, saudade e morte, que nubla até mesmo sua imagem no espelho.

Esse é apenas o início de *Olhinhos de gato*. Ao longo da obra, assim como nos contos de *Giroflê, giroflá*, o leitor é agraciado com diversas imagens poéticas, como essas pelas quais somos tentados a nos “deixar tocar”. A partir dessa apreciação das imagens poéticas há a formação de uma atmosfera de natureza onírica “[...] deve-se lê-las *imaginativamente*, participando da poética do sensível [...]” (BACHELARD, 2006, p. 195, grifo do autor). Lendo-se a obra poética imerso na solidão, tendo como viés essa “poética do

³⁹ Embora esse trecho de *Olhinhos de gato* tenha sido abordado por esse trabalho à página 37, trazemo-lo novamente para que possamos olhá-lo não mais do ponto de vista da memória, e sim da leveza do olhar e do reflexo.

sensível” na qual os sentidos se harmonizam, conduzidos e apoiados pela força poética da obra, encontra-se um estado de devaneio:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. (BACHELARD, 2006, p. 13).

É esse “não-eu meu” que aceita a irrealidade da imagem poética e permite ao sonhador experimentar “[...] Uma espécie de estabilidade, de tranquilidade, [que] pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um estado. Penetremos no fundo de sua essência: *é um estado de alma.*” (BACHELARD, 2006, p. 195, grifo nosso). Embora haja uma possibilidade de paradoxo em relação ao método fenomenológico (afinal, o ser mantém-se consciente e toma distância do objeto em sua relação de conhecimento), o ser em devaneio não “se perde” no vazio, o sonhador mantém uma forte relação com seu mundo a partir do qual mantém a consciência. Assim, de acordo com Bachelard “[...] o *cogito* do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal qual eu sonho.” (BACHELARD, 2006, p. 152).

Esse mundo sonhado é dado pela imagem poética, o que ajusta o foco do estudo que o filósofo realiza em *A poética do devaneio*: “O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio *é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever.*” (BACHELARD, 2006, p.6, grifo nosso).

No que diz respeito à criação, também o poeta sonha:

[...] É pelo devaneio, num onirismo desperto, sem ir até o nirvana, que muitos poetas sentem ordenarem-se as forças de produção. O devaneio é um estado simples em que a obra literária tira de si mesma suas convicções, sem ser atormentada por censuras. E é assim que para muitos escritores e poetas, a liberdade do devaneio abre caminho para a obra [...] o devaneio constitui a *matéria-prima* de uma obra literária. *As formas adquiridas no real precisam ser recheadas de matéria onírica.* (BACHELARD, 2006, p. 154, grifos nossos).

Não é apenas a narradora que devaneia no suspiro do vento. Ela sonha e também nos leva a contemplar um mundo que vai se formando na consciência do leitor, que atinge aquele “estado de alma”. Solitário, aquele que lê habita o ambiente onírico construído por seu devaneio. É importante que aqui esclareçamos: o onirismo do qual Bachelard trata ao abordar o devaneio poético (e também ao qual nos referimos nesse trabalho) apresenta uma natureza *diurna*:

[...] *o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência.* O sonhador de devaneio está presente em seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, pra fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta [...] (BACHELARD, 2006, p. 144, grifo nosso).

Não se trata, portanto, do onirismo (ou do sonho) noturno, no qual o *eu* se dissolve, encontra o “nada” (BACHELARD, 2006, p. 143)⁴⁰. Pelos caminhos do devaneio, ao contrário, o sonhador mantém a consciência de si mesmo e habita um universo imaginário que pode estar mesmo numa réstia de luz:

Entre os móveis havia umas zonas de sombra onde o silêncio parecia ter folhas e flores. Alguma réstia de luz descia, obliquamente, a certas horas – mas não chegava até aí. Via-se então, nessa lâmina de luz, acordar um pequeníssimo e no entanto infinito universo, com astros bailando e brilhando, numa lei incomunicável, e com habitantes invisíveis (MEIRELES, 1980, p. 11).

Nesse novo *cosmos* Olhinhos vive protegida pela sombra e pelo silêncio. Deve ter visitado cada um de seus recantos enquanto o olhava, alheia ao “mundo real” dos adultos.

3.1.1 Lentes indeléveis

O devaneio, repouso para a alma, aliado à memória, é capaz de fazer emergir nos sentimentos do sonhador uma das suas características mais afáveis, seu sentimento de infância. Um dos devaneios mais agradáveis está ligado às memórias de criança, de um tempo no qual a vida era mais simples, o mundo mais colorido, cheio de aventuras e brincadeiras. O doce onirismo diurno leva o sonhador a um daqueles devaneios “com a mão no queixo” e um ténue sorriso nos lábios. Memórias, lendas e outras histórias ouvidas (ou lidas) se misturam e podemos reviver essa infância imaginária. Gaston Bachelard (2006) afirma que ela jamais deixa de existir em nós, independente da idade de alcançemos.

A infância é o lugar das coloridas primeiras vezes. O mundo ainda está sendo descoberto e cada momento é uma nova aventura: “[...] A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras.” (BACHELARD, 2006, p. 112) Lembramos diretamente muito pouco desse período da vida (embora as lembranças voltem com mais força ao longo da velhice), e há grande chance de essas “memórias” carregarem

⁴⁰ Em *A poética do devaneio* Bachelard diferencia o onirismo diurno do noturno: “[...] O repouso da noite não nos pertence. Não é o bem do nosso ser. O sono abre em nós um albergue de fantasmas. [...] Ao contrário, o devaneio do dia beneficia-se de uma tranquilidade lúcida. Ainda que se tinja de melancolia, é uma melancolia repousante, uma melancolia ligante que dá continuidade ao nosso repouso.” (BACHELARD, 2006, p. 60, grifo nosso).

muito do que os adultos da época lembram que tenhamos feito, duvidosas e deliciosas anedotas. “[...] Nossas grandes lembranças se alojam assim no zodíaco da memória, de uma memória cósmica que não requer as exatidões da memória social para ser psicologicamente fiel. É a própria memória do nosso pertencimento ao mundo [...]” (BACHELARD, 2006, p. 112).

Somos capazes de lembrar essa idade de descobertas e de nos posicionar frente ao mundo como antes? No devaneio voltado para a infância isso é possível. Tanto que podemos encontrar, tal como Bachelard, obras literárias que nos fazem sonhar novamente a infância. É pelo devaneio poético que vamos ficar frente a outras infâncias que podem nos inspirar e nos sensibilizar rumo ao devaneio. Olhinhos de gato descobre que há vida na noite:

– São os violões!

Embrulha-a no lençol, e tira-a da cama.

Os violões descem a rua, misturando a música e os passos nas pedras. As janelas fecham-se. O mundo inteiro encanta-se de novo no sono. Mas a menina descobre, maravilhada, que se pode estar acordado no meio da noite, que o mundo não se acaba, enquanto se dorme! Vê a lua boiando por cima das árvores. Sorri para a frescura do ar. E torna a inclinar-se sobre o geral esquecimento.

[...]

Ah! Mas então as nuvens não descansam! Há uma continuidade de vida por dentro da noite, quando se está de olhos fechados e de corpo insensível! Há fugas, suspiros... pode haver lágrimas. Pode haver mortes! (MEIRELES, 1980, p. 24).⁴¹

As raras e doces noites em que, criança, era-nos permitido ficar acordado até mais tarde, ou mesmo acordar no meio da noite: os reisados batendo de porta em porta com suas músicas de pedinte, as serenatas ao luar. E um mundo novo, um cheiro fresco, a lua alta no céu, todas as sensações do silêncio e sons que pontuam a noite, como o piar da coruja; tantos animais que não víamos durante o dia vivem à noite. A lembrança do cheiro fresco do ar da noite e o do sereno proibitivo (fazia mal e causava doença) permitido, no entanto, nessas ocasiões especiais (não sem cuidados). No devaneio, como já foi dito, acompanha-se a descoberta de um mundo pela alma que sonha. E enquanto sonha ela está só. O devaneio é algo particular, que só pode ser dividido pela escritura.

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. *São imagens da solidão*. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta (BACHELARD, 2006, p. 95, grifos nossos).

⁴¹ Gostaríamos de trazer novamente esse trecho a fim de aprofundar um pouco mais, indo além do registro memorialístico; análise feita na página 40 desta pesquisa.

A solidão de Olhinhos de gato e das demais meninas que a narradora nos mostra são imagens da própria “solidão da infância”. Revela-nos como é ser “menina sozinha” e descobrir o mundo. A leitura é imprescindivelmente solitária e permeada de silêncio. As lembranças e as novas vivências proporcionadas pelo devaneio são fruto de duas solidões, a da leitura e a da lembrança dos momentos solitários da criança.

[...] há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a crescer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. *Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis.* Toda vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão (BACHELARD, 2006, p.94, grifos nossos).

Esse amor à solidão, relembramos, é professado por Cecília Meireles em entrevistas, como já foi exposto neste trabalho. Não seria de se estranhar que sua alma de poeta tenha se entregue ao devaneio. Às “marcas indeléveis” que talvez tenham se abrigado em sua alma devemos os belos devaneios voltados para a infância escritos em *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*. São obras como essas e os devaneios que podem suscitar na alma do leitor que nos ajudam a

[...] reconhecer a *permanência na alma humana, de um núcleo de infância*, uma infância móvel mas sempre viva, fora da história, *oculta para os outros*, disfarçada em história quando a contamos, mas que *só* tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, *nos instantes de sua existência poética* (BACHELARD, 2006, p. 94, grifos nossos).

Essa Infância, diz Bachelard, espera para ser “reimaginada”, ou “reinventada”, tal qual a vida, como propõe Cecília Meireles em um dos seus mais conhecidos poemas: “Reinvenção” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 411).

3.2 Distantes idos da Infância

Estar frente à prosa de natureza memorialística escrita por uma poeta cujo estilo privilegia a delicadeza e a suavidade nos leva pelos caminhos das lembranças como se fôssemos tomados pela mão por uma afetuosa contadora de estórias. A evocação da memória é, como se sabe, um olhar para trás, para o passado. Divisamos, por essa estrada fragmentada e perpassada de névoa, cenas e paisagens recordadas e selecionadas pelo próprio narrador. Escritas na dupla solidão da rememoração e do devaneio não são quaisquer recordações, visto que apresentam reminiscências de infância, e por esse motivo envolvem nessa branda equação o fator afetividade. O cotidiano é tocado em sua essência; as pequenas coisas, os detalhes

mais simples da vivência. Os anônimos personagens do dia a dia, os espaços íntimos e também os coletivos afloram:

Os vendedores de doce desaparecem pelas esquinas, soprando uma gaita de folha. O instinto bucólico subitamente acorda e sofre. E segue de longe aquele som (oh! que árvores, que águas, que sombras de pastores, onde, quando?...) e deixa-se esmagar pelas rodas dos carros, nas ruas de pedra, enquanto leves campainhas oscilam e esmorecem no crepúsculo do arrabalde (MEIRELES, 2003c, p. 11).

Também os espaços e os seres inanimados contribuem para a formação dessas memórias. Em *Olhinhos de gato* o narrador lembra a rua à noite:

Só existia cada trecho de rua no momento em que cabia dentro do olhar. E, longe, muito longe, ruas invisíveis, estendidas paralelamente, imitavam, na terra, com seu salpico de luzes débeis, o mistério do céu levemente estrelado. [...] E de repente passava-se da escuridão para a zona iluminada: viam-se bicos dos sapatos na terra clara; percebia-se o desenho verde das plantas rasteiras. Entrando-se nessa zona *mudava-se o mundo*. Cessava aquele ermo e elevado silêncio em que existia apenas a alma frágil dos grilos, vaga-lumes, estrelas e flores. E cujos habitantes humanos paravam como estátuas ou deslizavam como sombras (MEIRELES, 1980, p. 110, grifo nosso).

São evocados momentos especiais, de vívida experiência do mundo, da vida, que inspiram emoções naquele que conta: “O instinto bucólico subitamente acorda e sofre. E segue de longe aquele som (oh! que árvores, que águas, que sombras de pastores, onde, quando?...)” (MEIRELES, 2003b, p. 11). No ambiente criado por esses sentimentos o narrador revisita sua vivência do mundo, nos mais intensos detalhes, cores, sons, odores, texturas. Para *Olhinhos de gato* o mundo da noite e da escuridão traz uma vivência totalmente diferente, misteriosa e sutil, um “ermo e elevado silêncio em que existia apenas a alma frágil dos grilos, vaga-lumes, estrelas e flores” (MEIRELES, 1980, p. 110). Uma vez que, cremos, “[...] A recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a *marca dos sentimentos, a colorir esteticamente e afetivamente a lembrança* [...] A memória *faz cruzar a história e a intimidade, o mais público e o mais pessoal* [...]” (GONÇALVES FILHO, 1998, p. 99, grifo nosso), nessas memórias torna-se possível entrever traços do dia a dia na periferia urbana das primeiras décadas do século XX brasileiro.

Temos a chance, ao ler *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*, de entrar em contato, e, se nos deixarmos levar pelo narrador e os detalhes encantados desse dia a dia narrado, de até mesmo poder sentir mais de perto traços e cores de uma infância que não existe mais hoje. A infância idílica das cantigas, do tempo em que se brincava de roda e se sonhava com bonecas. Costumes e vivências com que aqueles que conheceram a infância a partir da década de 1990 provavelmente não tiveram contato, nem deles têm referências. Na infância que

contemplamos estamos distantes de quaisquer aparelhos ou brinquedos eletrônicos. Mesmo com bonecas grandes, caras, que movem alguma parte do corpo, os brinquedos e brincadeiras mais saboreados são os mais simples: as pedrinhas e conchas, as contas e trapos de tecido, os bordados e desenhos dos tapetes ou mesmo das cerâmicas.

Quanto mais lemos *Olhinhos de gato*, mais detalhes dessa infância sensível vão-se nos mostrando, e mais ainda desejamos ver:

E pousaram em redor as louças. [...]

E pousavam os quadros... OLHINHOS DE GATO debruçava-se sobre eles. Figuras desconhecidas, cenas incompreensíveis. O vidro era um muro transparente entre dois mundos... Mas, de tanto olhar para ele, o que ficava, pouco a pouco, meio revelada, era apenas uma cara silenciosa de criança, de caracóis alourados, e o princípio de um vestidinho preto e branco (MEIRELES, 1980, p. 8).

Cenas de infância como esta, e também as demais citadas no início deste capítulo, são incomuns já nas últimas décadas do século XX. A infância e suas particularidades (as brincadeiras, as vestimentas e espaços próprios etc.) mudam ao longo do tempo. Esse fato chamou a atenção dos estudos da história, mais exatamente a voltada às mentalidades. Contar a história da infância tornou-se um objeto válido para o estudo histórico.

Ao adentrarmos as sendas da infância a partir da sua transliteração literária nos vemos frente a diversas abordagens possíveis, gostaríamos de seguir por algumas vertentes. Acreditamos ser importante para essa pesquisa compreender melhor três aspectos: um deles relativo à dita “história das mentalidades”, a noção de “sentimento de infância” e a categoria de “representação” no cerne da escrita literária.

Estudar a infância traz a visão do outro, no caso o adulto, sobre a realidade da criança, que impossibilitada teoricamente de pesquisar a si mesma, pode ser tomada por um infante silencioso – e aqui é possível retomar uma noção de dependência em relação ao adulto, que deve guiá-la, ensiná-la a viver – a partir do próprio vocábulo e apoiar-se na etimologia: “As palavras *infante*, *infância* e demais cognatos [...] recobrem um campo semântico estreitamente ligado à ideia de ausência da fala.” (LAJOLO, 2009, p.225, grifo nosso) – e torna-se objeto de estudo instigante.

Em resposta a isso, entre outros caminhos (de cunho psicológico, antropológico, literário etc.), os estudos sobre a infância contribuem de maneira significativa para o conhecimento das condições de vida das crianças ao longo da história. Um dos estudos mais famosos acerca da formação da infância do ponto de vista social na história é creditado ao teórico francês Philippe Ariès, no livro *História Social da Infância e da Família*. Ariès concentra-se sobre a Idade Média, em especial a partir do século XIII, e propõe a tese de que

a separação entre os mundos adulto e infantil se realiza efetivamente em meados desse mesmo século. E acreditamos que se tornaram mundos diferentes: “[...] desde que as crianças eram expulsas do mundo adulto, fazia-se necessário achar outro mundo para elas habitarem. Esse outro mundo ficou conhecido como *infância*.” (POSTMAN, 1982, p. 20 *apud* KENNEDY, 1999, p.138, grifo).

Um mundo que pressupõe regras de conduta (jogos, brincadeiras e brinquedos, afastamento das atividades de trabalho, presença na escola etc.), mas que se mantém sob o cuidado do outro: “[...] os adultos *constroem* a infância, com base em imagens culturais predominantes muito arraigadas, combinadas com resíduos de suas próprias infâncias.” (KENNEDY, 1999, p. 153, grifo do autor).

Por aquela impossibilidade de fala (CORAZZA, 2000, p. 129; BOTO, 2002, p. 56-7; KUHLMANN JR., 1998, p.16; LAJOLO, 2009, p.225; MATA, 2010, p.153, COUTINHO, 2012, p. 244), a criança passa a ocupar o lugar de um “outro”, cuja alteridade é precária, que se encontra incapaz de assegurar, ou fundamentar, por si mesmo uma identidade reconhecida teoricamente (LAJOLO, 2009, p.226; MATA, 2010, p.12). O signo da criança, inclusive do ponto de vista das denominações voltadas aos pequenos, estaria ligado a sua dependência dos adultos; as expressões utilizadas para se dirigir às crianças eram antes aplicadas em relações de natureza servil (ARIÈS, 1981, p. 11; HEYWOOD, 2004, p. 29): como as palavras *fiils*, *valets*, *garçons* que, segundo os teóricos eram utilizadas para indicar as relações de dependência feudais e senhoriais. “Um ‘*petit garçon*’ (menino pequenino) não era necessariamente uma criança, e sim um jovem servidor [...]” (ARIÈS, 1981, p. 11).

Ariès traz evidências do não reconhecimento da infância como fase inicial e diferenciada da vida. Desprovidos do sentimento de infância, os adultos tratavam as crianças, até o século XIII, como adultos em miniatura. Sendo assim, o teórico propõe que a “infância” como hoje a conhecemos, foi um conceito construído ao longo do tempo, em especial a partir do século XVII: “Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas.” (ARIÈS, 1981, p. 99). Para o teórico esse sentimento de infância apareceu sob duas facetas:

O primeiro sentimento de infância – caracterizado pela “paparicação” – surgiu no meio familiar, na companhia das criancinhas pequenas. O segundo, ao contrário, proveio de uma fonte exterior à família: dos eclesiásticos ou dos homens da lei, raros até o século XVI, e de um maior número de moralistas no século XVII, preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes (ARIÈS, 1981, p. 104-105).

Colin Heywood (2004), afora as críticas que faz ao método e recorte do período escolhido por Ariès⁴², concorda parcialmente com esse conceito (HEYWOOD, 2004, p. 29), e considera a “expressão ambígua, que transmite tanto a idéia de uma consciência da infância quanto de um sentimento em relação a ela.” (HEYWOOD, 2004, p. 33). Esse “sentimento” torna-se a ligar com a noção de dependência e também de proteção da criança, ser indefeso e sem conhecimento dos males do mundo, seja pela proteção física e emocional (primeiro sentido), seja pelo cuidado com o futuro conhecimento e ética da criança com a formação institucional da escola (segundo sentido).

Por outro lado, registram-se estudos, já no século XX, que indicam o “desaparecimento da infância” (POSTMAN, 2005) da forma que os estudos anteriores a concebiam. Percebeu-se que a cultura pós-moderna, vivenciada por indivíduos fragmentados, acompanhados por meios de comunicação que sugerem costumes e comportamentos, também mudou a vida das crianças. Uma infância mais curta e com diferentes modos de interação com o mundo e a sociedade, caracterizada por uma “[...] perda, ou o redimensionamento da fantasia e da operatividade do plano cognoscitivo; a racionalização precoce; o imaginário que é suprimido; o inconsciente que se modifica; as personalidades e os sentimentos infantis que são hoje empobrecidos.” (CORAZZA, 2000, p. 201).

Sandra Mara Corazza, em seu *História da Infância sem fim*, critica essa conceituação. De acordo com ela, esse “fim” pode ser aceito em relação às novas atitudes que implicam viver a infância hoje, no entanto, a postura do adulto em relação à criança, no que concerne às relações de poder em pouco mudou, ocasionando “[n]uma infância que não deve ter fim: para que a imagem adulta possa continuar obtendo os lucros de ser especularizada, esbatendo a promessa ameaçadora de sua própria desapareção e anunciando sua futura aparição, governando o infantil e a si-mesma.” (CORAZZA, 2000, p. 230).

Compreender a infância por meio de uma construção cultural que se formou (e continua) ao longo da história nos leva a outra questão cara a nossa pesquisa: como nos

⁴² No que se refere às críticas realizadas por Heywood a Ariès, indicamos a leitura de *Uma História da Infância: da idade média à época contemporânea no ocidente* (2004), em especial o trecho a seguir: “Tendo a poeira baixado um pouco no debate, parece indevidamente simplista polarizar as civilizações em termos de ausência ou presença de uma consciência a respeito da infância. [...] poderia-se (sic) dizer que o mundo medieval provavelmente teve algum conceito de infância, mas suas concepções dela eram muito diferentes das nossas. Como historiador, deve-se certamente reconhecer o papel de Ariès ao abrir o tema da infância, aproveitar suas tantas percepções acerca do passado e seguir adiante. Uma abordagem mais frutífera é buscar essas diferentes concepções sobre a infância em vários períodos e lugares, e tentar explicar à luz do material e das condições culturais predominantes.” (HEYWOOD, 2004, p. 27).

sentimos em relação à infância, de nossas memórias e concepções pessoais acerca desse momento da vida, em que medida é possível representá-lo a partir de uma transfiguração literária:

Enquanto formadora de imagens, a literatura mergulha no imaginário coletivo e simultaneamente o fecunda, construindo e desconstruindo perfis de crianças que parecem combinar bem com as imagens de infância formuladas e postas em circulação a partir de outras esferas, sejam estas científicas, políticas, econômicas ou artísticas (LAJOLO, 2009, p. 228).

Quando nos referimos ao termo figuração literária apoiamo-nos na concepção de Paul Ricoeur, mais especificamente no conceito de “refiguração” (ou “mimese III”):

O postulado subjacente a esse reconhecimento da função da refiguração da obra poética em geral é o de uma hermenêutica que visa menos restituir a intenção do autor por trás do texto que explicitar o movimento pelo qual um texto exhibe um mundo, de algum modo, perante si mesmo. [...] Em *Metáfora Viva*, sustentei que a poesia, por seu *muthos*, redescreve o mundo. Da mesma maneira, direi nesta obra que o fazer narrativo resignifica o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema (RICOEUR, 20120, p. 123-4, grifos do autor).

A obra é resultado da re(a)apresentação, dessa “refiguração”, delineada pelo escritor e traz em si sua perspectiva do mundo⁴³.

Seguindo o raciocínio de Anderson Luís da Mata, no livro *O silêncio das crianças*: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea, e retomando a consideração que “a infância não fala em próprio nome”, que a criança não produz literatura sobre si mesma e seu mundo, o que temos acesso é à representação dessa infância “mediada” pelo escritor; um adulto que tenta compreender a perspectiva daquele a quem figura literariamente. Nesse sentido, assevera Mata:

O que não se pode perder de vista são os limites dessa operação configuracional da representação. Falar em nome de alguém, política ou/e literariamente, é ficcionalizar uma experiência que, pessoal ou compartilhada, não pode ser reproduzida, a fim de criar uma perspectiva social (MATA, 2010, p. 13)

Aproximando-nos das discussões empreendidas pela Teoria Literária – e levando em consideração nossos estudos acerca da escrita memorialística – é possível conjecturar⁴⁴

⁴³ Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, nota sobre essa possibilidade: “A narrativa, segundo Ricoeur, é nossa maneira de viver no mundo –, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível.” (COMPAGNON, 1999, p. 131). COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

⁴⁴ Para tal afirmação partimos das considerações de Antoine Compagnon sobre Barthes e a “ilusão referencial” (no capítulo “O Mundo” do livro citado na nota anterior) e de Maurice Blanchot acerca do conceito de arte, e,

que a escrita literária, como linguagem, é construção discursiva e como tal não corresponde diretamente à realidade material.

Já no que diz respeito aos principais estudos acerca da representação da criança na literatura, são indicadas categorias de abordagem da criança em sua figuração literária. As mais comuns⁴⁵ se reúnem em torno da trilogia de valores imputadas às personagens infantis: inocente, desvalida e má.

A primeira concepção de representação de infância alude ao aspecto inocente⁴⁶, ingênuo, natural da criança e idílico/edênico da infância (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 58-60; KENNEDY, 1999, p. 150-1; LAJOLO, 2009, p. 228-30; MATA, 2010, p. 17; COUTINHO, 2012, p. 93-170). A infância feliz e tomada com otimismo e saudosismo é herança da adoção do movimento romântico em nossa literatura. Não raro a criança é sinônimo de esperança.

A oposição mais aparente ao modelo anterior é uma abordagem da infância idealizada por imagens de sofrimento e amargura (RESENDE, 1988, p.54; LAJOLO, 2009, p.232-6; MATA, 2010, p. 18-9, 29, 163). A criança, desvalida, sofre violência dos demais personagens (adultos ou crianças), do ambiente ou mesmo da comunidade. Por vezes, é redimida pela dor ou levada pela morte, que pode se assemelhar a um alívio.

Por outro lado, a representação da criança má, que pratica a maldade contra outras crianças ou mesmo adultos, também é mencionada (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 72-81). Fruto da violência, a infância deixa de ser tomada como esperança de um futuro melhor (MATA, 2010, p. 78-9). Podemos citar como ilustração as obras que pertencem à chamada “literatura da favela” (MATA, 2010, p. 29), como em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, por exemplo.

Fruto de pesquisa quantitativa/qualitativa relativa à literatura francesa com foco específico em narrativas cujo tema central são personagens infantis, o livro *Um outro mundo: a infância* de Marie-José Chombart de Lauwe sintetiza os resultados de uma análise minuciosa de 75 narrativas cujos períodos de publicação se concentram entre os anos de 1850 e 1968, subdivididas igualmente entre o período anterior, durante e após a Primeira Guerra

por conseguinte, literatura (capítulo “A literatura e a experiência original”, em: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

⁴⁵ David Kennedy (1999), no ensaio “As raízes do estudo da infância”, propõe um viés interessante de caracterizações da infância do ponto de vista dos estudos psicológicos e filosóficos: a “criança divina” (C. G. Jung), “permanente” (Gaston Bachelard, que visitamos nesse capítulo) e “enigmática” (Reinhard Kuhn).

⁴⁶ A maior parte dos estudos acerca da infância, seja do ponto de vista histórico, seja sobre a representação na literatura, apontam que essa concepção vincula-se à forma como a temática foi abordada pelo Romantismo.

Mundial. Publicada originalmente em 1991, a obra tem como principal objetivo traçar como se dá a representação da criança na literatura francesa:

Conhecer estas representações, estas imagens, ajudam a melhor compreender a própria criança [...] Os diversos setores da pesquisa têm um ponto em comum: partem da personagem da criança, descrita na literatura e na imagem desenhada, e escolhida como suporte de representações amplamente veiculadas na sociedade (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. XV).

Um dos resultados desse trabalho inclui a instituição de uma tipologia auxiliar às três tradicionais aos estudos da personagem infantil: as de “criança autêntica” e “modelada pela sociedade” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 82-89). Entre as primeiras estariam aquelas que vivem plenamente sua idade, sem a preocupação de se adequarem aos valores apreciados pelos adultos, seja ela inocente, boa ou rebelde, mesmo incompreendida pelos adultos. Trata-se da autenticidade do comportamento infantil. As crianças caracterizadas como “modeladas pela sociedade” buscam se adequar, mesmo que apenas aparentemente, a aqueles valores, utilizando-se, por vezes, dessa adequação, para realizar maldades ou conquistar benefícios. Poderíamos adiantar que as personagens aqui estudadas tendem para o modelo de “criança autêntica”.

Fernanda Coutinho, ao longo de seu livro *Imagens em Graciliano Ramos e Antoine Saint-Exupéry*, propõe, no que tange às representações da infância, a focalização das apresentações das crianças nas obras literárias a partir de diferentes *topoi*:

[...] Os *topoi* são aqui tomados como estruturas de significação que se refratam em personagens individualizados, os quais irrompem em momentos diferenciados do sistema literário. Com tudo isso, pode-se deduzir que a *imagem da criança enseja uma organização caleidoscópica, com referência às suas formas de apresentação nas histórias contadas do ângulo ficcional*. [...] (COUTINHO, 2012, p. 244-5, grifo nosso).

A pesquisadora indica, em seu estudo, o *topos* da “criança maldita”, do *puer senex* (ou “criança divina”), do *puer angelicus* (a criança pura, inocente) e a do *puer ut* poeta. Esse último *aproxima-se claramente* das personagens que encontraremos ao longo dessa pesquisa: “[...] [a] criança como alguém dotado da capacidade de vislumbrar mundos, por meio da força da imaginação, e, assim, solidifica a similitude desta com a figura do artista.” (COUTINHO, 2012, p. 35).

Uma criança que devaneia habita mundos imaginários criados em sua alma, tal como os poetas, com a diferença que esses últimos dividem conosco (com o leitor) tais universos. Começamos, a seguir, a visitar (e mesmo, habitar, assim esperamos) o *cosmos* das belas meninas de Cecília.

3.3 Delicadas como porcelana, intrincadas como labirintos

Nas obras selecionadas para esta pesquisa encontramos sete protagonistas que nos guiarão ao longo dos nossos objetivos: Olhinhos de gato, no romance autobiográfico homônimo, Josefina, e Estrela, dos contos homônimos de *Giroflê*, *giroflá*, o grupo de estudantes de “Paraíso” (que tomaremos pelo coletivo) e a menina (não nomeada) de “Reino da Solidão”. O conto “Tempo do Giroflê” abre o livro como uma espécie de ambientação, de iniciação ao mundo dos contos seguintes: nele encontramos o ambiente mágico e esquivo das lembranças⁴⁷.

A atmosfera criada pela rememoração do narrador nos apresenta meninas que transitam entre o real e o imaginário, cada uma com seu charme único: um modo particular de vivenciar a experiência do mundo. Seja pelo prisma do devaneio, da sabedoria, da liberdade, da elegância, da busca pela eternidade, ou mesmo por valorizar as coisas mais simples, que passam despercebidas aos olhos dos adultos. Cada uma delas envolvida no mundo mágico que parece criar ao redor de si.

Esse mundo colorido e, às vezes, cheio de mistério, ao qual é possível se direcionar a partir da rememoração aproxima-se do que Chombart de Lauwe conceitua como “país da infância”, uma evocação “do quadro da primeira infância animada através de brincadeiras e da vida imaginária [...]” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 302) que se aproxima do encantamento com lugares que ganharam uma magia particular pelas vivências quando criança. As protagonistas do nosso *corpus* parecem habitar esse país onírico, cada uma a seu modo.

Olhinhos de gato é uma criança diferente das outras: sozinha, vive no silêncio de uma casa de mulheres adultas. A personagem pouco fala por si, é o narrador (autodiegético) quem nos fala dessa menina: ações, pensamentos, devaneios. Na maior parte do enredo fica circunscrita ao espaço da casa e do jardim (além do que se vê da rua), embora haja episódios de passeios: à casa do padrinho e para o primeiro corte de cabelo, por exemplo.

A menina Olhinhos de gato é apresentada pelo narrador como uma menina imaginativa, capaz de desvendar em coisas comuns (objetos, na terra, nos animais e até nas

⁴⁷ Esses aspectos foram apresentados principalmente nos itens 2.3 e 3.2 desta dissertação.

peessoas) cores e elementos fora do alcance da percepção dos adultos. Ela vivencia um mundo de detalhes, diferente, mas que é o mesmo do cotidiano:

A colcha da índia, com suas copiosas primaveras, jaz na cadeira de pés arqueados, na imensa cadeira onde umas três ou quatro crianças poderiam brincar ao mesmo tempo: azul de céu, azul de anil, azul de louças guardadas, de esmaltes de santos, de vidros achados entre as pedras... E as curvas folhas amarelas semeadas de grãozinhos redondos, e logo as flores cortadas ao meio, com um coração de pérolas...

Nos puxadores das gavetas as flores de metal cravam as pétalas na madeira. A luz do dia toca só nos relevos, e a flor aparece. Mas que sucederia se a lua entrasse apenas pelos sulcos? *'Esta criança às vezes põe-se com umas perguntas muito, muito esquisitas.'*

As madeiras e os mármore são como a terra e o mar; têm caminhos, têm pedras e plantas por dentro. *Têm animais passando e pessoas e santos.* Mas as porcelanas e os cristais são como o céu: *profundos*, lisos, cada vez mais vazios, mesmo quando há um *jorro de estrelas na intimidade gloriosa da luz* (MEIRELES, 1980, p. 71-72, grifos nossos).

É essa sabedoria da criança – vedada aos adultos (que já abandonaram a infância) – guiada pelos sentidos que torna capaz a emersão caleidoscópica desses lugares particulares, preferidos, desse mundo mágico permeado de cores, luz, sombra, movimento. Apenas a essa criança “autêntica”, que pergunta coisas “esquisitas”, está aberta essa realidade singular. O mundo no qual as crianças vivem guarda, além do diferente olhar sobre as coisas, outras criaturas. Vejamos um excerto da crônica “Brinquedos incendiados”:

[...] As crianças queriam ver o incêndio de perto, não se contentavam com portas e janelas, fugiam para a rua [...] A elas não interessavam nada peças de pano, cetins, cobertores, que os adultos lamentavam. Sofriam pelos cavalinhos e bonecas, os trens e palhaços, fechados, sufocados, em suas grandes caixas. Brinquedos que jamais teriam possuído, sonho apenas na infância, amor platônico.

[...] Felizmente, ninguém tinha morrido – diziam em redor. *Como não tinha morrido ninguém?, pensavam as crianças. Tinha morrido um mundo e, dentro dele, os olhos amorosos das crianças, ali deixados* (MEIRELES, 2003b, p. 24-25, grifo nosso).

O “amor platônico” experimentado pela visão distante dos brinquedos aproxima e insere nesse universo particular esses novos parceiros, nesse caso específico os brinquedos, mas que podem ser também outros objetos, animais e mesmo plantas. Na obra poética de Cecília Meireles encontramos poesias como “Ar livre” nas quais figuram crianças etéreas, livres, que parecem pertencer a um mundo outro, particular:

A menina translúcida passa.
Vê-se a luz do sol dentro dos seus dedos.
Brilha em sua narina o coral do dia.

Leva o arco-íris em cada fio de cabelo.
Em sua pele, madre pérolas hesitantes
pintam leves alvoradas de neblina.

Evaporam-se-lhe os vestidos, na paisagem.
É apenas o vento que vai levando seu corpo pelas alamedas.
A cada passo, uma flor, a cada movimento, um pássaro.

E quando pára na ponte, as águas todas vão correndo,
em verdes lágrimas para dentro dos seus olhos (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 600).

Vejamos ainda, um trecho do conto “Estrela”, de *Giroflê, giroflá*: “[...] e torno a avistar Estrela caminhando na minha frente, com uma roupa que *esvoaçava*. De repente, vira-se para mim: os cabelos *louros, quase brancos*, pegando-se-lhe à cara úmida de mar, *dourada* de sardas, enfarinhada de areia [...] (MEIRELES, 2003a, p. 34, grifos nossos).

Notemos a presença da luz que revela as pessoas e objetos, como se os deixasse transparentes, visíveis em sua estrutura mais íntima. A luz e a transparência são constantes nessa experiência do mundo que é própria das crianças. O estrato fônico continua mantendo a repetição de fonemas (em especial das consoantes alveolares) em busca de alcançar efeitos como os de voo e leveza, de delicadeza e fluidez que trazem uma atmosfera onírica (BACHELARD, 2001, p. 29) ao texto.

Gostaríamos de trazer, mais uma vez, a contribuição de Ítalo Calvino a este trabalho. Já falamos de uma das três acepções (CALVINO, 1990, p. 26-7) que o escritor italiano tece, em seu livro *Seis propostas para o novo milênio* (1990), sobre a Leveza, relativa a um “despojamento da linguagem”; a segunda delas trata da leveza do pensamento: “a narração de um raciocínio ou procedimento psicológico” (CALVINO, 1990, p. 27). Nesse momento iremos nos deter na última definição do crítico que diz respeito à “imagem figurativa de leveza” (CALVINO, 1990, p. 27). Se voltarmos à poesia “Ar livre” e ao conto “Estrela” podemos citar índices de leveza.

A poesia nos apresenta menina “translúcida” (Calvino opõe à leveza a opacidade), num corpo de luz “que transparece pelos dedos” e cabelos com fios de “arco-íris”, formados por nada além de luz e vapor. Até mesmo seu vestido se “evapora”. E na pele o triplo índice de leveza: a finíssima (e elástica) camada de “madrepérola” que a tingem de “*leves alvoradas de neblina*”. Ao resvalar – um ser como esse não parece ser capaz de caminhar no solo – ela fica na iminência do voo.

Em “Estrela” um dos índices é a fina areia no ar ao longo do caminho até a casa à beira mar. As partículas aéreas, embora leves, dificultam o andar (tanto no ar como nas próprias dunas), tomam as roupas das meninas, tornando-as pesadas. Estrela parece mais leve, inclusive ajuda a narradora, maior que ela, a se mover. Os finos cabelos da menina marinha, “quase brancos” aparentam ser quase tão transparentes quanto o vento.

Há algo em comum entre as figurações dessas crianças, tanto na prosa, quanto na poesia: essas crianças, diferente dos adultos, concentram seu olhar nos detalhes, buscam e acreditam na magia das pequenas coisas. São exemplares do *topos* do *puer ut* poeta (COUTINHO, 2012, p.35). É como se ao olhar elas também se sentissem vistas pelas coisas, aqui o ato de ver se tornaria uma “experiência mágica”: “A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, *nascendo em nossos olhos* – e em sua passividade – a visão *depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo.*” (CHAUÍ, 1988, p. 34, grifo nosso). Seu olhar propicia um “modo de conhecimento sensorial” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 372), assim, é por meio dessa visão mágica, de via dupla, que a criança é capaz de vivenciar sua experiência do mundo.

As descobertas explodem com *sensações muito vivas* em ambientes que não serão esquecidos, em um todo que forma uma situação da qual não se podem separar os elementos. *Estas impressões se fixaram na memória porque tinham um prazer, uma coloração afetiva intensa.* [...] (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 371, grifo nosso).

Na crônica “Da solidão”, Cecília Meireles também nos fala da natureza dessa experiência: “[...] Amemos o *antigo encantamento dos nossos olhos infantis*, quando começam a descobrir o mundo: as nervuras das madeiras, com seus caminhos de bosques e ondas e horizontes; o desenho dos azulejos; o esmalte das louças; os tranquilos, metódicos telhados...” (MEIRELES, 2003b, p. 50, grifo nosso). Também aqui a experiência do mundo é relacionada a uma apreensão sensorial (BACHELARD, 2006, p.170).

Em *Olhinhos de gato* é possível identificar, em diversas oportunidades, a personagem em seu conhecimento íntimo do mundo, como foi possível observar por seu contato com a “colcha da índia”, e com tantos objetos e espaços ao longo da narrativa. Mas também a palavra será capaz de dar início a essa experiência: “[...] [ela] incita a criança ao embarque no devaneio e na aventura.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 380). Uma das meninas atrai a atenção do narrador pelo nome, Odisséia:

Influência do nome? As roupas de Odisséia *pareciam diferentes de todas as meninas*. Suas lãs, seus tricôs, seus bolsos carregavam mistérios e surpresas. Suas meias de muitas cores deixavam-me pensativa. E os laços dos cadarços de suas botinas tinham uma *expressão muito peculiar*. [...] *A que mundo pertencia Odisséia?* Nunca soubemos (MEIRELES, 2003c, p. 47).

Essa menina se destaca do ambiente pela elegância, pelos objetos que possui e pela habilidade de desenvolver uma escrita bela e particular. Desde os panos de limpar penas

em tecidos e formatos diferenciados, a misteriosa caixa subdividida onde leva o lanche, as canetas, as joias que usava, o “indescritível” D maiúsculo; desde a criação da moda das letras góticas e cabeçalhos nos cadernos até o misterioso silêncio que sustentava. Odisséia – teria ela esse nome por serem desconhecidas todas as aventuras que a tornaram quem ela é, assim tão díspar das outras meninas do colégio? – impressiona a narradora a todo momento com seu conhecimento de “coisas úteis”, como os nomes dos vários tecidos diferentes dos seus curiosos limpa-penas.

Esses conhecimentos próprios das crianças, imputam a elas uma sabedoria diferenciada, uma vez que a natureza das personagens é relacionada à origem humana, um estágio primitivo e puro, dando à criança acesso à vida em sua essência. Essa associação traz à personagem um “poder misterioso”, o que lhe possibilita participar da natureza de uma forma intensa, de um mundo “mágico”, inacessível aos adultos. Ligadas a um mundo misterioso, as crianças carregam um conhecimento “de outras verdades”:

A criança possui, como “por natureza”, o conhecimento do que está oculto. Vimos, simultaneamente, seu conhecimento do mundo desaparecido, o do mundo futuro e o do mundo presente porém inacessível aos nossos sentidos, existindo paralelamente ao nosso mundo visível. Estes três mundos adquirem, através da criança, uma presença simultânea fora do tempo. Comunica-se também diretamente com os seres e as coisas que qualificamos de reais, vendo-as, porém, pelo seu interior e conhecendo-as de outro modo que o adulto (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 51).

A inocência da criança lhe dá uma certa aptidão a “se comunicar diretamente com os seres e as coisas” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 34), de acessar aquela sabedoria oculta:

Depois, há as criaturas humanas. As criaturas vestidas e penteadas, que acordam, falam, andam, riem-se, choram, trabalham, divertem-se, e nunca se mostram inteiramente, em nenhum desses momentos. Isso é particularmente amargo. Os animais e as plantas jazem, simples, sem vestuário, com uma expressão tão sincera de si mesmos que sempre se pode saber o que estão querendo ou estão sentindo. E as pessoas, não. Falam, falam, falam, e entre suas palavras e seus olhos há uma incoerência tão grande que logo se sabe que estão mentindo. Elas mesmas não o percebem, muitas vezes. Muitas vezes estão só dizendo uma coisa e pensando outra. *Para se ver tudo isso, é preciso ainda não se saber falar direito, e estar-se num profundo silêncio, olhando incessantemente esse mundo que se sucede dia a dia*, com vizinhos, fornecedores, visitantes, transeuntes fortuitos.

“Venha dar um abraço na moça!” Naquela moça? Não. Naquela, nunca... “Um abraço, venha, que a moça está esperando!” *Os brincos de pedras cintilam. A boca sorri. Mas por dentro dos olhos há uns inexplicáveis raios...* “É assim... Às vezes, foge das pessoas! Que se há de fazer? Talvez, crescendo, passe...”

Tudo no mundo é duplo: visível e invisível.

O visível, de resto, interessa sempre muito menos (MEIRELES, 1980, p. 73, grifos nossos).

Olhinhos de gato é capaz de ver o que os adultos não percebem, afinal, eles prendem seus olhares ao meramente visível, às aparências. A menina não. Ela ainda “não sabe falar direito”⁴⁸, é “autêntica”. E olha “incessantemente esse mundo que se sucede dia a dia”, vivencia o mundo nesse movimento. “Através dele [do olhar], ‘se vê o outro mundo’. A criança nos traz portanto, simultaneamente ‘um outro mundo’ e toda uma ‘sabedoria’ desconhecida.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 38). Ela é capaz de perceber as intenções escondidas: “Os brincos de pedras *cintilam*. A boca sorri. Mas por dentro dos olhos há uns inexplicáveis *raios...*”; o significado desses raios fica guardado nessa sabedoria do avesso, nesse conhecimento oculto. Seriam apenas reflexos das cintilações dos brincos? Assim pensamos os adultos, nunca saberemos interpretá-los. A criança, que se aproxima do mundo, que olha e é olhada por ele, é capaz de perceber o universo num fio de luz.

Em um dos outros contos de *Giroflê, giroflá*, somos apresentados à sábia e fascinante “Julieta”. Uma das negrinhas empertigadas de dentes branquíssimos e personalidade muito vivaz – cujas aventuras também são contadas em *Olhinhos de gato* (MEIRELES, 1980, p. 12) –, que conhece as cores, as pedras e os doces mais misteriosos, os passarinhos e frutas não tão comuns, que sabe de tecidos, costuras e ganha seu próprio dinheiro com tricô. Aquela que tem sabedoria da vida e da morte: conta histórias de seres sobrenaturais (saci-pererê, mula-sem-cabeça, os “cloves”, os santos), que já viu crianças nascendo e os mortos em seus caixões.

Julieta era uma pretinha muito engraçada. Pulava num pé só, acreditava no Saci-Pererê, já tinha comido pitanga e conhecia o passarinho Bico-de-lacre. Usava colarzinho de coral, sabia muitas histórias de assombração, tocava qualquer música com um pedaço de papel de seda e um pente fino (MEIRELES, 2003c, p.26).

Ao lado dessa protagonista cheia de qualidades e sabedoria própria aparece uma “Estrela” (do mar). Uma menina que parece saída dos contos de fada leva a narradora para conhecer sua casa, perto do mar, para além de um longo deserto de dunas. A casa da menina é ainda mais impressionante: à beira do mar, vazia como uma concha, feita de madeira de vidro turvo (como se viesse sofrendo a ação da maresia há muito tempo); quase uma espécie de navio muito antigo, cujos donos, seres do mar, o utilizassem para períodos de descanso em terra firme. “Quem era, afinal, aquela menina loura, pálida, que me trouxera à sua casa? Por que se chamava Estrela? Era também criatura das águas? Filha, neta, parenta daquela estrela

⁴⁸ Se tomarmos a discussão que Barthes realiza em *O prazer do texto* (2004), seremos capazes de conectar a aprendizagem da língua à assimilação da cultura e, assim, à impossibilidade de dizer a verdade “fora da linguagem” (p. 39) e suas construções culturais.

pregada à parede?” (MEIRELES, 2003c, p. 37). E aqui, uma sabedoria diferente: Estrela explicava tudo o que relacionava mar e terra, os ritmos das marés, os animaizinhos, moluscos, conchas e madrepérola.

Chombart de Lauwe indica essa infância, de sabedoria e olhar distinto sobre as coisas, como uma “raça” diferenciada no mundo, “com um mistério dificilmente decifrável, já que as crianças esquecem esse estado ao crescer e não querem ou não podem explicar sua vida, seu saber” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 51). As crianças tem acesso a um “paraíso perdido”, ao qual o adulto perde acesso no momento em que se torna adolescente e caminha para o mundo (das gentes grandes).

3.3.1 *Um bordado de várias agulhas*

A presença de outras personagens e a relação das protagonistas com elas poderia, cremos, complementar a observação da representação das meninas nas obras do *corpus*. Em *Olhinhos de gato* o contato da personagem com outras meninas limita-se, em boa parte da narrativa, a visitas das negrinhas que vinham para contar causos, ou crianças que falam com ela além da cerca. No capítulo nove *Olhinhos de gato* brinca, aparentemente pela primeira vez, de ciranda “Ela achou muito singular dar a mão àquelas criancinhas desconhecidas” (MEIRELES, 1980, p. 96) e é ensinada pelas outras meninas: “Segura na mão da gente, pequena! (...) Tu nunca brincou de roda, não?” (MEIRELES, 1980, p. 97). Chombart de Lauwe nos apresenta uma explicação possível para esse comportamento: “Uma diferença de cultura, uma educação um pouco solitária ou muito refinada tornaram essas crianças difíceis de se adaptarem em uma comunidade de sua idade. Quase todas as obras que mencionam relações deste tipo são [de natureza] autobiográfica. Os autores lembram de si mesmos como pequenos seres sensíveis e finos [...]” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 144). A protagonista é mantida no espaço íntimo da casa e, assim, protegida de doenças, uma vez que é considerada frágil pelos adultos. O contato com outras crianças é permitido e apresentado ao leitor em poucos momentos da narrativa estudada.

Embora *Olhinhos de gato* estabeleça um contato amigável com os personagens masculinos adultos (o moço “de olhos cor de folha”, o padrinho Orelhinha Peluda). Na oportunidade em que será apresentada ao “priminho” a personagem considera:

Não, o priminho ela não queria conhecer de modo algum. Os meninos, caçadores de borboletas e passarinhos, amarradores de caudas de libélula e rabos de gato, quebradores de vidraça e apedrejadores de frutas, constituem uma casta de sua

profunda antipatia. Não queria saber do primo. Eram eles, os meninos, que, depois de crescidos, se transformavam em ladrões. *Positivamente, não queria saber dessa gente* (MEIRELES, 1980, p. 99, grifo nosso).

Percebemos que quanto aos meninos o relacionamento muda essencialmente e se pauta pela distância e pela desconfiança. Eles são identificados pelo uso de objetos (paus, pedras, apitos), códigos entre si (assovios, cochichos) e por causarem maldades aos animais.

Em “Josefina”, os adultos aparecem apenas ao longo do enterro da menina. Eles a vestem com roupas muito diferentes das quais ela utilizava normalmente: ela fora vestida como um anjo, com vestido branco e uma coroa de prata e um enfeite de renda prateada como colar “que brilhava muito, à luz dos círios” (MEIRELES, 2003c, p. 16). Antes desse episódio Josefina relacionava-se apenas com a narradora, num laço de amizade e companheirismo, elevada pela admiração da amiguinha: “Era, porém, o mais belo jardim do mundo, *porque* Josefina passava por ali [...]” (MEIRELES, 2003c, p. 13, grifo nosso). Sabemos que Josefina é uma menina delicada e doente, que guardava a sabedoria esquecida de fazer “[...] raminhos [de flores] de trazer ao peito, de colocar diante dos santos, de pousar nas mãos dos mortos [...]” (MEIRELES, 2003c, p. 13), num tempo onde cada flor tinha um significado especial e secreto. No vínculo de amizade entre as duas, Josefina já era considerada especial quando brincavam no jardim. A magia já envolvia seus vestidinhos tristes e as contas lustrosas que os alegravam. Os adultos não reconhecem esse mundo vivido pelas personagens e preferem seguir os costumes da época, vestindo-a como um anjo (vestes brancas, enfeites brilhantes) depois de morta.

Já em “Julieta” a narradora é uma das meninas do grupo de amigas da protagonista. Todas elas admiram a sabedoria de Julieta, a preferida das meninas: “Ao sol, o ‘clove’ ficava lindo. (Ela queria dizer clown, mas tinha aprendido assim. E as meninas gostavam muito das palavras ditas por Julieta.)” (MEIRELES, 2003c, p. 28). Há o que poderíamos caracterizar como “agrupamento instantâneo” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 130), aquele no qual as crianças se reúnem por afinidade, ao contrário dos contatos com outras crianças formados de maneira não natural, como no colégio, por exemplo. No entanto, a convivência escolar “não espontânea” – como é o caso de juntar a esmo diversas crianças na mesma sala por conta da faixa etária – pode levar a agrupamentos, como em “Paraíso”, onde o narrador coletivo é também marcado pela afetividade: “[...] ‘E Edmundo? E Jandira? E Pedrina?’ perguntávamos. [...] Nossos olhos se enchem d’água.” (MEIRELES, 2003c, p.24). Também “Odisseia” versa sobre os tempos de colégio. Nesse conto a narradora apresenta uma

relação de admiração para com a colega, mas a distância prossegue, mantendo a aura de mistério em volta de Odisseia.

Assim como em “Josefina”, “Estrela” mostra-se espaço da amizade (e admiração profunda) entre duas meninas. Em ambos os contos os laços afetivos entre as crianças, expõem-se fortes. Paira o sentimento de saudade, de nostalgia, ao longo das narrativas.

No entanto, há momentos em que crianças e adultos criam uma ligação especial, em geral pautada pelo respeito e pela cumplicidade. Esse tipo de relação da criança com outras “personagens privilegiadas” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 185) pode ser observado com profundidade em *Olhinhos de gato*. O cotidiano da menina, poderíamos dizer que também sua vida, gira em torno da casa da família. Uma família composta apenas de mulheres. Ela vive com Boquinha de Doce, sua avó, Dentinho de Arroz, empregada doméstica e babá da menina e Maria Maruca, jovem criada da casa. São os adultos os que mais interagem com a menina. No decorrer dos episódios figuram personagens, em sua grande maioria femininas; geralmente vizinhas e conhecidas da família. A negra do terreiro, a mulher cuja filha enlouquecera, a senhora abastada que passa o dia a se balançar na rede da varanda, as negrinhas que apareciam para almoçar e contar lendas e crendices. Mas gostaríamos de ressaltar nessas relações privilegiadas quatro personagens que aparecem na trama: a avó, Boquinha de Doce, a ama Dentinho de Arroz, a madrinha, Cói, e o padrinho, chamado de Orelhinha Peluda.

A presença da avó é imprescindível para a vida da órfã Olhinhos de gato. É ela quem cuida, se preocupa e “reza por ela”. Substitui a mãe e é a única parente viva da menina: seu espelho de valores éticos e religiosos. Está presente um grande afeto e respeito pela avó; como representante dos antepassados, a guardiã das lembranças daqueles que morreram. A avó micalense foi cantada em na longa “Elegia” (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 584-595) escrita em sua memória e publicada no livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945). Em *Olhinhos de gato* ela é transfigurada na bela e triste Boquinha de Doce:

Depois do jantar, distraem-na para que não adormeça. Continuam a andar em redor dela personagens extraordinários: Boquinha de Doce fala-lhe da menina que tinha uma estrela de prata na testa. (Ela passa a mão pela sua... Não, não é ela.) Bate-lhe as mãozinhas, uma na outra, murmurando:

"Palminhas, meu bem, palminhas,
para quando Papai vier.
Papai há de dar beijinhos,
Mamãe, sopinhas de mel..."

Mas, às vezes, há uns silêncios que nada enchem. Que se alargam pela casa toda. Boquinha de Doce fica de olhos muito perdidos. Muito longe. Mais longe que a parede. Que a escada. Que o quintal. Para onde olha Boquinha de Doce? A menina

se levanta, e põe-se diante dela, procurando os seus olhos. Então, ela os enxuga mansamente na ponta da blusa. E continuam a brincar (MEIRELES, 1980, p. 25-26).

Embora estejamos no âmbito da obra literária, gostaríamos de trazer um parâmetro da importância da avó, aqui nomeada, Jacinta Garcia Benevides para a escritora. Leila V. B. Gouvêa expõe, em seu livro *Cecília em Portugal*, as possíveis ligações entre sua visita ao Açores e o imaginário da poética cecilianiana relativo às temáticas do mar e dos antepassados. Aproveitemos essas observações para observar a figura de Jacinta:

Outro convite [...] [era] para que visitasse os Açores, especialmente a Ilha de São Miguel – aquela paragem onírica, mítica, que havia sido cotidianamente contada e cantada em sua infância no Rio de Janeiro pela avó açoriana que a recolhera em sua precoce orfandade. Ilha ancestral que “nutriu” a formação de um imaginário encantatório e em parte pode explicar a presença de tanto mar em sua poesia:

“(…)

porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...

E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada. (...)”

diz o poema “Beira Mar”, de Mar Absoluto.

Cecília admitiu que visitar a “ilha mágica” era um sonho cultivado desde a mais tenra infância, tendo chegado a propor essa viagem à avó micalense, Jacinta Garcia Benevides (GOUVÊA, 2001, p. 98).

E cita as palavras de Cecília Meireles ao ser recebida no Aeroporto de Santa Maria: “Se me perguntarem o que me traz aos Açores, apenas posso responder: a minha infância” (GOUVÊA, 2001, p. 103). E mais adiante: “A paisagem é como se fosse a do meu quintal, na infância” (GOUVÊA, 2001, p. 107). Poderíamos aferir a partir dessas afirmações da autora que a transfiguração poética de sua infância, em especial no romance autobiográfico *Olhinhos de gato*, guarda aspectos que a autora considera importantes na sua formação e que foram proporcionados pela educação por sua avó: as canções, o sotaque, os costumes, parecem tornar Cecília e os Açores muito próximos, do ponto de vista emocional.

O peso da presença da avó na vida da criança é sublinhado por estudos de natureza sociológica, como o já citado *Memória e sociedade*, de Ecléa Bosi, no qual é destacada a possibilidade de nivelação de linguagens, além de certa liberdade de ações, que não é possível junto aos pais (BOSI, 1994, p. 39). Contudo, como a avó é sua única familiar direta e fica, portanto, sob sua responsabilidade: esses possíveis “estragos de avó” concretizar-se-iam apenas no cuidado exagerado e superprotetor, sobre o qual falaremos melhor no final deste capítulo.

Outra relação privilegiada da menina *Olhinhos de gato* com um adulto é a de intensa admiração por Dentinho de Arroz, a transfiguração literária da babá Pedrina, homenageada em diversas poesias e na crônica “Junho antigo”, publicada na coletânea

Crônicas para jovens (2012). A admiração pela sabedoria de Dentinho de Arroz aparece em mais de um momento da narrativa, é ela quem conhece todas as histórias de criaturas fantásticas, parlendas, cantigas e lendas:

Brincar ao seu lado é sair invisível, e viajar por países azuis e dourados, onde os peixes conversam com as princesas, os pássaros puxam carros festivos, e as palavras, ditas três vezes, formam e desfazem as pessoas e as coisas mais impossíveis.

Ela conhece (pessoalmente) o Rei, a Rainha, a Fada, a Bruxa, o Gigante e o Anão. Conhece mesmo muitíssimas outras coisas, de que os outros não falam nem parecem ter notícia. Além disso, sabe para onde voam os palácios, de que lado vêm as feras, e em que lugar enterraram os tesouros. [...]

Também sabe do Saci-Pererê, do Lobisomem e da Mula sem-cabeça. [...]

Todas essas coisas pertencem a um mundo diferente. Mas mesmo neste mundo há coisas que só ela sabe ver e sabe contar. O trenzinho que vai passando ao longe, por exemplo: ela o acompanha com uma voz baixinha: “Tira terra, bota terra, tira terra, bota terra...” (É isso que o trem vai falando...) “Quer ver como ele agora vai apitar? Ó: – piuum!” – E apitava mesmo. Sem estar vendo o trem, ela sabe por onde ele passa: “Agora chegou a São Francisco Xavier...” “Agora, parou...” [...] “Quer ver como vai apitar de novo?” – E apitava mesmo, outra vez.

Alguém mais sabia essas coisas, além de Dentinho de Arroz! Ninguém (MEIRELES, 1980, p. 40-41, grifos nossos).

Dentinho de Arroz tem uma relação privilegiada com Olhinhos de gato que vai um pouco além do afeto, segue pela admiração devotada pela menina por conta do conhecimento secreto que a ama detém – dos mundos dos contos de fadas, dos tesouros, dos seres mitológicos, e até mesmo do canto da locomotiva. Utilizando essa sabedoria a babá é capaz de levar a pequena personagem a diversos universos da imaginação. No entanto, a mulher não chega a adentrar os reinos maravilhosos e mantém-se no mundo adulto, cuidando dela. A sabedoria de Dentinho de Arroz guarda certa relação de semelhança com a relativa à personagem Julieta; ambas são respeitadas pelo saber. A proximidade da menina e da ama, sua companheira de brincadeiras mais frequente, é privilegiada e expressa o ápice nos momentos de envolvê-la no colo, para fazê-la dormir:

É bom dormir sobre o seu peito, diferente dos outros. Uma curva diferente. E um outro cheiro. Encostada a ela, a menina pensa viajar para longe, para a roça, pelo mato, onde moram animais engraçados, de nomes esquisitos: gambás, cangurus, caxinguelês – que surgem dentre folhas densas, ásperas e de cheiro acre (MEIRELES, 1980, p. 41-42).

Mas há algo em comum às três mulheres que cuidam de Olhinhos de gato: todas cantam cantigas, para animar a casa, para espantar a solidão, para expressar a melancolia. E há ainda dois adultos que partilham de uma relação especial com a protagonista: seus padrinhos. Có, é a madrinha que a visita em casa, está presente nos momentos de doença, nos quais a apoia emocionalmente, brinca com ela:

Có animava-a, seduzia-a com olhares e sorrisos, e fingia que a procurava por outros lugares:

– Mas cadê essa menina, xente? Cadê ela que eu não estou vendo?

Então, *OLHINHOS DE GATO*, às gargalhadas, projetava-se nos braços que lhe estendiam, e deixava que lhe fizessem cócegas e festas. E ficava ali abraçada, ouvindo a conversa. Perguntas, respostas. Sempre a mesma coisa. Ela mirava o rosto de Có.

No rosto de Có se misturavam, como numa paisagem, elementos confusos de sua alegria: o olhar de certos animais familiares – cores do chão, doçuras de céu – uma presença de sombra de árvore – lembranças de águas e flores.

A voz, cheia de viagens e visitas, mostrava e apagava logo pessoas e coisas, transportando tempos, explicando coisas extremamente antigas, que ela estava talvez dizendo pela última vez (MEIRELES, 1980, p. 60, grifos nossos).

A relação de Olhinhos de gato com Có, fundamenta-se na confiança total. A menina se deixa ficar no colo da madrinha, permite cócegas e festas. Há mais um aspecto que torna a relação da protagonista com as três mulheres adultas mais marcada de afetividade: a presença de metáforas e elogios em suas descrições. No rosto da madrinha “misturavam, como numa paisagem [...]: o olhar de certos animais familiares – cores do chão, doçuras de céu – uma presença de sombra de árvore – lembranças de águas e flores” (MEIRELES, 1980, p. 60). Dentinho de Arroz é a mulher sábia. Boquinha de Doce, a avó afetuosa e triste, que, assim como ela, perdeu a família inteira. Có é a efígie da alegria da visita (e da tristeza do adeus).

Entre essas relações privilegiadas há uma das poucas presenças masculinas do enredo: a do padrinho. Orelhinha Peluda mora em uma casa bonita, no “Largo do Leões”, “um reino encantado” onde os sonhos podem virar realidade; a menina pode tocar piano e ver joias delicadas, e há moças que a perfumam e brincam com ela.

Orelhinha Peluda brincava com os dedinhos dela: “Cadê o toucinho que estava aqui?”

Depois, lavaram-lhe as mãos com um sabonete muito cheiroso. “O gato comeu...” E o gato, e o mato, e o fogo tudo ia descendo com a água da torneira, pela pia branca. E era tão bom deixar que as mãos fossem lavadas nessa água tão fresca, com tanta espuma cheirosa, e enxugadas numa toalha tão macia... [...]

À noite, Orelhinha Peluda pegou-lhe a mão, e enrolou-lhe um barbante em torno do dedo. Ela compreendeu logo que o barbante ia virar qualquer coisa surpreendente. E virou mesmo. Dias depois, mandaram-lhe numa caixinha, sobre um tapetinho de algodão azul, um anelzinho de ouro trançado, com uma correntinha pendente, e um coraçãozinho na ponta. No meio do coração havia uma pedrinha encarnada que nem uma gotinha de sangue (MEIRELES, 1980, p. 75-76, grifos nossos).

Orelhinha Peluda é o mágico. O padrinho aparece na narrativa apenas nos momentos em que Olhinhos de gato visita sua casa, mesmo quando manda algum presente ele não é visto na casa da menina. Embora não haja uma proximidade como a que a protagonista apresenta com as mulheres adultas, ela guarda uma relação de carinho com Orelhinha Peluda.

As relações afetivas entre as meninas e os demais personagens das narrativas observada nessa pesquisa formam um complexo e irregular bordado tecido por agulhas distintas. Há pontos perfeitos, nos quais as pequenas personagens experimentam uma ligação de troca espontânea e completa, seja com o objeto, o espaço ou a narradora, na qual compartilham o mesmo universo de maravilhamento. Aparecem vínculos que se desfazem em buracos como a distância entre as meninas e certos adultos que as ignoram, ou mesmo outras crianças com as quais não há afinidade. E há nós mais frouxos, mas que se encaixam bem no desenho do bordado. Neles as protagonistas criam laços harmônicos e agradáveis com adultos que as amam, mas que infelizmente não são capazes de habitar seu mágico mundo.

4 AO REDOR DAS CASAS VAZIAS

O idílio, em certa medida, e o devaneio, em vários momentos, acompanham a observação da figuração da infância à qual se dedica esta pesquisa. No entanto não poderíamos deixar de dar atenção a aspectos que contribuem com certa desarmonia nessa apresentação de uma infância mergulhada na alegria, no brilho da descoberta e na tranquilidade do devaneio. A presença da enfermidade, do medo e da morte permeiam as narrativas – *Olhinhos de gato* e “Josefina”, em especial. Em diversas oportunidades as crianças são solicitadas a desviar o olhar das coisas assustadoras (e naturais) da vida.

4.1 Os padrões que se tecem por trás dos tecidos

No início de *Olhinhos de gato* deparamo-nos com a pequena personagem doente, com febre, cercada de cuidados. A menina é apresentada como uma criança frágil, suscetível a doenças e que é protegida pelos adultos, que vez por outra põem em prática costumes, como a ida a rezadeiras, por exemplo. Embora a infância seja narrada do ponto de vista de uma representação idílica, lembremos, ainda, que a protagonista é órfã, e que os três irmãos mais velhos morreram crianças, fatos que são lembrados ao longo do enredo, reforçando uma forte presença do luto e da morte.

De acordo com Neves (2001), outra questão abordada em consonância com as memórias de Cecília é a onipresença da morte, como um “refrão sempre repetido [...] Memória em carne viva da morte dos pais e dos irmãos, de quem não tem nenhuma lembrança.” (NEVES, 2001, p. 33). Nesse momento, a pesquisadora aproxima as memórias e seu possível momento de escrita:

E não é de todo estranho que o faça como se entoasse uma lamentação fúnebre, uma vez que, para a Cecília da segunda metade dos anos 30, a que publica em Portugal suas memórias infantis, a morte estava longe de ser apenas a dor remota da infância vivida na orfandade. A morte, o luto, a solidão e os projetos desfeitos são experiência vivida e matéria sublimada em sua poesia (NEVES, 2001, p. 34).

Note-se que essa possível influência é tomada, em nosso trabalho, como uma complementação de informações, uma vez que não nos propomos aqui a buscar correspondências diretas entre a biografia da escritora e a trama das obras do *corpus*.

4.1.1 *Balões vermelhos, bexigas e rebuçados*

Assim como a orfandade, um dos temas mais aparentes em *Olhinhos de gato* é a da doença. Ao encontrar um vestido em meio a diversos trapos, a personagem resolve vesti-lo e sair pela casa, em seguida os adultos conseguem persuadi-la a despi-lo: “Então, ia despindo lentamente aquela roupa que cheirava a flor murcha. Deixava-a cair do corpo, e saltava de dentro dela *como quem pula de um túmulo*.” (MEIRELES, 1980, p. 5, grifo nosso) A expressão por nós destacada é capaz de demonstrar a forte ligação entre os objetos dos falecidos, aos quais são devotadas as memórias do luto, e da morte. Livrando-se do vestido, Olhinhos de gato parece se livrar mais uma vez dela.

É importante notar a associação entre a doença e a sujeira, observável em trechos nos quais a menina interage com objetos dos falecidos. No primeiro capítulo, vários desses itens antigos são trazidos à sala, provavelmente para limpeza e ela não resiste a estar no meio deles. Em ocasiões como essa as mulheres a admoestam: “Faz muito mal! Tem doenças”, “Olha que te faz mal!” (MEIRELES, 1980, p.5), “Vá se embora! Não ouviu dizer já que faz mal?”, “Deus te livre” (MEIRELES, 1980, p.7).

Certo clima de morbidez se impõe quando todos esses objetos biográficos são tirados de seus lugares originais e são postos à vista dos vivos. É como se eles se tornassem contagiosos, símbolos não apenas de seus antigos donos, mas também do destino que os acometeu – a morte. Por associar a sujeira (a poeira) e a doença e também os objetos e a finitude da vida, tentam afastar a criança de todos os objetos que “fazem mal”: “[...] o luto não é mais um tempo necessário e cujo respeito a sociedade impõe: tornou-se um estado mórbido, abreviado e apagado.” (ARIÈS, 2012, p. 94). Aos nossos olhos do século XXI, esse prolongamento do estado de luto nessa casa tão cheia de perdas poderia nos aproximar de um julgamento que apontaria um alto grau de morbidade no ambiente íntimo da casa de Olhinhos de gato. Percebe-se, até mesmo, que para certa atmosfera soturna, como se o luto ainda estivesse em voga: as roupas que são descritas apresentam em sua maioria tons pastéis e preto.

Há outros momentos da narrativa nos quais a doença e a possibilidade (além do medo) da morte fazem-se presentes, como naqueles em que a pequena personagem manifesta febre. O que nos chamou a atenção foi a metaforização do sintoma:

Por que, diante dos seus olhos cansados, insistiam em flutuar aqueles imensos balões vermelhos que mudavam de forma, quando se fitavam, e nessas metamorfoses se

iam sucedendo e fugindo, saindo de umas paredes, entrando noutras paredes, sem que ninguém mais os visse, ninguém mais...? Ah!... (MEIRELES, 1980, p. 61).

Em outro desses episódios, Olhinhos de gato tenta contar aos adultos sobre os “balões vermelhos”, mas eles não parecem dar importância ao olhar da criança sobre a dor e o sofrimento:

– Deixe-me ver a língua...
 Não... OLHINHOS DE GATO não gostava de mostrar a língua... Mas contou que a noite inteira levava vendo coisas pelas paredes: uns balões vermelhos que inchavam, inchavam, saíam uns de dentro dos outros, boiavam... Quanto mais se olhavam, mais fugiam... Quem os trazia? Quem os levava?
 – Era a febre... Era a febre...” (MEIRELES, 1980, p. 2).

A importância da escuta do doente no tratamento é uma das questões enfocadas pelos estudos especializados em humanidades médicas (KLEINMAN, 1988; CHARON, 2004, 2005, 2006 e 2011). Uma de suas mais proeminentes pesquisadoras, Rita Charon, propõe uma “novelização do corpo” (“*novelization of the body*”) (CHARON, 2011, p. 16) a partir da qual a narrativa do paciente (dos sinais de seu corpo) contribui para otimizar o diagnóstico e humanizar o tratamento médico.

No livro *Narrative Medicine*, Charon (2006) fundamenta que a necessidade de uma nova postura do médico frente ao paciente, baseada na escuta atenta, surge a partir da evolução técnica que conferiu cada vez mais precisão no diagnóstico de doenças e maior especialização e expertise dos profissionais (CHARON, 2006, p. 3). A pesquisadora define o objetivo do estudo das “narrativas médicas” como “[...] uma forma de cuidado médico que reconhece o sofrimento, proporciona o conforto, e honra as narrativas de enfermidade.”⁴⁹ (CHARON, 2006, p. ix, tradução nossa).

A principal preocupação dos estudos é inculcar nos profissionais de saúde e cuidadores, a partir do conhecimento de competências narrativas como a técnica de *close reading* (leitura em profundidade), habilidades de escuta capazes de “[...] reconhecer, absorver, interpretar e sentir-se tocado pelas narrativas de enfermidade”⁵⁰ (CHARON, 2006, p. 4, tradução nossa).

Não há, no entanto, ninguém que dê atenção à narrativa da dor de Olhinhos de gato. Todos estão preocupados com a cura da febre, e acabam por minimizar o relato de dor e sofrimento da personagem.

⁴⁹ No original: “[...] a form of health care that recognizes suffering, provides comfort, and honors the stories of illness.” (CHARON, 2006, p. ix).

⁵⁰ No original: “[...] recognizing, interpreting, and being moved by the stories of illness.” (CHARON, 2006, p. 4).

Outra das personagens que abordamos nesse estudo cujo conto traz a doença (e a morte) como temática central é “Josefina”, a menina delicada e de saúde frágil que enche de graça um jardim arruinado, a amiguinha que morre prematuramente e de cujo funeral, triste e perpassado da impotência silenciosa dos adultos, a menina narradora jamais esqueceria. Josefina sofreria, provavelmente, de tuberculose:

Mas, ao entardecer, Josefina dirigia seus passos, nuns sapatinhos pequenos como os de qualquer criança, como folhas entre folhas, para dentro de casa: *porque, ultimamente, tossia; – e era tão pálida, tão débil! – e tão pobre que só podia se tratar com água de melissa e rebuçados.* (MEIRELES, 2003c, p. 15, grifos nossos).

Os sintomas da tosse – “que ela abafada num lençinho, com seus dedos tão brancos” (MEIRELES, 2003c, p. 15) –, da palidez e da fraqueza apontariam para esse diagnóstico. Josefina era uma criança doente que se cuidava sozinha (“Não tinha pai, nem mãe”). Não haveria a figura do adulto responsável por cuidar da criança, protegê-la das doenças. O tratamento insuficiente, com “rebuçados”, que seriam remédios caseiros semelhantes aos “lambedores”, é apontado como um motivo apressador da morte. Xaropes caseiros não curariam a doença da menina.

Susan Sontag, no ensaio “Doença como metáfora” aponta a estetização da tuberculose a partir do Romantismo, que culminou na afirmação “[d]o aspecto tuberculoso, que simbolizava uma vulnerabilidade atraente, uma sensibilidade superior” (SONTAG, 2007, p. 31). Com isso não queremos dizer que o narrador torna bela a personagem pelos sintomas da doença, mas que a descrição dos sintomas contribuem para a representação da fragilidade e da suavidade de Josefina.

Há ainda, um outro episódio em *Olhinhos de gato* que consideramos digno de nota no que tange à temática da enfermidade. Nos capítulos 11 e 12 paira sobre a protagonista a suspeita de varíola, ou “bexigas” como era chamada pelas pessoas daquele período histórico. Naquele momento em que se passa a narrativa a doença não havia sido erradicada e ainda assombrava as pessoas:

Sua presença constante e o medo que levava às populações geraram inúmeras lendas e cultos. Exemplos disso, são as divindades representando a doença, tanto na Índia como na África, esta última trazida para o Brasil e que se apresenta sempre com o rosto coberto, devido às cicatrizes causadas pela doença [...] a varíola atingia segmentos amplos da população, deixando um rastro de mortes, cegueira e cicatrizes irreversíveis. (SCHATZMAYR, 2001, p. 1526)

A descoberta das bexigas na narrativa é envolta pelo medo: numa noite a protagonista é levada por uma mulher, que não chega a ser identificada na narrativa, até a casa de um curandeiro:

[...] Então, sentiu-se uma luz caminhar, ouviu-se o arrastar dos chinelos no assoalho, e viram-se os vidros das janelas todos vermelhos. E abriu-se o postigo e um rosto fatigado apareceu, e murmurou qualquer coisa em voz baixa.
E a mão suada, fria e dura, estremeceu, agarrando-se com força à mão da criança, e a voz suspirou inquieta: “É??...” E essa única letra tinha um som estranho, e prolongado, interminável, crescendo, crescendo no vazio da noite... [...]
A pessoa deixou-se cair numa cadeira, e disse, amarela, fria, arquejante, com os olhos projetados para fora: “Bexigas!”
A palavra sussurrou pela casa: “Bexigas...” e ainda mais baixo: “Bexigas.”
Boquinha de Doce suspirou apenas: “Seja o que Deus quiser!” (MEIRELES, 1980, p. 114-115).

O curandeiro é aparentemente ligado ao *candomblé* – observem-se os vidros vermelhos das janelas. O medo que impôs talvez esteja ligado à divindade Omolu, “[...] o mais temido entre todos os deuses africanos, o terrível orixá da varíola e de todas as doenças contagiosas, o poderoso ‘Rei Dono da Terra’.” (CIDO DE ÓSUN EYIN, 2008, p.116). Doenças como a varíola estigmatizam o doente para toda a vida e geram rejeição social (KLEINMAN, 1988; SONTAG, 2007; CHARON, 2011). A personagem presencia todo o ritual dos adultos e parece não compreender a gravidade do problema: como sempre, ela reconta o episódio da consulta sob uma perspectiva poética, que aniquila ou neutraliza o terror dominante da ameaça.

O tratamento das doenças em *Olhinhos de gato* é, na grande maioria das vezes, ligado à aplicação de “remédios” naturais como xaropes de ervas, certos tipos de alimentos e condutas que são impostas à menina. Em meio aos costumes e à cultura da família, o médico é recebido como um ser estranho ao ambiente:

Os médicos entram na vida de pacientes em momentos de grande perturbação. O fio narrativo de uma vida normal é interrompido pela doença ou mesmo a ameaça da doença. [...] Ao adentrar o contexto dessas situações narrativas complexas, os médicos têm que imaginar como a situação deve ser, vista do interior. Esta habilidade requer, além de imaginação, certa fluência do profissional como leitor e receptor das narrativas de outras pessoas, o que ainda não é ensinado nas faculdades de medicina. Na ausência de tal fluência, o médico fica desamparado, incapaz de entender o que na realidade está ocorrendo na vida do paciente, para além dos indicativos do mau funcionamento orgânico⁵¹ (CHARON, 2011, p. 37-38, tradução nossa).

⁵¹ No original: “Doctors enter the lives of patients in times of great disruption. The narrative thread of an ordinary life is interrupted by illness or even the threat of illness. [...] Doctors enter these complex narrative situations having to imagine what the situation must be like from the inside. To do so requires, in addition to imagination, a fluency as reader and receiver of accounts of others that is not taught in required courses in

O médico aparece em dois momentos da narrativa, de forma bastante abreviada. São as crenças populares, entremeadas das brincadeiras, ditos e pequenos poemas da oralidade, que adquirem, na narrativa de Cecília Meireles, um relevo definitivo no tratamento da criança doente, tendo como pilares a noção do sintoma como alerta e do isolamento como solução. Entretanto, apesar da ineficácia de tais procedimentos, o medo é sempre contrabalançado pelo acolhimento do paciente pela comunidade, e pela partilha psicológica da dor e da incerteza.

Talvez por isso, a figura do médico – superior, distante e portadora de técnicas desconhecidas e ameaçadoras – tende a ser desacreditada frente às crenças populares arraigadas:

Depois, Maria Maruca comentava:

– Qualquer dia vem aí o doutor, e vacina-te. Dizem que é muito bom. Eu cá não me vacino, não. Deus me livre! Isso é só para as crianças... E eu não tenho medo de nada...

– Quando é que o doutor vem? – perguntava a menina.

[...]

Mas no dia em que ela ouviu dizer que o doutor já estava na casa do vizinho, meteu-se no guarda-roupa e fechou as portas (MEIRELES, 1980, p. 116-117).

Cercada pelo ambiente acolhedor das crendices, Olhinhos de gato também desenvolve medo do médico, por acreditar em Maria Maruca, em Dentinho de Arroz, pessoas do seu convívio diário, confiáveis porque gostam dela: ““Ora! os médicos *lá sabem nada!* Tanto médico, tanto médico... [...] Dentinho de Arroz perguntava-lhe: Que diferença há entre o médico e a água [homeopatia]?”” (MEIRELES, 1980, p. 79, grifo nosso). Naturalmente, a criança segue a inclinação do grupo, e desconfia do profissional, apelando menos para a fé que lhe foi inculcada do que para o encantamento dos objetos que a evocam: miudezas cercadas de histórias, como as que recobrem os objetos de seu passado igualmente obscurecido. Aquelas coisas trazem uma marca, são investidas de significados, são confiáveis porque belas, estranhas e próximas, como as pessoas que as manipulam:

Passa-lhe pelo pescoço a correntinha, onde tinem as tetéias. A menina, de cabeça baixa, mira o calunga de casaca e cartola; os olhos de Santa Luzia; Nossa Senhora da Conceição, pintada de azul; a Fé, a Esperança e a Caridade penduradas na mesma argolinha; a figa de coral, a de azeviche; o signo-de-salomão; a moeda de ouro, com uma cabeça de moça; e uma linda coisa de esmalte azul, com um aljôfar no meio – que ninguém sabe mais o que teria sido, porque está quebrada: e a gente contempla, contempla, não se cansa de contemplar... (MEIRELES, 1980, p. 56).

medical school (yet, anyway). In the absence of such fluency, the doctor is hapless, unable to fathom what in fact is occurring in the life of the patient, the life beyond the confines of the organs.” (CHARON, 2011, p. 37-38).

A relação entre a menina Olhinhos de gato e as mulheres da casa é marcada pela proteção e pelo afeto. Não raro ela é tomada no colo por Dentinho de Arroz ou Boquinha de Doce; as duas e Maria Maruca cantam para ela, ao longo da narrativa, além dos doces momentos de segurança e brincadeiras com Có, a madrinha. Esses momentos de carinho são entremeados com os atos de proteção por partes das adultas, e chegam a soar excessivos. A qualquer sinal de contágio de uma doença, a menina passa a ser cercada de prevenções e é praticamente proibida de sair de casa. Em alguns trechos é possível observar a superproteção por parte das mulheres:

Vestiram-lhe camisetas de lã: não se fosse resfriar. Maria Maruca puxava-lhe as mangas desabridamente, e esfregava-lhe as costas até ficarem vermelhas: “Cautela e caldo de galinha não fazem mal a ninguém.”

– Eu começava a dar-lhe óleo de fígado de bacalhau.

[...]

Consentiram em suavizar-lhe as refeições: enchiam-lhe a boca e deixavam-na ir dar uma voltinha: até o tanque, até a grade, até o pote de tinhorão. . . Entre uma garfada e outra, davam-lhe a chupar um gomo de laranja.

[...]

– Anda, menina!

Tantas vezes a chamavam que não havia remédio senão voltar.

[...]

Quando a punham na cama, rezavam-na:

“Menina, si tens quebranto,

aqui to tiro,

em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo.”

Uns disseram que seria bom usar figuinhas de azeviche. Outros opinaram que as de coral eram melhores. Tia Tota preferia um remédio de frasquinho azul [...]

A cada instante lhe examinavam as solas dos sapatos: não acontecesse andar com os pés molhados. Mas também com o sol tinham cuidados especiais: podia morrer de insolação... Se começava a escurecer, traziam-na depressa para casa: porque há o sereno, que infiltra doenças mansamente, pela cabeça. Se faz luar grande, fecha-se a janela, porque essa fria luz estraga a vida. “Tudo faz bem, mas só até certo ponto” (MEIRELES, 1980, p. 78-80).

Cada adulto tem alguma sugestão para o tratamento da possível doença da menina, que mal consegue brincar em meio a tantas recomendações. O medo da morte alimenta todos esses cuidados, afinal Olhinhos de gato é a única que restou de uma família inteira. O pai, a mãe e os três irmãozinhos foram levados por doenças. Entre afagos, proibições e comandos é o traço da orfandade que prevalece.

Vários personagens, em diversos momentos da narrativa, referem-se à menina a partir dessa característica: “Graças a Deus que escapou! Deus lhe dê boa sorte” (MEIRELES, 1980, p.15) (senhora triste, filha louca); “Aquele parece que escapava mesmo!” (MEIRELES, 1980, p. 15) (homem dos olhos cor de folha); “Quem havia de dizer que se salvava!” (MEIRELES, 1980, p. 16) (outra vizinha); “E só a meninazinha ficou” (MEIRELES, 1980, p. 17) (vizinhas); “Precisas comer, se não bates a bota, como os outros” (MEIRELES, 1980, p.

21) (Maria Maruca). Observemos o episódio em que as mulheres estão preparando roupas novas para a menina:

E desciam-na da cadeira: “Põe-te de pé, põe-te de pé. Vês? O que isto cresceu! Como já está ficando grande!”

Havia um luminoso pasmo. *O silêncio dizia: “Parece mentira que não tenha morrido! COMO OS OUTROS.”* Depois, o silêncio acabava: “Muito trabalho me tem dado! Sempre pensando no que lhe hei de dar de comer, sempre cuidando de a agasalhar...” parava um pouco. E mais baixo: “*Sempre rezando por ela...*” (MEIRELES, 1980, p. 82, grifos nossos)

Toda essa preocupação e proteção estão ligadas ao “sentimento de família”, que de acordo com Philippe Ariès, foi consolidado, por volta dos séculos XVI e XVII. (ARIÈS, 1981, p. 144). Esse “sentimento”, profundamente ligado ao “sentimento de infância”, rege a importância de se cuidar do futuro das crianças, preservar-lhes a inocência e a saúde, bem como educá-la moralmente, obrigações imputadas aos pais ou responsáveis.

O que é dito pelo silêncio pode apontar o motivo pelo qual Boquinha de Doce vem “sempre rezando por ela”. A avó chega a baixar o tom da voz, como se estivesse revelando uma oração velada, a simples possibilidade da doença parece instaurar certa morbidade: sofre-se pela menina, ainda nessas condições: “Naturalmente a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação. Mas não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples ideia da morte comove.” (ARIÈS, 2012, p. 69). Até aqui é possível perceber quanto *Olhinhos de gato* é descrita do ponto de vista da fragilidade. É indefesa, doente, órfã.

No ensaio “Devemos temer a morte?”, o filósofo Francis Wolff esclarece que “se temos medo de determinada doença grave, logicamente é porque tememos os sofrimentos ou as dores que ela pode trazer, mas sobretudo é porque pensamos que ela pode ser fatal.” (WOLFF, 2007, p. 22). O uso de tantas proteções demonstra o quanto o medo do “mau olhar” e das doenças em geral está presente em *Olhinhos de gato*. Mas há algo além desse medo das doenças: o medo da morte, de perder a única que restou.

4.1.2 Esconde-esconde com a ceifadora

Na sociedade contemporânea ocidental não se costuma falar abertamente da morte (ELIAS, 2011, p. 15; WOLFF, 2007, p. 17). Deixamo-nos levar por essa brincadeira de esconde-esconde, embora saibamos que em momentos da vida vislumbraremos sua foice, ou

mesmo seu rosto. Temos medo de perder nossas pessoas queridas e tememos perder a nós mesmos na escuridão da não-existência.

Philippe Ariès, nos livros *O homem perante a morte* e *A história da morte no Ocidente*, debruça-se sobre os costumes culturais que envolvem a morte na antiguidade, passando pelos hábitos dos séculos V e X, e com detalhe a partir do século XIII até à modernidade. De acordo com o teórico, a presença da morte no cotidiano era muito mais patente no passado do que hoje: “Morria-se sempre em público. [...] nunca se estava fisicamente só no momento da morte. Hoje, já só tem um sentido banal, porque há realmente todas as probabilidades de se morrer na solidão de um quarto de hospital.” (ARIÈS, 2000, p. 29). Inclusive as crianças tinham acesso aos corpos dos mortos comumente, por volta do século XVII (ELIAS, 2011, p. 30-31). Assim como o adulto, a criança participava dos momentos finais de seus parentes, participava mais naturalmente da morte do outro, ao contrário das épocas mais atuais, nas quais a morte não pode ser dita. De acordo com Ariès: “[...] A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome.” (ARIÈS, 2012, p. 40).

O temor da morte, do ponto de vista filosófico, seria o medo em seu fundamento, isso significa dizer que todos os outros o incluem em maior ou menor grau (DELUMEAU, 2007, p. 41). “O medo consciente, humano, não tem outro conteúdo a não ser a própria morte [...]” (WOLFF, 2007, p. 22). Mas ele é também ligado à sobrevivência humana. No ensaio “Elogio do medo” Maria Rita Kehl assim o define:

é uma das fontes da fantasia e da invenção, [...] grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. [...] É um sentimento vital que nos protege dos riscos da morte. Mas em razão dele desenvolvemos o sentido da curiosidade e a disposição à coragem, que superam a mera função de defesa da sobrevivência [...] (KEHL, 2007, p. 89).

Desse ponto de vista podemos ligar a infância ao medo e à morte. É a curiosidade da criança que a faz assumir riscos, buscar aventuras e, conseqüentemente, sentir medo e preservar sua existência. (KEHL, 2007, p. 89) Entretanto o adulto, seja para evitar um assunto tabu, seja para se proteger desse mesmo tema, costuma tentar proteger a criança do contato com a morte (infundindo nela ainda mais medo): “Uma vaga sensação de que as crianças podem ser prejudicadas leva a se ocultar delas os simples fatos da vida que terão de vir a conhecer e compreender.” (ELIAS, 2011, p. 26). O que se busca incessantemente é o desvio do olhar da criança da morte. O adulto esconde dela a realidade mais comum; a da certeza de

que um dia irá morrer; e a inclui na dança macabra de se esconder da ceifadora, como ele tem feito desde muito jovem.

Antes, ao ver o jardim retomando a vida a partir dos cuidados do homem “de olhos de folha”, Olhinhos de gato acredita na imortalidade dos seus: “[...] Tudo renascia! Boquinha de Doce, de mãos postas, parava no alto da escada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam esta emoção: *‘Ela é imortal!’*” (MEIRELES, 1980, p. 31, grifo nosso).

O que se torna pouco possível de controlar é o fato de que as crianças experimentam a sensação de finitude da vida, fato de que as leva a pensar na morte (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 411; WOLFF, 2007, p. 17). Em algum momento de suas existências elas irão se deparar com a possibilidade da perda das pessoas que amam. E, ao contrário dos adultos, a criança poderá questionar esse sentimento junto a um ente querido. Pergunta Olhinhos de gato a Boquinha de Doce:

- E você também vai morrer?
- *Olha os pombos! Olha os pombos! Olha o pardalzinho, olha, que bonito!*
- Hein? Você também vai morrer? Diz!
- Maria Maruca vai passando com uma braçada de roupa:
- Arre, *que raça de perguntadeira! Ninguém vai morrer, aqui, não.* Aqui, todos vão ficar para semente!
- *Olha o pardalzinho... E olha os pombos de novo... olha os pombos!*
- Fala! Você também vai morrer?
- Dentinho de Arroz vem buscá-la:
- *Está na hora de irmos!*” (MEIRELES, 1980, p. 82, grifos nossos).

A personagem busca o conhecimento sobre a finitude da vida, ao confrontar a possibilidade de ver a morte daqueles que ama. Nesses momentos se vê frente à interdição da morte que os adultos reafirmam. A cada resposta há uma busca de distrair a personagem do assunto, mesmo que ela insista. Os adultos parecem querer poupá-la dessas coisas (tão presentes): o olhar da criança é afastado, seus olhos cerrados à natureza da vida – que inclui também a morte, as doenças e os riscos.

A narradora encontra Josefina num jardim aparentemente abandonado, que se torna “o mais belo jardim do mundo” por conta da presença da personagem título. As meninas se entretêm fazendo raminhos de flores:

Era, porém, o mais belo jardim do mundo, porque Josefina passava por ali, e suas saias crepitavam nas folhas secas, e seus dedos tão brancos armavam raminhos com malvas, miosótis, amores-perfeitos, – raminhos de trazer ao peito, de colocar diante dos santos, de pousar nas mãos dos mortos... [...] (MEIRELES, 2003c, p.13).

Apesar de muito sóbria e delicada, quase triste (“parecia uma viúva pequenina”), a imagem de Josefina se “alegra” com seu colar de contas “feitas de água e de céu”:

Ela ainda era menina, mas vestia-se como uma pessoa antiga: parecia uma viúva pequenina. Apenas um colarzinho iluminava esses vestidos tristes: era de contas lisas, umas contas de vidro tão roliças, tão lustrosas, que pareciam colhidas num rio, e guardavam a transparência e a fluidez das águas, e eram mais azuis que o céu. Esse colar alegrava os vestidos, alegrava tudo: de longe se via o seu colar, antes de se avistarem os olhos de Josefina, que eram tão bonitos mas tão tristes, veludosos, quietos lilases, como os de um coelho branco (MEIRELES, 2003c, p.14).

Ao longo da narrativa, sabemos que Josefina morrerá por conta da doença que a enfraquece. O colar de contas e os arranjos de flores, que só ela sabia fazer, não estarão em seu caixão, o que entristece ainda mais a voz da pequena narradora: “[...] onde antes se assentavam contas lustrosas, feitas de água e de céu, agora corria um crespo enfeite de renda prateada, que brilhava muito, à luz dos círios.” (MEIRELES, 2003c, p. 16). A ausência das contas polidas e lustrosas de Josefina, seus pequenos arranjos e seus significados secretos (MEIRELES, 2003c, p. 18) parecem intensificar o sentimento de perda pela morte da personagem.

Os adultos aparecem apenas ao longo do enterro da menina. Observe-se a diferença entre o colar de contas lustrosas, feitas de água e de céu em oposição ao “crespo enfeite de renda prateada, que brilhava muito à luz dos círios.” (MEIRELES, 2003c, p. 16). O enfeite parece carregar algo como uma grosseria dos adultos em não manterem Josefina como ela era em vida. Eles a preparam com roupas muito diferentes das quais ela utilizava normalmente: ela fora vestida como um anjo. Conta-nos a narradora:

Nunca soube quem lhe deu o vestido de cetim, a coroa de prata, para ser enterrada como as santas dos altares. Em redor de seu pescoço, onde antes se assentavam as contas lustrosas, feitas de água e de céu, corria agora um crespo enfeite de renda prateada, que brilhava muito à luz dos círios (MEIRELES, 2003c, p. 16).

A tradição de vestir as crianças que morrem como anjos remonta às práticas introduzidas pela igreja católica no Brasil desde a presença dos jesuítas, herdadas do catolicismo medieval (COSTA, 1989, p. 160-1). As crianças representavam a imagem da pureza e da inocência nos eventos religiosos já no século XVI brasileiro: “O ‘anjinho’ era venerado e circulava em todos os recantos culturais da Colônia. Nas festas religiosas, meninos e meninas desfilavam vestidos/as de anjos, reativando periodicamente esta imagem da infância.” (CORAZZA, 2000, p. 143). No estudo “A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem”, Miriam Moreira Leite relaciona diversos textos memorialísticos, tanto de moradores da colônia, do clero, como de viajantes. Dois desses

viajantes, os pastores protestantes missionários Kidder e Fletcher assim descreveram as procissões de anjinhos:

Pequerruchas de oito a dez anos são geralmente escolhidas para servirem de anjinhos, sendo para isso preparadas com as mais fantásticas vestimentas. O principal objetivo destas vestimentas é exibirem um corpete e duas asas; a saia e as mangas são de grandes dimensões, utilizando-se para isso rodas e armações de vime, nas quais flutuam sedas, gazes, fitas, rendas, lantejoulas e plumas de diversas cores. Na sua cabeça colocam uma espécie de tiara. Seus cabelos caem em anéis pelo rosto e pelo pescoço, e o ar triunfal com que marcham mostra como plenamente compreendem a honra de ser o principal objeto de admiração (LEITE, 1997, p. 41-42).

Observemos que as vestimentas por eles citadas, excetuando-se o corpete e as asas, em muito se assemelham às que vestem a menina morta do conto de Cecília Meireles. A predominância do branco, os enfeites de cabelo (tiaras, coroas), os tecidos leves e brilhantes (“sedas, gazes, fitas, rendas, lantejoulas”, frente ao “canteiro de seda” no qual se transforma a falecida). Assim, também a criança morta recebe a designação de “anjinho”, não raro a morte de um inocente era vista, desse ponto de vista, como uma felicidade, uma vez que a criança deixara o mundo sem sofrimentos e teria certeza de salvação:

Mas foi sobretudo no culto à criança morta que a força desta representação manifestou-se com mais limpidez. A criança morta, o “anjinho”, mereceu uma devoção especial da cultura familiar dos primeiros tempos. Fenômeno que não escapou à observação dos viajantes estrangeiros, cujas mentalidades secularizadas escandalizavam-se diante dessa reação à morte (COSTA, 1989, p. 160).

Por seguirem esses costumes, os adultos afastam-se ainda mais da narradora da história. Ela quer levar sua amiguinha morta para o lugar onde brincavam, ao jardim, talvez por considerar que esse seria o rito de passagem ideal para ela:

E eu ficava por ali, triste e despercebida, querendo brincar com suas mãos tão claras e seus negros cabelos copiosos. Querendo levá-la para o jardim, para aquele recanto de águas e pedras desmoronadas onde moravam borboletas e libélulas, para aquelas sombras cheias de aranhas e pássaros... (MEIRELES, 2003c, p. 16-7).

É possível perceber uma oposição entre o recinto fechado da casa apertada que “cheirava a chácara, a cera, a luz, a café” e o espaço aberto do jardim. Não estaria o corpo de Josefina mais livre no jardim? Perguntamo-nos o que teriam achado os adultos (do conto) de semelhante ideia. Provavelmente teriam achado um desrespeito à menina morta, a sua memória e decência. Ou talvez eles não dessem ouvidos a um desejo tão bobo de criança.

Uma outra maneira de ocultar a morte das crianças é, segundo Norbert Elias, em seu livro *A solidão dos moribundos*, a prática do eufemismo em relação à distância dos

mortos – pode-se dizer a uma criança que seu avô “está no céu” ou que seu irmãozinho agora “é um anjo” – isso “[...] mostra quão firmemente arraigada está nossa sociedade a (sic) tendência a ocultar a finitude irrevogável da existência humana, especialmente das crianças [...] e a assegurar o encobrimento por uma rígida censura social estrita.” (ELIAS, 2011, p. 48-49). Levando em consideração as diferenças culturais entre a sociedade europeia, estudada por Elias, e a brasileira podemos dizer que a atitude descrita acima acontece com menor frequência entre nós e que em certas comunidades rurais ocorre o inverso; citemos as crianças que se comportam como carpideiras em enterros nessas regiões.

A pequena narradora conta como é o funeral da menina Josefina e registra inclusive a atmosfera daquele momento. São impressões auditivas, olfativas, que também contribuem para formar a cena que lembra à criança uma “estranha festa”: aonde antes ninguém ia, onde reinava a solidão e o silêncio (“Não tinha pai nem mãe”), após a morte da personagem título enche-se de gente, é servida bebida, as pessoas conversam (ainda que em sussurros), e choram aparentemente para cumprir o protocolo do velório:

De modo que a morte de Josefina foi como uma estranha festa. Não tinha pai nem mãe. (Só podia ter sido sem pai e sem mãe.) E havia umas velhinhas que choravam de vez em quando, sempre que olhavam para seu claro rosto imóvel entre os bandós do cabelo negro, sob a coroa de prata. E quem entrava também chorava um pouquinho, como se fosse formalidade. E aspergiam-na com um raminho de alecrim molhado num copo d’água, e rezavam de mãos postas, e desapareciam na sombra. E ela, em prata e cetim, brilhava como um espelho.

[...] E respingavam a morta com água canforada, como se o seu corpo fosse um canteiro de seda.

[...]

A casa pobre e apertada cheirava a chácara, a cera, a luz, a café. Porque serviam café numas xicrinhas de beijo lascado, como se fosse parte do cerimonial sorver-se um gole, enxugar-se o bigode, fazer-se tinir a colherzinha no pires. Depois, sentados em redor, esperavam. Esperavam que o tempo passasse. Rezavam, choravam e conversavam muito baixinho (MEIRELES, 2003c, p. 16-18).

Esse ato de aspergir água sobre o morto é relatado como costume do final do século XIX e começo do século XX na França (ARIÈS, 2012, p. 209). Se naquele hábito era utilizada água benta, no conto ele se repete com uma leve modificação: a menina narra que se utiliza um raminho e água alcanforada. A inocência da menina morta, suas vestes de anjo, a simplicidade do gesto atribuem uma tonalidade sagrada do rito ao ambiente. Cumpre-se um ritual, um “cerimonial” que inclui rezar, chorar, esperar. Os adultos sofrem e realizam as tradições do cerimonial adequado para a ocasião: um tipo de festa sem risos, uma celebração sem prazer.

Há uma separação distinta entre o mundo infantil e o mundo adulto. Essa diferença se expressa visivelmente pela ausência do colar de contas de Josefina e de seus raminhos de flores, feitos com tanto capricho.

O enterro pode ser o momento onde o ocultamento da morte tenta ainda mais proteger as crianças que sofrem. No velório de Josefina, a narradora observa os adultos irem e virem, enquanto ela “ficava por ali, triste, despercebida” (MEIRELES, 2003c, p. 16). Ela também será deslocada pelos adultos, não verá o enterro de sua amiguinha:

E não soube mais nada: não me deixaram ver o resto. Certamente para que eu não sofresse. *Mas eu já tinha sofrido tudo.* [...] E indagavam uns para os outros: ‘Que veio [Josefina] fazer a este mundo?’
Então, meus olhos enchem de água [...] e dentro de mim repetia também aquela pergunta. (MEIRELES, 2003c, p. 18, grifo nosso).

Mesmo a boa intenção do encobrimento da morte com vistas a aliviar o sofrimento infantil não levou em conta sua capacidade de compreensão da realidade. Tentou-se desviar o olhar da criança do corpo de sua amiguinha morta, mas já era tarde para aliviar seu sofrimento.

Em *Olhinhos de gato* a ausência dos irmãozinhos aparece pela repetição da frase “Ossinhos... tudo ossinhos... Oh! como dói o coração” ao longo da obra. Uma cena na qual a dor da perda aparece mais claramente é a do comentário de Boquinha de Doce sobre a ida ao cemitério:

Boquinha de Doce tinha tanta mas tanta coisa que fazer, e chegava tão triste: “Que dor no coração, ver tudo aquilo em ossinhos... em ossinhos... No meio da terra, ainda apareceram os botões dos punhos. Eram de ouro, e o coveiro veio com aquilo nas mãos... Ah!” E a menina viu seus olhos dilatando-se espelhantes, partindo seus cristais pelo rosto abaixo. Todos se perturbaram com a sua chegada. Mas, antes de aparecer, ela já tinha ouvido... Tranqüilizaram-se: “Não entende nada... *Isto* ainda não entende nada!” – e pousavam as mãos no seu cabelo.
Ela, porém, ficava triste, porque não o sabia dizer: mas entendia tudo, tudo. (MEIRELES, 1980, p. 81, grifos nossos).

A sabedoria infantil das coisas ocultas é aqui mais uma vez apresentada. Embora os adultos não acreditem *Olhinhos de gato* compreende ao seu modo toda a dimensão da dor que envolve a perda de seus entes queridos. Na crônica “Conversa com as crianças mortas” encontramos uma possibilidade de resposta àquele afastamento. Nela Cecília Meireles efetua um diálogo imaginário com seus três irmãos que não teve a oportunidade de conhecer, uma vez que faleceram antes de seu nascimento. É a visão daqueles ossos que iniciará o conto:

E eis que me dizem: “Este é o jazigo”. E vejo por uma fresta negras formigas passearem distraídas sobre os ressequidos ossos.

No entanto, éreis meus irmãos, e podíamos ter sido quatro crianças de mãos dadas brincando sob as laranjeiras. E fui só eu. [...] Podíamos ter sido quatro velhinhos, um dia, lembrando-nos um a um. E sou eu que vos recordo.
 [...] Recordo apenas três pedaços de papel amarelado, com as vossas três sombras delicadas (MEIRELES, 1998, p. 208).

Estar à frente do jazigo dos irmãozinhos, o mesmo visitado por Boquinha de Doce, e ver como ela “os ossinhos” poderia proporcionar uma retomada de todas essas lembranças e sentimentos quanto aos que se foram. A dor poderia ser vivida plenamente: após saudar cada um dos irmãos rememorando histórias contadas sobre eles a narradora encerra: “E eis que fomos quatro irmãos, e nunca nenhum soube do outro, a não ser eu, mas de muito longe, em plena solidão.” (MEIRELES, 1998, p. 210). Essa solidão, e diversas outras, pairam sobre a obra ceciliana, seja ela em verso ou prosa.

4.2 Nuvens em jardins abandonados

Infância cheia de silêncio e acima de tudo de solidão. A prosa poética delineada por Cecília Meireles para reinventar sua infância traz as marcas indeléveis da criança sonhadora (que foi e que recria) nas obras apreciadas por nossa pesquisa. Como deixar de lado os silêncios que se acumulam pelas páginas, em nuvens? Nossa leitura não pôde, nem quis, desviar-se de tantos espaços amplos ou mesmo aparentemente imóveis. São paragens estranhas, mas de uma peculiaridade que chama a atenção. Há acima da própria linguagem uma “ordem” natural de todas as coisas, que não pode ser ignorada nem contestada. No entanto a solidão e o silêncio são também chaves para dissolver as defesas desse ambiente repleto de onirismo. Pela contemplação e pelo devaneio é possível ir para além das aparências e alcançar a profundidade das coisas.

Abordar a solidão como temática universal da literatura abre-nos espaço para examinar rapidamente o que é considerado solidão. A palavra traz em seu campo semântico, a um primeiro olhar, a noção de falta. Pode-se estar sozinho porque não há companhia, ou pode-se, ainda, estar sozinho em meio a outras pessoas; nesse caso a solidão é em geral relacionada a um estado de espírito, poderia indicar uma falta (de alguém ou de algo) ou deve-se a uma iniciativa de isolamento. No entanto, a solidão pode ser ligada à ideia de completude. Aqui podemos relacionar à prática própria do estado meditativo, uma busca do silêncio da mente e, outra possibilidade, a de uma ligação transcendental com o mundo. Poderiam ser citadas ainda diversas nuances dessa temática. No entanto, voltamo-nos, ao foco

da representação da solidão em obras literárias. O que nos interessa aqui é perceber como as obras escolhidas mostram-nos suas figurações da solidão.

“De onde vem o sussurro que zumbe no fundo mais profundo do silêncio?” pergunta-nos o narrador do conto “Reino da Solidão”. A indagação nasce de um lugar onde som e silêncio se alternam ou que poderiam se condensar em névoas, como na sexta-feira da Paixão apresentada em *Olhinhos de gato*. Seguimos essas inquietações trazidas pelas narrativas e observamos que a solidão está manifesta nelas, mas que se apresentam solidões de naturezas diferentes. Se, por um lado, a menina, personagem não nomeada por Cecília Meireles, de “Reino da Solidão” transparece certo prazer ao saborear o silêncio, repleto de experiências sensoriais e trocas, momentos de completude, por outro, *Olhinhos de gato*, protagonista do livro homônimo é trespassada pela falta de som, falta de atenção, pela falta em si, por um vazio que não se completa.

Olhinhos de gato experimenta a solidão em meio às pessoas. Enquanto os adultos agem ela está perdida em devaneios: “Por entre os gatos, as plantas, os pianinhos quebrados, a boneca deitada, as caixas vazias, a menina olhava o tempo, por cima dos muros, das árvores, dos telhados.” (MEIRELES, 1980, p. 101). Sente-se sozinha, imobilizada: o narrador, para demonstrar essa impaciência de não se poder agir, repete duas vezes a expressão “Entrava-se, saía-se” na página 103. *Olhinhos de gato* busca interagir, sem sucesso, com Boquinha de Doce: “E a menina ajoelhava-se, levantava-se, chegava-se para perto dela [Boquinha de Doce], aninhava-se no seu colo, ficava entre o seu rosto e o livro.” (MEIRELES, 1980, p. 102).

Já a menina de “Reino da Solidão” fala com as flores, o musgo, as estátuas.⁵² Os vegetais lhe respondem, embora ela não entenda. Já as estátuas não a respondem. A menina tem plena consciência do mundo no qual pretende entrar. Ela “adivinha” que adentra um reino, que ele possui regras, e se dispõe a explorá-lo.

Nesse momento, a menina que passa pela rua, sem rumo certo, encontra as altas grades, e adivinha: ah! Este é o Reino da Solidão.

Logo ao primeiro gesto, o sino do portão começa a cantar, e a pequena mão detém-se. Mas a leve cantiga de bronze diz apenas: ‘Não há ninguém! Não há ninguém!’ E

⁵² Em *Olhinhos de gato* aparecem essas casas vazias vistas de fora, enquanto a personagem fala das misteriosas ruas que circundam sua vizinhança: “E há ruas! [...] Há jardins com grutas onde uma água esverdeada esfria, silenciosa, sob estalactites de cimento... [...] No alto dos portões os leões de pedra meditam. Pelos telhados das casas, fileiras de moças, brilhantes e brancas, soerguem seus mantos de louça, de pregas imóveis, no vento...” (MEIRELES, 1980, p. 66). Alguns elementos se repetem em ambos os textos: o jardim abandonado, a gruta, as estátuas de leões e moças imóveis. Logo mais nos aprofundaremos nos diálogos entre a menina e esses elementos no conto “Reino da Solidão”.

a menina entra, esgueirando-se, com o ouvido atento a todos os rumores, as mãos esparsas, como em sonambulismo” (MEIRELES, 2003c, p. 40-1).

Mesmo sabendo de tudo isso, a menina entra cuidadosamente no jardim abandonado, experimentando cada som e cada textura. As mãos “detém-se” num misto de medo e curiosidade enquanto a personagem ingressa no reino incógnito. Depois, as mãos “como em sonambulismo” parecem soltas, no entanto atentas, como que aguardando todas as experiências que podem ser proporcionadas pelo lugar desconhecido.

De forma diversa, em *Olhinhos de gato* o mistério e o segredo trazem e levam as mudanças no ambiente. Assim ocorre quando começa o dia da Sexta-feira Santa: “Mas, de repente, tudo entristece. Numa secreta noite, tudo isso se desmancha, e o que existia na véspera já não se encontra mais.” (MEIRELES, 1980, p. 101). E depois, na manhã do sábado de aleluia: “Mas de novo a noite secreta move suas invisíveis mãos. De novo muda o rosto do tempo, e entre o céu e a terra aparece outra vez o dia.” (MEIRELES, 1980, p. 104).

Essa submissão ao mistério, à busca incessante de agir, que não se realiza, não pode ser concretizada plenamente (durante a Sexta-feira da Paixão) e a tentativa de interagir diretamente com as demais personagens demonstra que *Olhinhos de gato* experimenta a solidão como uma expressão da falta, de um vazio que não consegue preencher. Já a menina de “Reino da Solidão”, pela consciência do local que adentra, permite-se explorar o espaço e experimenta a solidão como completude, como conhecimento do mundo e de si, percebe-se envolvida por esse mundo:

É quando o vento matinal docemente desprende os pulsos das árvores, e descem dos ares as variadas mãos das folhas que tateiam pálidas o contorno do dia. Rodeiam a claridade, tocam a frescura da última névoa e caem sobre a menina que sonha. [...] é tão bom senti-las pelos ombros, vê-las, com amor e sem pena, como se fossem as verdadeiras mãos do mundo, as únicas mãos jamais havidas, as mãos para sempre eternas. (MEIRELES, 2003c, p. 42-3).

Compreendemos que o contraste entre som e silêncio parece dimensionar a solidão nos textos selecionados, essas diferenças são marcadas por certos elementos e sua interação com as personagens e o espaço das narrativas.

Em *Olhinhos de gato*, as nuvens tomam conta do espaço, dos objetos, das pessoas. São nuvens que instituem o silêncio da Sexta-feira da Paixão: “Nuvens, só nuvens, tudo nuvens. O céu forrado de nuvens, as montanhas vestidas de nuvens, as árvores enroladas em nuvens, as casas cobertas de nuvens, os quintais transbordantes de nuvens...” (MEIRELES, 1980, p. 101); “As franjas das nuvens pousavam nas suas costas” (MEIRELES, 1980, p. 102); “Maria Maruca perguntava com os olhos cheios de nuvens” (MEIRELES, 1980, p. 102).

As nuvens, que costumam trazer uma sensação de leveza, de ascensão, de possibilidade de sonhar, parecem imobilizar os movimentos das personagens, pesam sobre as coisas como o silêncio que domina a cena. “Para exprimir a sensação de abafamento provocada por um céu baixo, não basta ligar os conceitos de baixo e pesado. A participação da imaginação é mais íntima, a nuvem pesada é sentida como um mal do céu, um mal que aniquila o sonhador, um mal de que ele morre.” (BACHELARD, 2001, p. 196).

Lembremos que o feriado por si só é uma data marcada pela moderação nas ações, na voz. O silêncio da reflexão dos textos bíblicos (lidos por Boquinha de Doce) mostra-se também como homenagem pelos feitos de Cristo. Esse ambiente é narrado em parte do capítulo 10: “E um silêncio! Um silêncio tal que se ouvia lá de longe as negrinhas conversarem embaixo das árvores, que se sentia muito distante – em que rua? em que rua? – uma última carroça rodar tristemente pelas pedras.” (MEIRELES, 1980, p. 103); “Entrava-se, saía-se – dava-se uma volta por baixo das árvores – balançava-se o balanço agitando as nuvens. E o dia não terminava” (MEIRELES, 1980, p.103); “E havia mantilhas negras estendidas nos quadros dos santos, de alto a baixo, todos os espelhos tinham sido cobertos de panos pretos.” (MEIRELES, 1980, p. 103).

Essa convergência entre os costumes da data e a presença das nuvens afeta Olhinhos de gato, mas não apenas ela, também os animais que aparecem em cena parecem compartilhar essa falta promovida pela solidão tão espessa que chega a tomar forma de nuvens e silenciar quase todas as coisas: “E o gato resvalava, encostava-se nas pessoas, miava sem som, como as teclas mudas dos pianos, erguia os bigodes, arreganhava a boca *num bocejo vazio*.” (MEIRELES, 1980, p. 103, grifo nosso).

Ao chegar o Sábado de Aleluia o quadro se inverte, tudo volta ao normal. Assim como nos costumes populares, essa data também é cheia de barulhos na narrativa: abrem-se as janelas, aparecem os vendedores e seus gritos, as negrinhas tagarelam, os meninos reaparecem e se comunicam por assobios, o mascate matraqueia com as freguesas, Maria Maruca canta, vizinhos a convidam para malhar o judas, santos são descobertos, há sinos, pandeiros, gargalhadas.

Em *Olhinhos de gato* as diferenças entre som e silêncio são bem definidas, no espaço e no tempo. O mesmo não pode ser dito em relação ao conto “Reino da Solidão”: há um “grande silêncio” que é constituído de diversos sons. Esse silêncio híbrido atravessa a narrativa:

Grande é o silêncio em redor das casas fechadas. Emana das paredes, e parece respirar. É denso, intrincado, portentoso. De muitas camadas sobrepostas. A menina sente que o silêncio não é uma ausência de vozes, mas um tecido muito frágil de vozes etéreas onde há como *sussurros* distantes de insetos, de pássaros, de espumas crepitantes – e exclamações de fantasmas, – e um *bocejo de marés extenuadas*, e um *suspiro de desertos*, com as areias recaindo em seu regaço desmoronado (MEIRELES, 2003c, p. 43, grifos nossos).

O silêncio, assim como o tecido, tem suas tramas, mas possui igualmente seus volumes e camadas, como se fosse depositando-se ali ao longo do tempo. E também as vozes do presente, e ainda mais as do passado, foram contribuindo com sua porção. Esse é um silêncio composto, assemelha-se à experiência acumulada. O jardim em torno das casas fechadas torna-se um receptáculo da complexidade do tempo: nele há traços de desertos, mares, seres visíveis e invisíveis. Essa composição de intrincados sons inexistentes confirma o onirismo que se deposita e repousa nesse espaço. Esse silêncio híbrido e tênue define a natureza onírica do “Reino da Solidão”. Como é possível perceber silêncio e solidão aqui não são recíprocos.

Ao entrar no jardim a menina estabelece certa relação de nomeação com os seres do “reino”. Todas as denominações são seguidas de reticências, como se o pensamento fosse suspenso e pairasse em busca de uma significação mais adequada, que não pode ser encontrada:

A menina aponta para uma, para outra, e timidamente murmura: "Flor..." Mas as flores sacodem a cabeça, deixam cair o orvalho, e balbuciam: "Azaléa..." "Papoula..." "Glória da Manhã" E, ainda quando não as entenda, a menina percebe que há tênues vozes de esgarçada gaze perpassando. Vozes mais leves que o pólen e a abelha (MEIRELES, 2003c, p. 41).

Ao longo do conto a menina utiliza substantivos primitivos para denominar os seres com os quais se conecta. As flores respondem com seus verdadeiros nomes, mas a menina ouve apenas tênues vozes de brisa. Embora a personagem explore o jardim para conhecê-lo, há aspectos da realidade aos quais não possui acesso, como ao âmago das coisas. Na fria gruta “de crianças mortas” também o musgo lhe responderá: “E o verde nasce ali, camada sobre camada [...] E ela dirige a mão para tocá-lo, e *pensa* – ‘Cor’. Mas o verde levanta as suas pálpebras de umidade e penugem, e *exala como um sopro apenas acordado* – ‘Musgo é o meu nome’, – e torna a adormecer na fria pedra velhíssima.” (MEIRELES, 2003c, p. 41, grifos nossos).

Esse sopro que é exalado é visto por Gaston Bachelard, em seu livro *O ar e os sonhos*, como um análogo do sopro poético. Num capítulo em que se dedica a estudar a declamação

muda o filósofo entrelaça sopro e silêncio, assim como o *musgo* que respira, fala e retorna ao silêncio:

Então, verdadeiramente, é o sopro que fala, é o sopro que constitui o primeiro fenômeno do silêncio do ser. Ao escutar esse sopro silencioso, *que quase não fala*, compreende-se como ele é *diferente do silêncio taciturno de lábios cerrados*. Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do *silêncio fechado* está terminado. Começa então o *reino infinito do “silêncio aberto”*... (BACHELARD, 2001, p. 248, grifos nossos).

No movimento oposto, o *musgo* e seu sopro “abre” o silêncio e o torna cheio de possibilidades de conhecimento quando “dorme na fria pedra velhíssima”. Como a menina é incapaz de ouvi-lo falar, dá as costas a ele e segue as estátuas de “silêncio taciturno de lábios cerrados” para encontrar o “silêncio fechado” de um diálogo que não respira. Logo ela percebe que os leões aos quais chama “bichos” encerram-se em sua nobreza e deixam-na apenas a imaginar quais seriam suas histórias secretas. Frente à estátua da Deusa, que a menina nomeia “Moça”, a personagem encontra-se com um ser que ocupa diferentes lugares no espaço, que transcende a existência humana: “[...] a Deusa está longe, nem mesmo pelo jardim, mas por uns imensos caminhos alheios a todos nós, *alheios a todos os caminhos*. Seu perfil corta um *céu que existe mas não se sabe onde. É a Deusa.*” (MEIRELES, 2003c, p. 42, grifos nossos). Ao vê-la, ao sentir-se em frente à eternidade, a menina “imóvel, sonha com a sua fuga”, entra em devaneio.

Na poesia “A menina e a estátua”, publicada em *Mar absoluto e outros poemas* (1945), o eu poético de Cecília Meireles busca o diálogo com uma estátua, não mais no registro da nomeação, mas no do convencimento:

A menina quer brincar com a estátua da fonte,
que é uma criança nua, em cuja cabeça os passarinhos
pousam, depois do banho,
antes de voarem para longe.

A menina, com muita precaução,
toca o braço da estátua,
e fala com ela essas coisas com um outro sentido
que as crianças dizem umas às outras,
ou aos objetos com que conversam,
ou a si mesmas, quando estão sozinhas.

A menina insiste com a estátua,
convida-a a descer do plinto,
passa o dedo pelos seus pés de bronze,
examinando-os e persuadindo-a.

E diante de tal silêncio,
fica *séria e preocupada*,
mira a estátua de perto,

como a um pequeno deus misterioso,
caminha de costas, mirando-a,
e fica de longe a mirá-la,
por um momento prolongado e respeitoso (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 574-5, grifo
nosso).

Essa outra menina tenta um diálogo aberto com a estátua, também criança, tentando convencê-la a brincar com ela e as outras. Tenta persuadi-la com os segredos infantis e a velada promessa de brincadeiras. Quando o *silêncio* se pronuncia a atitude da menina se transforma, ela adquire o ar pensativo das crianças que consultam sua sabedoria secreta, um “olhar de água”, como considera Bachelard em seu *A água e os sonhos* (BACHELARD, 2002, p. 33). A estátua também aqui é inacessível, como um *deus*.

Há, nesses dois textos poéticos, entre a menina que nomeia e os seres por ela interpelados, uma espécie de obstáculo transparente que impede um diálogo. Em “Reino da solidão”, ao ouvir mais a fundo o silêncio a personagem “ferida pelo mistério” adentra um “labirinto de medo”, um medo cósmico, aparentemente sem razão, mas que se liga ao mais básico sentimento de autopreservação, nas palavras de Bachelard “um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem diante das situações primitivas”: uma reação ao desconhecido que nos assombra (BACHELARD, 1998, p.124).

No espaço onírico do jardim esquecido, a menina se vê perante as situações primitivas do conhecimento sensorial do mundo (predominantemente tátil e visual, nesse caso particular), da nomeação das coisas e, como consequência do seu percurso, da impossibilidade de compreensão da linguagem secreta do mundo.

Também em Olhinhos de gato teremos menção a esse segredo:

Que gosto de longe – mas de um outro longe – há em cada objeto, em cada animal, em cada criatura! E que paciência obedecer a um secreto compromisso! Tão sérias, as coisas! Tão sérios, os animais e as plantas! Muito mais sérios que as pessoas. Envoltos num sonho espesso. Andando, comendo, crescendo – mas sempre dormindo. Viajando como nós todos para a morte, mas ainda mais indefesos. E tudo morre! (MEIRELES, 1980, p. 9).

Esse “outro longe” que faz cada coisa cumprir o compromisso “secreto” da vida nos parece também a secreta linguagem que se insinua em “Reino da Solidão”. Essa seriedade de cumprir docilmente aqui se repete. Há o contraste da presença da possibilidade da morte, que não se concretiza no espaço onírico, fora do tempo, do jardim arruinado.

O código oculto que rege todas as coisas caracteriza triplamente o “reino”: “Isto é o Reino da Solidão, que ao mesmo tempo encanta e alucina.” (MEIRELES, 2003c, p. 44); “Isto é o Reino da Solidão, onde tudo está separado, cumprindo seu destino, com ordens secretas de

caminhar ou parar, viver ou morrer, – e uma docilidade profunda diante dessa intimação.” (MEIRELES, 2003c, p. 44-5) e “Isto é o Reino da Solidão. A linguagem impossível: cada objeto possui a sua, com seus símbolos e privilégios.” (MEIRELES, 2003c, p. 45).

A tripla reafirmação do mistério passa pelo encantamento do desconhecido, pela linguagem secreta de cada coisa e pelo trilhar sério na direção do destino. Ainda que seja preciso ser criança, ou reviver sua infância permanente, para ter acesso ao mundo como possibilidade das primeiras e coloridas descobertas, ainda há segredos que não podem ser transpostos.

4.3 O tapete, o mármore e o chão são um novo mundo

Acreditamos ser possível perceber a esta altura do trabalho que as meninas com as quais travamos contatos têm cada uma seu charme particular. Da sabedoria infantil ao devaneio, todas elas trazem uma luz especial para o leitor. A Infância é em si um grande momento de descobertas no qual a criança experimenta, esses devaneios, como vimos, têm característica cósmica (BACHELARD, 2006, p 170). A relação que as crianças criam com os objetos e o espaço podem ser de uma natureza muito especial, da ordem do devaneio. Então elas se apresentam diferentes das outras. Se seguirmos pela via das sensações, por aquela “poética do sensível” de Gaston Bachelard, será possível divisar a atmosfera onírica que as envolve.

Olhinhos de gato, num dos poucos momentos de passeio, absorve a vizinhança. São registros de ordem visual como: “Só existia cada trecho de rua no momento em que cabia dentro do olhar. E longe, muito longe, ruas invisíveis, estendidas paralelamente, imitavam, na terra, com seu salpico de luzes débeis, o mistério do céu levemente estrelado.” (MEIRELES, 1980, p. 110) A distância do horizonte que tudo apaga traz à menina a brincadeira “ligue os pontos” das luzes da cidade à noite.

Ainda nesse mesmo passeio noturno, a personagem diferencia sinestesticamente da área iluminada as faixas de escuridão: “[...] Entrando-se nessa zona, mudava-se de mundo. Cessava aquele ermo e elevado silêncio em que existia apenas a alma frágil de grilos, vagalumes, estrelas e flores. E cujos habitantes humanos paravam como estátuas ou deslizavam como sombras.” (MEIRELES, 1980, p. 110). Na escuridão, no seu centro de silêncio, sonha-se um devaneio do mundo da escuridão, de caráter cósmico. Pelo devaneio, conhece-se o mundo: “pela cosmicidade de uma imagem percebemos, portanto uma experiência do mundo.

O devaneio cósmico nos faz habitar um mundo [...]” (BACHELARD, 2006, p. 170). Nesse *cosmos* de penumbras, no qual as pessoas deslizam, os pontos cardeais que indicam o caminho são os sons dos animais, as flores que guiam os morcegos, as estrelas do céu (e as da terra, como a menina as vê) e a luminescência delicadas das pequeníssimas lanternas dos vagalumes.

A lembrança dos odores também são incríveis catalizadores do devaneio, pois são “o primeiro testemunho de nossa fusão com o mundo” (BACHELARD, 2006, p. 132). Os perfumes, assim como os gostos, do passado nos trazem à lembrança seus episódios instantaneamente: fecham-se os olhos (tal como Proust) e revive-se pelo devaneio. “[...] No passado, como no presente, um odor amado constitui o centro de uma intimidade.” (BACHELARD, 2006, p. 132). Como o cheiro que Olhinhos de gato identifica em Dentinho de Arroz, o perfume do aconchego:

É bom dormir sobre o seu peito, diferente dos outros. Uma curva diferente. *E um outro cheiro*. Encostada a ela, a menina pensa viajar para longe, para a roça, pelo mato, onde moram animais engraçados, de nomes esquisitos: gambás, cangurus, caxinguelês – que surgem dentre folhas densas, ásperas e de cheiro acre (MEIRELES, 1980, p. 41-42, grifo nosso).⁵³

Para que possamos também reviver a Infância eterna que nos é dada pelo poeta precisamos estar sozinhos. O devaneio e esse conhecimento advindo dele só podem ser alcançados através da solidão. Aquela que só a Infância possibilita: que envolve o sonhador em um novo mundo. Na poesia “Da solidão”, escrita em 1958 e publicada entre os esparsos do segundo volume da poesia completa de Cecília Meireles, é possível apreender essa infância solitária:

[...]
Era uma solidão que outrora se levava nos dedos,
como a chave do silêncio. Uma solidão de infância
sobre a qual se podia brincar,
como sobre um tapete.
Uma solidão que se podia ouvir, como quem olha para as árvores,
onde há vento.
Uma solidão que se podia ver, provar, sentir,
pensar, sofrer, amar,
Uma solidão como um corpo, fechado sobre a noção que temos de nós:
como a noção que temos de nós (MEIRELES, 2001, v. 2, p. 1789).

⁵³ Transcrevemos, mais uma vez, esse trecho de *Olhinhos de gato* (além do que está transcrito na página 79 deste trabalho) para que seja possível aprofundarmos outras facetas da relação entre a menina e Dentinho de Arroz: a dimensão olfativa e sua ligação com a noção de aconchego.

Eis a Infância eterna do aprendizado do mundo. A solidão chega a ser tão palpável, que se situa como a guardiã da “chave do silêncio”, um corpo que proporciona o conhecimento de si e do mundo. Devaneios como esse repetem-se em alguns momentos da narrativa de *Olhinhos de gato*, nos quais a menina se perde em mundos miniaturizados, como o mundo de santos e paisagens do assoalho “que os outros pisam indiferentes (MEIRELES, 1980, p. 8), da colcha da índia repleta de primaveras e céus de diversas tonalidades, (MEIRELES, 1980, p. 71), dos mármore de caminhos de terra e mar (MEIRELES, 1980, p. 71), da réstia de luz nos móveis e seu mundo de minúsculos seres de luz (MEIRELES, 1980, p. 11-2) e também pela observação da terra e de um tronco de árvore (MEIRELES, 1980, p. 118-9).

Em sua *Poética do espaço*, Gaston Bachelard esclarece que os devaneios de miniaturização são aqueles nos quais vamos “habitar” objetos ou espaços muito pequenos que se tornam um mundo particular, e conclui:

[...] Todas as coisas pequenas pedem vagar. Foi preciso dar-se um grande lazer no quarto tranquilo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se aí houvesse moléculas de mundo, para encerrar todo um espetáculo numa molécula de desenho (BACHELARD, 1998, p. 213).

Quando Dentinho de Arroz leva Olhinhos de gato para ficar no jardim a menina logo se vê diante de um desses pequenos mundos.

Dentinho de Arroz apalpa o chão cautelosamente. "Não: aqui está úmido. Vamos mais para cima." OLHINHOS DE GATO vai pulando na frente. Agarra-se ao tronco esverdeado e rugoso que seus braços não abarcam. O tronco é bonito, aveludado e, *olhando-se bem, sente-se por dentro dele relva, roupas de seda, frascos, pedras limosas, tanques de água fria, cigarras...*

Dentinho de Arroz está olhando, olhando. "*Você está vendo os morrinhos verdes...? o riacho...?*"

— Não, eu estou vendo é se tem formiga-de-fogo ou bicho cabeludo pra queimar o pescoço da gente.

Limpou com a mão o tronco, cuja casca se esfarelava à toa. *Desfizeram-se em pó muitas paisagens dormentes: mas logo brotaram outras novas*, na surgida madeira morena (MEIRELES, 1980, p. 117-8, grifos nossos).

Em todas essas imagens que destacamos, percebemos traços de devaneio: são “mundos” que a personagem habita. A menina perde-se neles, fica longos períodos vivendo cada uma de suas paisagens:

Há outros mundos, também, noutras coisas esquecidas; nas cores do tapete, que ora se escondem ora reaparecem, caminhando por direções secretas. As pessoas de pé, olhando de longe e de cima, pensam que tudo são flores, grinaldas de flores... flores... Mas OLHINHOS DE GATO bem sabe que ali há noites, dias, portas,

jardins, colinas, plantas e gente encantada, indo e vindo, e virando o rosto para lhe responder, quando ela chama...

Por isso *é tão bom andar pelo chão*, como os gatos e as formigas. Por baixo das mesas e das cadeiras reina uma frescura que a madeira *conserva como a sombra que projetou no tempo em que foi árvore*. E desse lado é que se pode ver como certas coisas são feitas: recortes, parafusos, encaixes, pedaços de cola... *É desse lado que as coisas são naturais e verdadeiras*, como nós, quando nos despimos (MEIRELES, 1980, p.8-9, grifos nossos).

Estar perto do chão é ver o mundo de um ângulo que mostra a verdade das coisas (e também das pessoas). Olhinhos de gato escolhe seus lugares privilegiados: aqueles mais próximos do solo, de onde pode ver em detalhes esses novos universos descartados pelos humanos que não compartilham esse mundo da Infância. A terra será seu refúgio de repouso, e lhe será acolhedora:

Tão bom! Tão bom resvalar do colo para a terra, e abrir os braços, e encostar o rosto no chão áspero, sentindo rente aos olhos os grãos de areia, a penugem das ervas, a mescla de vermelhos, de negros, de amarelos que compõem o corpo do mundo... [...] Tão bom, perto da terra! Por cima da terra... por dentro da terra... (MEIRELES, 1980, p. 118-9)

A terra é eleita como “seu observatório, que era o próprio chão, onde se debruçava como os bichos e as esfinges” (MEIRELES, 1980, p. 16), o lugar de onde Olhinhos de gato verá o mundo de uma perspectiva completamente diferente da dos adultos, como os bichos será capaz de ver a verdade profunda das pessoas, como uma esfinge retirará daí sua sabedoria particular de “ver o avesso das coisas”.

4.3.1 Perder-se na ordem secreta das coisas

Entre os contos de *Giroflê*, *giroflá* dois nos chamaram a atenção por conta da figuração do espaço de alto teor onírico no qual se inserem as personagens. Quando lemos “Estrela” e “Paraíso” nos sentimos como que em ambientes de sonhos. O segundo conto nos trouxe um elemento que também consideramos interessante e relevante para esse estudo: trata-se da narração de uma coletividade, já que o conto é construído completamente na segunda pessoa do plural. Estamos frente a um “nós” misterioso e pouco delineado.

No que diz respeito à personagem Estrela, assim como às outras meninas figuradas na obra, tem ela sua característica pessoal: é leve e aquática como uma estrela do mar. No entanto o caminho que as duas meninas trilham até chegar ao mar e à casa de Estrela são relevantes elementos da narrativa. cremos que o espaço mostra importância essencial para a narrativa porque ajuda essencialmente a compor as personagens e a atmosfera desses contos;

assim como contribui na figuração do devaneio. Se tomarmos as imagens aludidas no subitem anterior será possível entrever que é habitando o espaço que a personagem chega ao devaneio. Habitar verdadeiramente – também com a imaginação – é um elemento decisivo para se atingir esse estado de alma.

Ao depararmos com a categoria “espaço” pensamos inicialmente em seguir, então, numa espécie de “topoanálise”, como a sugerida por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*: “[...] A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. [...]” (BACHELARD, 1998, p. 114). De acordo com o filósofo francês, determinar “a localização nos espaços de nossa intimidade” é indispensável para se conhecer a intimidade. Buscamos observar essa intimidade no cerne do narrador em relação ao(s) espaço(s) no(s) qual(is) se posiciona a narrativa. No entanto, consideramos importante notar que não está dentro dos nossos objetivos realizar uma análise psicológica como propõe o modelo supracitado. Gostaríamos de lembrar que adotamos neste trabalho o ponto de vista fenomenológico da obra de Bachelard, porém o conceito de “topoanálise” não é atualizado em *A poética do devaneio*, livro posterior no qual o filósofo adota o método fenomenológico com mais profundidade.

Sendo assim, buscamos estudos mais atuais sobre o espaço na literatura e localizamos a pesquisa⁵⁴ de Oziris Borges Filho, a qual indica uma ampliação do termo “topoanálise” com vistas a incluir um ponto de vista interdisciplinar acerca dessa categoria: “Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza na obra literária. O topoanalista busca desvendar *os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador*: efeitos psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos.” (BORGES FILHO, 2005, p. 93, grifo nosso).

Além dessa vertente adotada por Borges Filho, tomaremos de empréstimo uma das funções atribuídas ao espaço: a de “caracterizar as personagens” (BORGES FILHO, 2005, p. 94), e também a noção de “ambiente”, cuja definição une ao espaço um clima psicológico (que pode ser o da personagem) (BORGES FILHO, 2005, p. 99). Perceberemos que os contos

⁵⁴ Utilizamos nesta pesquisa os artigos “Em busca do espaço perdido: ou espaço e literatura: uma introdução à topoanálise”, que pode ser encontrado no livro *Linguagem e sociedade*, de organização de Oziris Borges Filho e Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta e “Espaço e literatura: introdução à topoanálise”, publicado nos *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC* (sendo essa última uma versão reduzida da primeira). Buscamos o trabalho completo de Borges Filho no livro *Espaço & Literatura - uma introdução à Topoanálise* cuja edição encontra-se, até o momento, esgotada na editora (o que lamentamos), assim não tivemos acesso às atualizações de sua pesquisa.

“Estrela” e “Paraíso” apresentam um ambiente onírico que é capaz de caracterizar as personagens.

Cecília apresenta-nos seu paraíso: um lugar onde o tempo parece seguir num ritmo diferente. As estações habitam uma sala, tudo é tranquilidade. A narrativa é contada por um grupo de alunos, que frequenta uma mansão, cercada por um jardim, um rio e os parques. As atividades de aprendizagem são incomuns: tecer rendas “difícilimas” que ninguém usaria, entre outras. Esses estudantes comparam-se a deuses (estátuas) e parecem ter a eternidade para se tornarem um deles.

Era um tempo encantado. As meninas aprendiam a fazer rendas difícilimas, que ninguém jamais usaria: como um exercício para entendermos aqueles movimentos do fio, sentirmos o nascimento dos desenhos, podermos amar, talvez do modo mais penetrante, a nervura das folhas, a matizada folhagem dos pássaros, a delicada pintura das borboletas (MEIRELES, 2003c, p. 20).

Aprendem coisas que necessitariam de uma eternidade para serem dominadas nos aspectos que são mencionados!

Perscrutamos o jardim, flor por flor, e conhecemos todas as libélulas e formigas. Sabíamos o som de cada tronco e a mudança de suas projeções, com o passar das horas. Aprendemos o eco e o limo, o deslizar das resinas, o cair dos frutos, o bocejo dos gatos, a maneira de voar de cada pássaro, o desenrolar das flores, a chegada das borboletas, e o silêncio dos peixes, entre as conchas da cascata, vivos e imperceptíveis, naquele pequeno reino d’água (MEIRELES, 2003c, p.21).

É um lugar no qual se ignoram as datas, e que se valorizam os mínimos detalhes da vida da natureza. Como se vive num “cenário de todas as vidas”, tudo parece passar mais lentamente, não há pressa, ponto a ponto do fio tece-se uma “aprendizagem infável”: estudam-se o “fluir das coisas” e a “medida das distâncias”. Os dias são tranquilos e as noites infladas de segredo:

De dia, quase não falávamos nisso. Estávamos todos juntos, palpitando sobre os mesmos quadros, participando desse maravilhoso cenário de todas as vidas. Mas, de noite, sonhávamos estranhas paisagens, onde cada um desses elementos se desenvolvia *magicamente* e nos *revelava assombrosos mistérios*. E todas as manhãs sabíamos de fatos inverossímeis, acontecidos com *alguém que éramos e não éramos nós*. [...] E nós recebíamos esse alimento do sonho como se, *por detrás da noite*, estivesse, realmente, uma essência materna conduzindo a *nossa aprendizagem infável* (MEIRELES, 2003c, p. 21-2, grifos nossos).

Mesmo num espaço tão pacífico o assombro do mistério penetra pela noite. Toda essa sabedoria será testada numa guerra, contra “os Facínoras”, seres aparentemente invejosos e belicosos que desejam matá-los e se apossar de sua casa. Os estudantes parecem ter treinamento de luta, uma vez que deslizavam “entre as suas armas como num bailado”, o que

poderia indicar suas habilidades para tornarem-se deuses (ou heróis). A experiência que essa personagem coletiva tem do mundo preenche-se de onirismo por conta do local onde vive, no qual encontram “as Quatro Estações no mesmo lugar”, das atividades realizadas, que parecem não ter fim. Quando voltam da guerra é como se voltassem a um tempo imóvel, a uma realidade atemporal e apartada do mundo: “E, em frente às estátuas, pensávamos no tempo que ainda nos faltava – ai de nós – para as igualarmos.” (MEIRELES, 2003c, p. 24).

A mansão repleta de relógios, estátuas e quadros, assemelha-se a um museu ou academia e, pelas atividades que realizam, parece encher-se de silêncio e contemplação. O jardim e o rio, repletos de animais e plantas, os parques que se estendem até muito longe: todo o *ambiente* preenche-se com a tranquilidade dos estudantes e suas tarefas. Parece feito de sonho (e pesadelo, quando se dá a guerra). A personagem (o grupo) tem sua identidade reforçada por conta do espaço: são alunos de “perfil divino” porque vivem na mansão, no jardim, no rio, nos parques desfrutam de sua beleza e aprendizado.

O *ambiente* de “Estrela” divide-se em dois espaços: as dunas do longo caminho e a casa. Ao longo do caminho a sensação é de distância, amplitude: “Ritmicamente andávamos, naquele mundo branco e desfeito.” (MEIRELES, 2003c, p. 33). Era como um infundável labirinto de areia, como um deserto que resistia à passagem das meninas: “Aquele branco lugar ia até muito longe, todo vazio. Não sei onde era. Onde seria? O mar devia estar por detrás daquela areia. Mas não se via. Nós éramos pequenas, e as *dunas subiam em redor de nós como muralhas*. [...]” (MEIRELES, 2003c, p. 33, grifo nosso).

A casa, “[...] uma casa singular, toda de madeira, com muitas vidraças turvas, umas vidraças que pareciam de gelatina” (MEIRELES, 2003c, p. 35), como uma concha – “era, na verdade, um conjunto de coisas marinhas” – mostra-se labiríntica, com diversas salas, que a menina vai mostrando: sobem-se escadas, veem-se retratos nas paredes e objetos do mar em cada um deles. Protege-as do exterior, talvez hostil (BACHELARD, 1998, p. 179; p. 188).

Outro espaço que nos chamou a atenção foi o que é visto pela narradora e contorna a casa. Um espaço de solidão, estéril, como as paisagens de um sonho. O mar “imóvel sempre”. Sabemos que o mar é uma das temáticas privilegiadas da poética ceciliana e que sua simbologia não poderia passar despercebida nesse conto:

Na poesia de Cecília Meireles, o mar é símbolo, sobretudo de integração com o cósmico, mas é também representação da dialética efemeridade/eternidade. A onda, a espuma, a areia, são sempre símbolos do passageiro [...] A vastidão dos oceanos, sua ancestralidade, o movimento perpétuo das ondas, por sua vez, representam a eternidade [...] (OLIVEIRA, 2007, p. 195).

O mar das poesias cecilianas se move, respira. O mar de “Estrela” é “imóvel”, estranho: como se tivesse sido congelado por um misterioso encantamento e o tempo tivesse sido imobilizado à força. Nada morre, mas também nada vive. “[...] o mar exposto, sem ondas, sem voz, naquela vastidão de areias revoltas, fatigadas, envelhecidas.” (MEIRELES, 2003c, p. 35). Tudo parece estar parado, numa dimensão outra, que independe do *cosmos* do mundo. Na dimensão da memória, talvez.

[...] Não me lembro de ter visto nunca mais um mar assim, tão selvagem e frio, tão sem esta expressão tropical do mar azul e verde que agora na minha frente desabrocha.

Aquele, mais impressionante, parecia imóvel. Era de um azul ainda mais desmaiado que o dos olhos de Estrela. E as dunas, junto dele, pareciam ruínas de um mar seco, esperando que o resto da água acabasse também de secar (MEIRELES, 2003c, p. 35).

Ao longo do caminho a menina que narra imagina a casa de Estrela “transparente”, “flutuante”, onde poderia encontrar o “Rei dos Peixes” ou as “Sereias verdes” em cuja “voz transparente/ giram sonhos de cristal” versos que figuram em “Sereia”, publicada em *Viagem*, de 1939 (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 280). Esses dois personagens também aparecem em poesias de Cecília Meireles. O “Rei dos Peixes” vamos encontrá-lo como “O Rei do Mar”, poesia publicada em *Vaga Música*, de 1942:

[...]
 Nem tormenta, nem tormento
 nos poderia parar:
 (Muitas velas. Muitos remos.
 Âncora é outro falar...)
Andamos entre água e vento
 procurando o Rei do Mar (MEIRELES, 2001, v. 1, p. 330, grifo nosso).

As meninas de “Estrela” enfrentam a tormenta das areias, sem desistir, “entre água e vento”, como se navegassem num tempestuoso mar de areia em busca da casa. Talvez essa fosse a residência do próprio Rei: “[...] seus parentes tinham metamorfoses marinhas, e viviam no fundo do oceano – mas naquele dia não tinham vindo à tona.” (MEIRELES, 2003c, p. 38). Como se a casa pudesse ser algo como um local de veraneio dessas criaturas, talvez a concha temporária de vários animais marinhos.

O contraste entre os *ambientes* nos quais se passam a narrativa contribuem, acreditamos, para uma formação de certa dubiedade e mistério no que condiz à personalidade da menina Estrela: ela possui profunda sabedoria marinha e consegue guiar-se em dunas móveis para encontrar sua casa à beira do mar. A narradora se pergunta se seria ela um ser mítico marinho, ou mesmo uma estrela do mar em forma humana, mas nada disso é

esclarecido, o que contribui para uma caracterização onírica tanto do espaço, quanto da personagem.

Há, ainda, uma outra manifestação de devaneio de que gostaríamos de tratar. Percebemos que, ao final de *Olhinhos de gato* e “Reino da Solidão”, as meninas protagonistas realizam uma espécie de transcendência, que identificamos com o “devaneio do infinito”. Em *A poética do espaço* Gaston Bachelard assim o define: “Em tais devaneios que dominam o homem que medita, os detalhes se apagam, o pitoresco perde a cor, a hora não soa mais e o espaço se estende sem limite. A tais devaneios, pode-se muito bem dar o nome de devaneios de infinito.” (BACHELARD, 1998, p. 232). Vemos esse “apagamento” como uma “junção” entre sonhador e *cosmos* que é propiciada pelo devaneio, pois “o realismo do imaginário funde juntos o sujeito e o objeto” (BACHELARD, 1990, p. 70).

O espaço que ora incita à exploração, ora a obstrui, também se apresenta nas narrativas como um caminho ao devaneio. Em *Olhinhos de gato*, já em seu último capítulo, a protagonista, impossibilitada pelos adultos de sair por conta da fragilidade de saúde é presenteada com uma cadeirinha, na qual “Ela sentou-se para ver a rua – e viu o mundo”. Vendo o mundo dali a menina adquire a “clareza de consciência” que não tinha antes. *Olhinhos de gato* devaneia e vive outras vidas, às quais só teria acesso pela imaginação:

Quando recuperou a vista, OLHINHOS DE GATO compreendeu que voltava de uma profunda viagem, e realizara um imenso descobrimento.

[...]

Começaram, então, as partidas sucessivas. Foi alternadamente a moça pálida e séria das longas trancas – e a menina loura movendo as mãos ao longe, no invisível piano: dó, ré, mi, ré, dó. . .

Sem sair do lugar andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas. Tingiu-se de negro e desceu e subiu, com latas de água à cabeça, com filhos pequeninos ao colo. . . Perdeu a perna e vendeu bilhetes de loteria.

[...]

— OLHINHOS DE GATO! Que é que estás vendo, lá longe... lá longe?

Ela ficava logo perto. Como poderia explicar o que estava sendo, fora da sua vida?... (MEIRELES, 1980, p.130).

A menina mira o horizonte para entrar em devaneio, perde-se na imensidão. Logo mais percebe que pode ir além. É a partir disso que ela vai perder-se no “devaneio do infinito”:

E como todas essas vidas ainda eram consistentes e limitadas, *afrouxou suas moléculas, dispensou qualquer contorno, espraiou-se nas fumaças das nuvens, dissipou-se indeterminadamente pelo céu, foi tudo e nada ao mesmo tempo*, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim. *Mas* chamaram lá de dentro: “OLHINHOS DE GATO!”

E então ela lembrou-se que era a ela que chamavam assim. E tornou a conformar-se em aparecer como uma criança de camisola, com um anelzinho de ouro no dedo, e o cabelo cortado um pouquinho acima da orelha (MEIRELES, 1980, p.131, grifos nossos).

Olhinhos de gato deixou-se levar pelo céu e vivenciou as nuvens, fundiu-se ao *cosmos* e chegou ao infinito: “Diante de um céu de onde estão banidos os objetos nascerá um sujeito imaginário de onde estão banidas as recordações. O distante e o imediato se entrelaçam. O distante do objeto e o imediato do sujeito.” (BACHELARD, 1990, p. 171).

Vemos ao final de *Olhinhos de gato*:

– Mas já conhece as letras todas... – diziam perto dela. – Até o W e o Y!
 – Muito bem!
 – E conta até 50, ou mais. . . E sabe fazer o Pelo-Sinal..
 – Parece mentira! Quem havia de dizer! Só ela escapou! E todos os mortos estavam em redor olhando: de dentro dos espelhos, de dentro dos quadros, de dentro do álbum, ou puramente nos ares – todos juntos e cada um deles sozinho, sozinho...
 E ela via os mortos e os vivos. E os vivos não sabiam. Nem talvez os mortos, também. (MEIRELES, 1980, p. 131).

Há uma aprendizagem relacionada à mortalidade, em que a menina comunga a morte sem medo porque já sabe se proteger, “sabe fazer o Pelo-Sinal”, já transpôs o ritual de passagem, manteve-se viva apesar da doença e da morbidade pela qual estava cercada, que a ensinou a diferenciar vivos de mortos. Olhinhos de gato aprendeu a conviver com sua solidão, que é conciliada com o mundo.

Ao final de “Reino da Solidão” a menina se vê frente ao mistério da “linguagem secreta” de todas as coisas e experimenta a união cósmica proporcionada pelo devaneio do infinito:

Também sua pele vai tomando do sol um brilho de madre-pérola; e, semicerrados os olhos, encontra nas pestanas aquela incandescência mineral das pedras ricas, de que nem sabe o nome.
 Esta sentada, agora, em ramos desenhados no chão. Desenhados em seu vestido, em seu corpo. É igual aos pássaros que pousam tão alto! Ah, tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra. Viaja na luz, sem parentes, sem companhia, sem nome, sem fala... Começa a entender de tal maneira tudo como se a adormecessem os braços de céu, de um lado a outro do horizonte.
 Isto é a menina parada no Reino da Solidão. *Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar* (MEIRELES, 2003c, p.45-6, grifo nosso).

A partir de uma fusão com o elemento mineral, a menina transfunde-se com o mundo, com o “Reino da Solidão”, e transcende sua condição de ser humano. Ela, como a “Deusa”, está no espaço, mas não está, pois torna-se “perfume” e alastra-se “no ar”, infinitamente. Afinal, “um cheiro tem, no ar, um infinito” (BACHELARD, 1990, p. 137).

Dilui-se no universo: é pelo devaneio que compreende a ligação complexa de todas as coisas e as leis secretas que as regem.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” [...] quando é realmente o autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, *um ser que se abre nele*. De repente ele se faz sonhador do mundo. *Abre-se para o mundo e o mundo abre-se para ele*. (BACHELARD, 2006, p. 165, grifos nossos).

A menina está e não está no mundo, porque ela própria é e não é o mundo, nesse momento de devaneio. Perde-se e encontra-se (porque abraça sua própria solidão) no “Reino da Solidão”.

Tanto Olhinhos de gato quanto a menina não nomeada, a partir da exploração imaginativa do espaço, a partir de sucessivos devaneios, transcendem numa espécie meditativa de devaneio, que lhes possibilita experimentar a vida e o mundo em essência. O “devaneio do infinito” nos comunica textualmente essa vivência. É por ele que o leitor sente-se de certa forma, também “em suspensão”. Termina-se de ler o livro e, se o leitor for solitário o suficiente, transcende-se o mundo junto com as personagens. Passam-se alguns minutos (ou horas) para que seja possível “aterrissar” no mundo cotidiano outra vez. Por esse motivo, cremos ser possível a formação de uma atmosfera onírica que envolve o leitor atento até algum tempo depois de terminada a leitura. Um presente da poética ceciliana a sua prosa.

5 DOCES LINHAS SE ENTRELAÇAM

Ao longo dessa pesquisa visitamos e habitamos o mundo da Infância que se desenhou pelas palavras sonoras de Cecília Meireles em *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*. Encantamo-nos com a vida vista do chão e da terra que acolheu Olhinhos de gato, seguimos suas aventuras pelos mundos das coisas esquecidas pelos adultos, os *cosmos* do tapete, da réstia de luz, do assoalho e do mármore, da colcha da índia.

Fomos também ao “tempo do giroflê”, brincamos de ciranda e cantamos cantigas de roda, tivemos medo do saci Pererê, do diabo e da morte. Aprendemos a arte perdida de amarrar raminhos de flores e fazer coloridos paninhos de limpar caneta tinteiro. Desvendamos a linguagem secreta das coisas e dos aprendizados da noite, cheios de mistério. Perdemos séculos tecendo rendas difíceis como as das aranhas que sonham com o universo e sofremos a doença e a morte de seres amados. Adivinhamos um reino de Solidão e vivemos várias vidas até conquistarmos o direito de estar e não estar lá.

Iniciamos nosso percurso investigando a fortuna crítica sobre a obra cecilianiana e nos propusemos a compreender e apreciar as figurações da infância e da solidão, assim como das personagens infantis femininas das obras escolhidas para compor nosso *corpus*. Partimos do delicado relicário de nácar da sensível obra de Cecília Meireles em busca de um relance dos jardins de *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*. Descobrimos, ao caminhar pelas complexas sendas do gênero literário, que nossas meninas não se importavam de misturar as cores da paleta e se posicionar num gênero híbrido de som e silêncio, entre prosa e poesia, no cerne da “narrativa poética”. As cores misturaram-se ainda mais e reproduziram-se meios-tons de um antigo álbum de retratos, regados pelas águas da evocação das lembranças. Pelos objetos especiais, únicos no amor de seus donos-companheiros, divisamos o *chiaroscuro* do entrelaçar das memórias com a ficção e vimos as obras do *corpus* mergulharem nos meandros do “romance autobiográfico”, parte sonho-memória, parte reinvenção.

Prismas e lentes apresentaram-se pelo caminho. Perscrutamos levemente as sinuosidades do método fenomenológico e adotamos o pensamento bachelardiano sobre a imaginação poética como um prisma através do qual vemos, em dois movimentos, as cores decomporem-se e juntarem-se na luz branca do devaneio. Tomados pelas mãos de Bachelard fomos conduzidos ao conhecimento de uma Infância que nos habita por toda a vida. Quisemos saber mais sobre os idos da Infância e trilhamos os caminhos paralelos da História das Mentalidades e chegamos à rua de pedrinhas coloridas dos estudos da representação da

Infância na obra literária. Sentimos que nossas meninas abraçavam o idílio e criavam seus mundos, dignos dos mais brilhantes *puer ut poeta*.

Tomamos nossos compassos e lunetas e continuamos, agora em busca de seus delicados tesouros, suas conchas, caixinhas, contas e cacos de vidro coloridos, e deparamo-nos com meninas delicadas como porcelana e intrincadas como labirintos, de sabedoria incomum, misteriosas, que experimentam o universo pelos mais afinados sentidos, que têm no seu olhar a inocência e o conhecimento do que está oculto no verso das coisas e das pessoas. Trançamos, ponto por ponto, um bordado de várias agulhas com as doces linhas da afetividade que ligaram (ou separaram, em defeituosos pontos quebrados) as personagens estudadas de outras crianças e adultos.

E percebemos que havia padrões que se teciam por trás dos tecidos. Padrões de medo. Dos balões vermelhos e bexigas das doenças pavorosas e debilitantes das quais apenas os adultos sabiam cuidar com seus remédios, simpatias e rebuçados, e exageradas proteções do corpo infantil. E Ela também se insinuou: com a Ceifadora brincamos de um esconde-esconde cuja moeda era o medo, cujo preço era a saudade. O resultado absoluto: a morte, dentro da qual mergulhamos, colocando moedas nos olhos dos mortos, chorando pelos anjinhos, aspergindo água sobre as imóveis donzelas.

Passeamos, enfim, ao redor das casas vazias e nos enredamos nas nuvens dos jardins abandonados, encantados de sons coloridos de sábado de aleluia e silêncios de miado mudo de sexta-feira da paixão. Adentramos a solidão – caixa de ressonância do devaneio – adivinhando seu Reino, conversando com sua gruta, suas estátuas.

Viajamos, depois, pelos mundos da Infância eterna do aprendizado. Tocamos o *cosmos* das coisas pequenas e o habitamos. Vivemos o tapete, a casca da árvore e o chão de vida em profusão, que nos acolheu em seu seio e fez-se observatório de certos olhos maravilhados.

Perdemo-nos na ordem secreta das coisas, muito sérias, nas oníricas paisagens dos desertos interiores e exteriores da casa de uma estrela, dos jardins e da mansão de um paraíso, percebemos que o espaço é índice de intimidade e nos aprofundamos. Experimentamos e exploramos com olhos de primeira vez, como as meninas observadas, os recantos do espaço e transcendemos, conquistando a dádiva de estar e não estar. Do espaço chegamos ao devaneio do infinito.

6.1 Por quais jardins caminhar adiante?

Consideramos interessante, após a realização desse trabalho, propor possíveis caminhos para pesquisas futuras. Cremos que o estudo da natureza pós-simbolista da obra ceciliana poderia contribuir para vê-la sob o viés do devaneio. Ou ainda que a transfiguração poética, nos liames próprios do texto literário, desses devaneios (e transcendências) poderia ter um estudo aprofundado. Saímos, certamente, com mais dúvidas, maravilhamento e curiosidade em relação à obra de Cecília Meireles do que ao início de nossa jornada, que adorávamos retomar, num oportuno momento futuro.

REFERÊNCIAS

Obras de Cecília Meireles

MEIRELES, Cecília. Evocação Lírica de Lisboa. In: *Cecília Meireles* (Seleção e prefácio Leodegário A. de Azevedo Filho). São Paulo: Global, 2003a, p. 197-105. (Coleção Melhores Crônicas).

_____. *Criança meu amor*. 10. ed. Ilustrações de Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. *Crônicas em geral*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (Coleção Cecília Meireles: Obra em prosa; v. 1)

_____. *Crônicas para jovens*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário de Azevedo Filho. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Janela Mágica*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003b.

_____. *Giroflê, giroflá*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003c.

_____. *Olhinhos de gato*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1980.

_____. *Poesia Completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2. v.

MODERNA. Projeto de Leitura. Coordenação de Maria José Nóbrega e elaboração de Lucy Wenzel. 2003a. Disponível em:

<<http://www.modernaliteratura.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A1328711CC3>>. Acesso em: 17 mai. 2013. (Encartado em MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2003a).

_____. Projeto de Leitura. Coordenação de Maria José Nóbrega e elaboração de Rosane Pamplona. 2003b. Disponível em: <<http://www.modernaliteratura.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A01319A04E81572EA>>. Acesso em: 17 mai. 2013. (Encartado em MEIRELES, Cecília. *Giroflê, giroflá*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003b).

Correspondência e Notícias em jornal

MEIRELES, Cecília. [Carta] 30 abr. de 1944 [para] Gabriela Mistral, Rio de Janeiro. 1f. In: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Sala virtual Gabriela Mistral: documentos*. Disponível em: <<http://salamistral.salasvirtuales.cl/>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

OBRA de Cecília, 40 anos para ser publicada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1980, Folha Ilustrada, p. 47.

Fortuna crítica

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

_____. Prefácio. In: *Cecília Meireles* (Seleção e prefácio Leodegário A. de Azevedo Filho). São Paulo: Global, 2003, p. 7-12. (Coleção Melhores Crônicas).

BASTOS, Maria Helena Camara e CUNHA, Maria Tereza Santos. Letras em festa. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001, p. 201-10. (Coleção Ciências Sociais; v. 1).

BLOCH, Pedro. *Cecília Meireles*. [Entrevista] Manchete. N. 630, p. 34-37, 16 mai. 1964. Disponível em <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 13-32.

CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia intemporal”. In: _____. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José, 1960, p. 203-208.

DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, p. 56-68.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. Cecília Meireles: uma poeta de mil faces. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. *Panorama Literário*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, p. 149-156. Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Diversos/Panorama_Literario.html>. Acesso em: 06 mai. 2013.

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

_____. *Crônicas de uma vida*. [Editorial] Revista *Cult*. Ano V, n. 51, p. 48-51, Out 2001.

NEVES, Margarida de Souza. Paisagens secretas: memórias da infância. In: ____; LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001, p. 23-39. (Coleção Ciências Sociais; vol. 1).

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007.

_____. Bibliografia crítica e comentada de Cecília Meireles. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. lxxxvi-cxiii.

PIMENTA, Jussara. Leitura e encantamento: a Biblioteca Infantil do Pavilhão do Mourisco. In: _____; LÔBO, Yolanda Lima e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001, p. 105-120. (Coleção Ciências Sociais; vol. 1).

SECCHIN, Antonio Carlos. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. xvii-xx.

ZAGURY, Eliane. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. lxi-lxvi.

Sobre Infância

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

BOTO, Carla. O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. In: FREITAS, Marcos Cezar e KUHLMAN JR., Moysés (Org.). *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 11-60.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

CORAZZA, Sandra Mara. *História da infância sem fim*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000.

COSTA, Jurandir F. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal: 1989.

COUTINHO, Fernanda. *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012. (Coleção Textos Nômades, N. 3).

HEYWOOD, Colin. *Uma História da Infância: da idade média à época contemporânea no ocidente*. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

KENNEDY, David. As raízes do estudo da infância: história social, arte e religião. In: KOHAN, Omar Walter e _____ (Orgs.). *Filosofia e Infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 129-159.

KUHLMANN JR., Moysés. *Infância e Educação infantil: uma abordagem histórica*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *História social da infância no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2009, p. 229-250.

LEITE, Miriam L. M. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos C. de (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 17-50.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: Eduel, 2012.

POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da infância*. Tradução de Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Bibliografia geral

AMORIM, Orlando Nunes. “O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Lima”. In: _____; NIGRO, Claudia M. Cenevista; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 45-70.

ARIÈS, Philippe. *O Homem perante a morte*. Tradução de Ana Rahaça. Portugal: Europa-América, 2000. 1 E-book.

_____. *A história da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Coleção Saraiva de Bolso).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do devaneio*. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo: Edusp, 1990. (Coleção Criação & Crítica; v. 3).

BORGES FILHO, Ozíris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: _____; GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga (Orgs.). *Linguagem e sociedade*. Ribeirão Preto: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRANDÃO, Junito Brandão. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2010.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL. E ROUSSEAU, A. M. *Que é Literatura Comparada?* Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na *autobiografia*”. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a, p. 61-83.

_____ e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e crítica*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b (Modernismo, v. 2.).

CHARON, Rita. Narrative and Medicine. *New England Journal of Medicine*, Massachusetts, v. 350; 9, p. 862-864, fev. 2004.

_____. Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust. *Journal of the American Medical Association*, Illinois, v. 286, n. 15, p. 1897-1902, jun. 2001.

_____. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New York: Oxford University Press, 2006.

_____. The Novelization of the Body or, How Medicine and Stories Need one Another. *Narrative*, Ohio, v. 19, n. 1, p. 33-50, jan. 2011.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.

CIDO DE ÓSUN EYIN, Pai. *Candomblé: a panela do segredo*. São Paulo: Saraiva, 2008.

COSTA, José Carlos da; ALVES, Lourdes Kaminski. Representações da memória na literatura e na cultura. *Revista Investigações*, Recife, vol. 23, n. 1, 2010, p. 187-210.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 5.

_____. *Introdução à Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

_____. *Notas de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc SP, 2007, p. 39-52.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

DOURADO, Autran. O Risco do Bordado. 9. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 200.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*: seguido de “Envelhecer e morrer”. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95-124.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc SP, 2007, p. 89-110.

KLEINMAN, Arthur. *The illness narratives: suffering, healing, and the human condition*. New York: Basic Books, 1988.

LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Colegio de México, FCE, 1996.

MORIN, Violette. L'objet biographique. In: *Communications*, 13, 1969. p. 131-139. Disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189> Acessado em 2 de julho de 2013.

NIGRO, Claudia M. Cenevista; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 45-70.

PAZ, Octavio. Prosa e Verso. In: *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (v. 3).

SCHATZMAYR, Hermann G. A varíola, uma antiga inimiga. *Cad. Saúde Pública* [online]. 2001, vol.17, n.6, p. 1525-1530.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. 3. ed. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: 2007.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates. Literatura, nº 14)

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 169-204.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc SP, 2007, p. 17-38.

ZAGURY, Eliane. *A Escrita do Eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1982.