

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Danielle Morais Generoso

**A arte de ser feliz: vida como escrita e arte em Cecília Meireles**

Juiz de Fora

2012

Danielle Morais Generoso

**A arte de ser feliz: vida como escrita e arte em Cecília Meireles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora

2012

Generoso, Danielle Morais.

A arte de ser feliz : vida como escrita e arte em Cecília Meireles /  
Danielle Morais Generoso. – 2012.

119 f.

Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários)-  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. 2. Escrita. 3. Autobiografias. 4.  
Crônica literária. I. Título.

CDU 003.2/.3

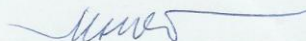
Danielle Morais Generoso

**A arte de ser feliz: vida como escrita e arte em Cecília Meireles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 23/05/2012.

BANCA EXAMINADORA



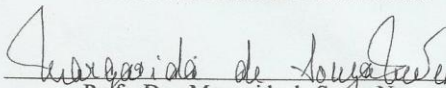
---

Profa. Dra. Maria Luiza Scher Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Profa. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha  
Universidade Federal de Juiz de Fora



---

Profa. Dra. Margarida de Souza Neves  
PUC - Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Marília Rothier Cardoso  
PUC - Rio de Janeiro

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus, refúgio nos momentos de dificuldade e a quem tenho aprendido a agradecer diariamente.

A meus amados pais, Dimas e Marly, pelo apoio, compreensão, dedicação e amor. Sempre dispostos a ouvir, aconselhar, entender e acalmar nas horas de ansiedade e de nervosismo.

A minha querida irmã, Gisele, pelas conversas, pela companhia na mesa de estudos – ainda que sigamos caminhos profissionais diferentes – pelos ouvidos e ombros amigos.

A meu namorado, Douglas, pela paciência, carinho, momentos felizes e prazerosos que revigoram minhas energias para iniciar a semana. Sempre atencioso, é sinônimo de amor, segurança e felicidade.

A meus amigos queridos, que sempre me proporcionam instantes lindos, agradáveis e inesquecíveis, sendo cada um, a sua maneira, uma lembrança eterna nesta vida em que as horas se esgotam rapidamente. Agradeço a compreensão pelos dias de desencontro e pelos risos que sempre são capazes de despertar.

A minha orientadora, Maria Luiza Scher, pelos direcionamentos e sugestões sempre adequados e em boa hora. Obrigada por apoiar e compartilhar de minhas ideias e interesses acadêmicos, aprimorando e possibilitando esta pesquisa.

A meus professores do mestrado, pelas discussões que proporcionaram amadurecimento e aprendizado. Em especial, agradeço às Professoras Tezerinha Scher e Jovita Noronha, pelas contribuições cuidadosas e oportunas que ajudaram a nortear este trabalho.

À Professora Margarida de Souza Neves cuja pesquisa, relacionada ao objeto desta dissertação, foi de incalculável auxílio. Obrigada por aceitar nosso convite para compor esta banca examinadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela seriedade e comprometimento acadêmicos. Agradeço o incentivo e a assistência durante esses dois anos de curso.

E por fim, e não menos importante, à CAPES, cujo apoio financeiro foi de fundamental importância para minha dedicação a este projeto.

## Resumo

Esta dissertação tem como principal objetivo proporcionar uma leitura da obra autobiográfica *Olhinhos de Gato*, da escritora brasileira Cecília Meireles e, a partir dessa, revisitar sua trajetória literária, apresentando as questões mais recorrentes de seu projeto literário permanentemente perseguido, em consonância com sua postura crítica como intelectual modernista. A leitura desse relato de infância se estende para além das discussões em torno das autobiografias e se abre para questões sociais, etnográficas e históricas, a partir da representação – na relação memória individual e coletiva – da cidade, das camadas sociais e dos costumes de outrora. Crônicas da autora, selecionadas nos livros *Cecília Meireles: crônica em geral*, *Ilusões do Mundo* e *Seleto em prosa e verso*, esse último organizado por Darcy Damasceno, ajudam a compor o *corpus* literário deste trabalho e, em leitura paralela com alguns dos temas recorrentes na escrita de Cecília Meireles, permitem ampliar questões levantadas pela obra foco desta dissertação. Cecília Meireles, em entrevistas e depoimentos, fala sobre como a infância e suas experiências estiveram intimamente ligadas a sua vida adulta e a sua arte. Fez-se então necessário, associar uma espécie de crítica biográfica à reflexão sobre o relato da infância e sobre as crônicas, uma vez que o *corpus* recortado para este trabalho contém questões que frequentam toda a obra literária da autora, como a solidão, a morte, o poder corrosivo do tempo, que levam à visão crítica do passado e a sua necessidade constante de reaprender a ver o mundo para, a partir daí, construir, na escrita, o processo poético de transformação da vida em arte.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles. Escrita autobiográfica. Crônica. Experiência e relato. Poesia modernista.

## Resumen

Esta disertación tiene como principal objetivo proporcionar una lectura de la obra autobiográfica *Olhinhos de Gato*, de la escritora brasileña Cecília Meireles y, por medio de esta, volver a su trayectoria literaria, presentando las cuestiones más recurrentes de su proyecto literario permanentemente perseguido, en consonancia con su postura crítica como intelectual modernista. La lectura de este relato de infancia se extiende más allá de las discusiones acerca de la autobiografía y hace un hueco para cuestiones sociales, etnográficas y históricas, a través de la representación – en la relación memoria individual y colectiva – de la ciudad, de los estratos sociales y de las costumbres de entonces. Crónicas de la autora, presentes en los libros *Cecília Meireles: crônica em geral*, *Ilusões do Mundo* e *Seleção em prosa e verso*, ese último organizado por Darcy Damasceno, ayudan a componer el *corpus* literario de este trabajo y, en lectura paralela con algunos de los temas recurrentes en la escritura de Cecília Meireles, permiten ampliar cuestiones señaladas por la obra foco de esta disertación. Cecília Meireles, en entrevistas y testimonios, habla sobre cómo la infancia y sus experiencias estuvieron estrechamente unidas a su edad adulta y a su arte. Fue necesario entonces, asociar una especie de crítica biográfica a la reflexión sobre el relato de la infancia y sobre las crónicas, una vez que el *corpus* recortado para este trabajo contiene cuestiones que frecuentan toda la obra literaria de la autora, como la soledad, la muerte, el poder corrosivo del tiempo, que llevan a la visión crítica del pasado y la su necesidad constante de reaprender a ver el mundo para, entonces, construir, en la escritura, el proceso poético de transformación de la vida en arte.

**Palabras-clave:** Cecília Meireles. Escritura autobiográfica. Crónica. Experiencia e relato. Poesía modernista.

## Sumário

1 – Introdução.....	09
2 – Narrar e arquivar a própria vida.....	30
2.1 – Considerações sobre o gênero autobiográfico.....	30
2.2 – O projeto autobiográfico de Cecília Meireles.....	35
3 – Da janela se vê o mundo.....	47
4 – Uma vida em arte.....	77
5 – Considerações finais.....	112
Referências.....	116



## 1 – Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal (re) visitar, a partir da obra autobiográfica *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles, um tipo de nova possibilidade da escrita literária, a memorialística. Pretende-se refletir sobre a abertura da literatura e da crítica para outros gêneros narrativos, e também como essa permite que se discuta um pouco do passado do país, através da representação da cidade, das camadas sociais e dos costumes de um tempo que se foi, mas que deixou suas marcas, suas impressões.

A partir da leitura de *Olhinhos de Gato*, o relato de uma infância perdida, pode-se perceber que a intenção de um escritor vai além da narração da própria vida, já que guarda um projeto e, neste caso, pode levantar uma discussão sobre questões que fizeram parte do drama político, social e educacional de um tempo e de um país. Isso revela como uma escrita memorialista pode direcionar a visão dos leitores para assuntos que também lhes dizem respeito.

A obra de memória escolhida para análise nesta dissertação é pouco conhecida e explorada pelo meio acadêmico, o que inclusive foi sentido durante esta pesquisa, tendo em vista a dificuldade de encontrar artigos que fizessem justiça a uma narrativa tão rica. Levando em consideração a escassez de estudos em torno de *Olhinhos de Gato* e a instigante leitura proporcionada por esse livro, consideramos pertinente estudar essa obra autobiográfica.

Destacar-se-ão os principais temas levantados por Cecília Meireles na obra eleita, estabelecendo um diálogo com algumas crônicas da autora que, apesar de pertencerem a diferentes livros, possuem temáticas semelhantes. Dar-se-á enfoque às crônicas que discutem tanto a sua posição relativa à infância, quanto os seus temas mais frequentes, como a solidão, a saudade, os sentimentos de transitoriedade e de efemeridade da vida, a valorização do humano e do íntimo.

A análise inicia-se seguindo as linhas temáticas da solidão e do silêncio, representadas pelas crônicas “Páginas da Infância” – trecho de *Olhinhos de Gato* – e “Ninguém”. A primeira aborda o vazio, o silêncio que causa melancolia. O álbum de fotografias é apresentado, ainda nessa crônica, como forma de guardar os vestígios daqueles que se foram. Suas imagens silenciosas estão presas nessas páginas, nessas envelhecidas folhas, e despertam a saudade de quem as vê. A segunda crônica relata o vazio existencial causado por uma intensa solidão. Esse vazio só pode ser amenizado

quando o sujeito encontra-se em sua casa, junto as suas coisas e sente-se, assim, pertencente ao mundo.

A crônica “Cântico dos cânticos” demonstra a imaginação, o olhar fantasioso de um menino solitário como estratégia para suprir seu estado de abandono. Ele vê além do que os seus passos podem alcançar e sorri inocente, no mundo de fantasia por ele criado. Esse menino tem uma postura semelhante à menina de *Olhinhos de Gato*, que, a partir da janela de sua casa, imagina e vive outras vidas.

A janela também é objeto de mediação entre eu/mundo em “Confidência”. Nessa uma mulher, que vive a solidão de estar em terra estrangeira, encanta-se pelas vidas que passam pela rua ou que povoam outras casas que ela avista de seu apartamento. Dentre as várias imagens, a que mais lhe encanta é a de um homem que parece viver, também, solitário. E, durante um tempo, esse se torna, sem perceber, sua única companhia.

“O livro da Solidão” aborda o silêncio como algo valioso ao espírito, ele equilibra e acalma. Nessa crônica, também, o valor das palavras é explicado pelo fato de essas serem a comprovação da existência das coisas, logo, a significação de um elemento no mundo é possibilitada pela sua nomeação.

Em “Espelhos” relata-se o olhar de descoberta do mundo pelas crianças, a partir de suas experiências repletas de encantos, inocências e brincadeiras. As imagens representadas pelos espelhos são um eco das originais e, apesar de suas semelhanças, falta-lhes o mais importante, a vida.

As fotografias, que também são a representação de uma imagem, ganham destaque na crônica “Conversa com crianças mortas”, em que Cecília Meireles recorda seus irmãos, que morreram ainda crianças e com os quais ela nem chegou a conviver. Ela descreve-os, a partir das figuras dos retratos, e lamenta a impossibilidade de comunicação entre eles.

Os vestígios como fonte de recordação são apresentados em “Mesa do passado”, em que se faz uma bela alusão aos suspiros como o último indício de festa. Esse doce é muito frágil e se desmancha com facilidade na boca, mas as raspas de limão – um fragmento da fruta – que nesse são colocadas, fazem com o aroma e o sabor perdure um pouco mais.

As lembranças da infância novamente ganham o texto em “Fábula do manequim”. Nessa, o imaginário infantil garante novos contornos ao mundo. Uma figura que muito intriga a criança é um manequim, que apresenta uma forma geométrica tão diferente, que parece pertencer a outro mundo. Ele passa por metamorfoses, ora

parece humanizar-se sentado diante de um piano, transformando suas dores em música, ora se configura em mesa de médiuns e se comunica com um mundo invisível.

Afastando-se um pouco da questão da solidão, da saudade e das imagens silenciosas da infância, discute-se o desconcerto do mundo em “Desordem do mundo”. Essa crônica apresenta a imagem alegórica do mundo como uma grande árvore, em que estão dispostos, de forma errônea, os seus habitantes. Há muitas injustiças e desigualdades sociais nessa divisão e isso gera muita insatisfação, muito desgosto.

O Natal é uma imagem recorrente e aparece nas crônicas “Boas festas” e “Imagens do natal melancólico” – publicadas no período em que ocorria a Segunda Guerra Mundial – que relatam a violência, a intolerância e a incompreensão que se alastravam pelo mundo, deixando marcas que causariam danos ao futuro. Atribuía-se uma importância exacerbada aos presentes e às superficialidades dessa época do ano, como é apresentado, também, na crônica “Compras de natal”. A autora declara que os costumes antigos estão sendo substituídos pela valorização comercial da data, como se pode ler em “Ainda há Natal”, a data tem se transformado em subterfúgio para que as pessoas possam se afastar das penalidades da realidade.

O carnaval e os espetáculos de circo são, também, satisfações substitutivas, ilusões que buscam aliviar as infelicidades. A falsa realidade criada pelo carnaval é trabalhada nas crônicas “Depois do carnaval” e “Fugindo ao carnaval”. Em ambas, a festa é representada como um momento de transgressão, em que se pode viver as fantasias que, durante todo ano, permanecem ocultas.

Da mesma forma que a festa carnavalesca, o circo tem seus fascínios: uma magia de luzes, efeitos e ilusões, capazes de encantar até Deus. É o que se pode ler em “Deus explica o circo”, em que o espetáculo promovido por esse “mundo de lonas” é visto como algo magnífico, que desperta os sonhos das pessoas de coração puro. Os personagens que habitam esse mundo de ilusão são a representação da humanidade, desafiando limites, vencendo medos, em busca de liberdade e felicidade, como notamos na crônica “Jogos circenses”.

Uma bela alusão ao modo como os artistas veem o mundo, diferentemente das outras pessoas, é apresentada pela crônica “Uns óculos”. Nessa, a narradora declara possuir olhos tortos, que fogem aos padrões, e que, graças a esses, é capaz de ver além do que aqueles que possuem olhos considerados perfeitos. Ela vê belezas e paisagens inimagináveis. Essa peculiaridade de um olhar capaz de retirar, dos acontecimentos mais corriqueiros, encantos surpreendentes são assunto, também, de “Arte de ser feliz”,

em que os pequenos detalhes do mundo podem proporcionar doces momentos de felicidade, basta saber olhá-los.

Justamente por enxergar o mundo por um prisma especial é que os artistas têm grandes responsabilidades. Sua arte é capaz de transfigurar a realidade circundante e de despertar, nos apreciadores de seu trabalho, as pequenas felicidades dessa vida, como se pode ler em “Agonias de um cronista”, utilizada para fechar a análise dessas crônicas.

Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), de linhagem açoriana pela parte materna e portuguesa pela paterna, nasceu no Rio de Janeiro e ficou órfã prematuramente, sendo criada pela avó materna D. Jacinta Garcia Benevides, única sobrevivente da família. Seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, faleceu aos 26 anos, antes de seu nascimento, e sua mãe, Matilde Benevides, quando Cecília tinha apenas três anos.

Por volta de 1910, a poetisa terminou o curso primário na Escola Estácio de Sá e diplomou-se professora em 1917, tendo concluído o curso da Escola Normal (Instituto de Educação). Formada, dedicou-se à questão educacional e seguiu, paralelamente à carreira de professora primária, a atividade literária e jornalística, escrevendo nos principais jornais da imprensa carioca, como no *Diário de Notícias* (1930-1934) – artigos sobre o ensino no país – e no periódico *A Manhã* (1942-1944) – estudos sobre folclore infantil.

Cecília preocupava-se tanto com a questão da infância e da educação que criou, em 1934, a primeira Biblioteca Infantil brasileira, no antigo Pavilhão Mourisco, em Botafogo. Ainda nesse mesmo ano, viajou a Portugal, a convite do Secretário de Propaganda de Portugal, António Ferro, e de sua esposa, a poetisa Fernanda de Castro, fazendo conferências nas universidades de Lisboa e Coimbra. Em 1935 foi nomeada para lecionar Literatura Luso-Brasileira e, depois, Técnica e Crítica Literária na então fundada Universidade do Distrito Federal, exercendo essa função até 1938.

Educadora, poeta, jornalista, a autora Cecília Meireles possui uma vasta obra, que vai desde poesias e crônicas à publicação de traduções. De acordo com a crítica literária, a autora não se filiou a uma única estética literária, tendendo tanto ao Simbolismo quanto ao Modernismo. Segundo Mario de Andrade (1939)<sup>1</sup>, “(...) Cecília Meireles tem passado, não exatamente incólume, mas demonstrando firme resistência a

---

<sup>1</sup> Mario de Andrade. Sobre *Viagem* (26 nov. 1939) in *O Empalhador de Passarinho*. SP, Livraria Martins Editora [s/d]. Trecho retirado de MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguillar, 1987.

qualquer adesão passiva. Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo (...)” (MEIRELES, 1987, p. 37). A própria autora declarou não se preocupar com as escolas literárias, a não ser por um ponto de vista histórico, afirmando acreditar “que todos aprendemos com todos” (MEIRELES, 1987, p. 64-65).

*Espectros*, seu primeiro livro de versos, foi publicado em 1919 e rendeu-lhe muitos elogios da crítica. Depois vieram, dentre outros, *Viagem* (1939), um grande exemplo do ecletismo de Cecília, pois “escolhe de todas as tendências apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser” (MEIRELES, 1987, p. 37); *Vaga Música* (1942), que apresenta uma forma confusa resultante da mistura de vários ritmos líricos importantes; *Romanceiro da Inconfidência* (1953), “uma amostra de poesia social de alta categoria” (MEIRELES, 1987, p. 52) e *Canções* (1957), que – conforme o próprio nome – é caracterizado pela musicalidade.

Quanto a sua obra em prosa, mais especificamente suas crônicas, é importante destacar *Escolha o Seu Sonho* (1964), sua última publicação em vida, *Inéditos* (1967), *Quadrante 1* (1962) e *Quadrante 2* (1963). O livro *Olhinhos de Gato*, objeto desta pesquisa, foi enquadrado, de acordo com a bibliografia da autora apresentada em sua *Obra Poética* (1987)<sup>2</sup>, em sua obra de ficção, publicada em seis volumes da revista portuguesa *Ocidente*. Dentre suas várias traduções publicadas estão *As Mil e Um Noites* (s/d), com ilustrações feitas por seu marido Correia Dias, *Bodas de Sangue* (1960), de Frederico García Lorca e *Poesia de Israel* (1962), com ilustrações de Portinari.

Faremos a seguir um breve percurso pela poesia de Cecília Meireles para apresentar alguns temas e recursos de sua poética. As obras da autora, aqui citadas, serão nomeadas abreviadamente<sup>3</sup>. Em *Viagem* (1939), livro com o qual a autora conquistou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras e que foi editado em Lisboa em 1939, encontramos Cecília em meio a uma permanente viagem interior, intimista, refletindo delicadamente sobre temas como a solidão, a melancolia, as

<sup>2</sup> MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1987.

<sup>3</sup> As obras de Cecília Meireles utilizadas e que tiveram seus títulos abreviados são *Seleção em prosa e verso*: S.P.V; *Ilusões do mundo*: I.M; *Olhinhos de Gato*: O.G; *Obra poética*: O.P; *Cecília Meireles: crônica em geral*: C.G; *Melhores poemas de Cecília Meireles*: M.P; *Antologia poética*: A.P.

saudades e os sofrimentos, temas esses que percorrerão toda a sua obra lírica. É como se a poetisa visse, nessa evasão ao mundo interior através de seu canto, uma alternativa para sair do caótico mundo em que se encontrava, então “ela resiste, no isolamento” (MEIRELES, A.P, 2001, p. 23). Cecília Meireles reflete sobre o processo de criação literária, pois tem consciência de que “a canção é tudo. / Tem sangue eterno a asa ritmada” (MEIRELES, A.P, 2001, p. 15). Conforme lemos em seus versos, diante da complexidade e dos sofrimentos de seu mundo, sua única saída é cantar

#### **Aceitação**

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens  
E sentir passar as estrelas  
Do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos.

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano  
E assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,  
Que desejar que apareças, criando com teu simples gesto  
O sinal de uma eterna esperança.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,  
Nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:  
Não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.  
(MEIRELES, A.P, 2001, p. 20)

O título do poema demonstra a aceitação da poetisa diante da inexorável força do tempo e da fugacidade de todas as formas. Assim como as imagens referidas – as nuvens, as estrelas, as formas do fundo do oceano – são intangíveis, distantes e impossíveis de possuir, assim também é seu objeto de desejo, posto que é impossível “prendê-lo à terra e alcançar o rumor de seus passos” (MEIRELES, A.P, 2001, p. 20).

A canção nasce do desejo de dar contorno as suas perdas e, como foi desenrolada “de dentro do tempo” (MEIRELES, A.P, 2001, p. 20), é a única coisa capaz de vencer seu poder corrosivo e de transcender à morte; por isso a poetisa canta e, como as cigarras, aceita seu destino de “morrer de cantar” (MEIRELES, A.P, 2001, p. 20).

Essas divagações por um mundo interior, que norteiam o livro *Viagem*, são comuns na poética da autora, orientando também sua *Vaga Música* (1942) por “um profundo mundo subjetivo que dá uma deliciosa consciência poética ao irracional” (MEIRELES, O.P, 1987, p.45). A poetisa transita entre dois mundos – o consciente objetivo e o subconsciente – que compõem a base de sua poesia e deixa “múltiplas ressonâncias na alma de quem ouve essa ‘vaga música’” (MEIRELES, O.P, 1987, p. 46).

Menotti del Picchia (1942)<sup>4</sup>, ao falar sobre *Vaga Música*, propõe que “há uma nostalgia invencível na alma de Cecília, uma espécie de tonto maravilhamento por se encontrar num mundo formal, anguloso, ensolarado, cruamente realista e um ansiado desejo de regressão ao seu neblinoso mundo interior, feito de esgarçados devaneios” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 46). O poema “Explicação” exemplifica tal devaneio pelo mundo interior na medida em que reflete o atordoamento do sujeito diante de algumas questões da vida

### **Explicação**

*A Alberto de Serpa*

O pensamento é triste; o amor, insuficiente;  
e eu quero sempre mais do que vem nos milagres.  
Deixo que a terra me sustente:  
guardo o resto para mais tarde.

Deus não fala comigo – e eu sei que me conhece.  
A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.  
A estrela sobe, a estrela desce...  
- espero a minha própria vinda.

(Navego pela memória  
Sem margens.

Alguém conta a minha história  
E alguém mata os personagens.)  
(MEIRELES, *A.P.* 2001, p. 47)

Há neste poema um ser que assiste impotente e melancólico à narração de sua história repleta de perdas, deixando que seus pensamentos divaguem e conduzam a sua música. Seu desejo é maior que suas possibilidades de realização e sua memória é tão vasta que por essa ele navega, sem encontrar um fim, uma margem. A ele só resta deixar que a terra o sustente e esperar a sua própria morte.

Os descontentamentos desse indivíduo são tantos que o que se pode notar não é uma vontade de viver, mas um consentimento em deixar-se viver até que seu tempo se esgote. Esse pensamento está em consonância com uma carta escrita por Cecília após o suicídio de seu esposo – analisada mais adiante – em que a autora declara: “me falta vontade de viver. Consinto em viver mais algum tempo, – para deixar em ordem estas coisas (...)” (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

---

<sup>4</sup> Menotti del Picchia. Sobre *Vaga Musica* in *A Manhã*. RJ, 1 ago. 1942. Trecho retirado de MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguillar, 1987.

Tal poema, “Explicação”, publicado em 1942 em *Vaga Música*, é posterior tanto à referida carta escrita por Cecília a seus amigos, em 1936, quanto aos textos que originaram o livro *Olhinhos de Gato*, publicados em Portugal entre 1939 a 1940.

Há ainda nesse livro os temas fundamentais do lirismo característico de Cecília, que transita entre o cotidiano e o território dos sonhos, podendo o leitor “sentir a pulsação do humano, e do que tendo sido sofrido com lucidez, foi pensado na meia impessoalidade das metáforas isentas” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 39)<sup>5</sup>. Essa mistura lírica pode ser reconhecida nos versos do poema “Canção do Deserto”, em que encontramos elementos da natureza na representação poética do mundo subjetivo. As imagens do mundo material são utilizadas para metaforizar seus sentimentos, suas sensações.

### **Canção do Deserto**

Minha ternura nas pedras  
vegeta.

Caravanas de formigas  
tomam sempre outro caminho.  
E a areia – cega.

Noite e dia, noite e dia  
– como se estivesse à espera.

O sol consome as cigarras,  
a lua pelas escadas  
se quebra.

Minha ternura? – nas pedras.

Para o ultimo céu perdido,  
meu desejo sem auxílio  
se eleva.

Mas os passos deste mundo  
pisam tudo, tudo, tudo...  
Morte certa.

Morte para todos os passos...  
(Só com a sola dos sapatos  
os homens tocam a terra!)

Minha ternura? – nas pedras.  
Nas pedras.  
(MEIRELES, *O.P.*, 2001, p. 48)

---

<sup>5</sup> Osmar Pimentel. “Cecília e a Poesia” in *Diário de São Paulo*, 6 nov. 1943. Disponível em MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1987.



Nesse poema encontramos uma das mais expressivas características da poesia de Cecília: sua constante busca pela expressão da intimidade, seu incessante desejo de exteriorizar sentimentos.

As imagens representadas procuram elementos palpáveis aos quais possam assemelhar-se, a fim de que as sensações possam ser metaforizadas e compreendidas pelo leitor: a ternura vegetando sobre as pedras, em total solidão e abandono; as cigarras consumidas pelo sol, em cumprimento aos seus pobres destinos; a própria imagem do deserto como um ambiente de solidão, de desamparo e de morte. Em meio a esse hostil ambiente, as esperanças e a ternura do sujeito jazem por entre as pedras.

Segundo Osmar Pimentel<sup>6</sup>, um aspecto diferencial da autora, que pode ser reconhecido em *Vaga Música*, é seu domínio do “artesanato das formas poéticas” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 38), posto que esse livro reúne “uma variedade admirável de metros líricos – dos metros das redondilhas e romanceiros elevados às formas extremas da poesia pura – o livro de Cecília Meireles representa, por isso, um tema perigoso para certo virtuosismo da análise crítica” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 38).

O *Romanceiro da Inconfidência* (1953), livro em que a poetisa interpreta a Inconfidência Mineira, foi descrito por Murilo Mendes (1993)<sup>7</sup> como o resultado da “combinação homogênea entre força poética, domínio da língua, erudição, e senso do detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria ao código da poesia” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 52). A autora sabe jogar com as palavras e narra o episódio histórico com a dosagem certa de lirismo e ironia, literatura e história, rompendo com a barreira cronológica que separa o evento passado de sua leitura presente ou futura. Elegemos um poema do *Romanceiro* para exemplificar nossa reflexão:

#### **Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência**

Eles eram muitos cavalos,  
entre Mantiqueira e Ouro Branco,  
desmanchando o xisto nos cascos,  
ao sol e à chuva, pelos campos,  
levando esperanças, mensagens,  
transmitidas de rancho em rancho.  
Eles eram muitos cavalos:

<sup>6</sup> Osmar Pimentel. “Cecília e a Poesia” in *Diário de São Paulo*, 6 nov. 1943. Disponível em MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1987.

<sup>7</sup> Murilo Mendes. “*Romanceiro da Inconfidência*” in *Vanguarda*, RJ, 1953. Disponível em MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1987.

entre sonhos e contrabandos,  
 alheios às paixões dos donos,  
 pousando os mesmos olhos mansos  
 nas grotas, repletas de escravos,  
 nas igrejas, cheias de santos.

Eles eram muitos cavalos:  
 e uns viram correntes e algemas,  
 outros, o sangue sobre a forca,  
 outros, o rime e as recompensas.  
 Eles eram muitos cavalos:  
 e alguns foram postos à venda,  
 outros ficaram nos seus postos,  
 e houve uns que, depois da sentença,  
 levaram o Alferes cortado  
 em braços, pernas e cabeça.  
 E partiram com sua carga  
 na mais dolorosa inocência.

Eles eram muitos cavalos.  
 E morreram por esses montes,  
 esses campos, esses abismos,  
 tendo servido a tantos homens.  
 Eles eram muitos cavalos,  
 mas ninguém mais sabe os seus nomes,  
 sua pelagem, sua origem...

(...)

Eles eram muitos cavalos.  
 E jazem por aí, caídos,  
 Misturados às bravas serras,  
 misturados ao quartzo e ao xisto,  
 à frescura aquosa das lapas,  
 ao verdor do trevo florido.  
 E nunca pensaram na morte.  
 E nunca souberam de exílios.  
 Eles eram muitos cavalos,  
 cumprindo seu duro serviço.  
 A cinza de seus cavaleiros  
 neles aprendeu tempo e ritmo,  
 e a subir aos picos do mundo...  
 e a rolar pelos precipícios...  
 (MEIRELES, A.P, 2001, p. 223-224).

Nesse poema, os elementos que compõem nosso imaginário sobre a Inconfidência Mineira, como a exploração das riquezas de nossas terras, a escravidão, as lutas por liberdade, a figura histórica de Tiradentes, o Alferes, emergem na estrutura textual através de uma linguagem carregada de emoção.

Os heróis da Inconfidência percorriam os campos e carregavam consigo as bandeiras da liberdade, levando esperança àqueles que sofriam as misérias da opressão e da escravidão.

A segunda estrofe do poema refere-se ao destino de alguns dos inconfidentes, enquanto uns sofriam punição, como a prisão e a forca, outros vendiam o ideal de liberdade, traido o Alferes.

A terceira estrofe segue relatando a sorte dos cavaleiros da Inconfidência – que eram muitos cavalos – que morreram, cumprindo seus duros destinos, pelos mesmos montes e campos que percorriam em busca de seus ideais, e logo foram esquecidos.

O livro *Canções* (1956) é marcado pela confissão e pelo canto e, mais uma vez, a intimidade é revelada através da expressão poética. A característica principal dessa obra é a sua musicalidade e, novamente, para dar conta da expressão do mundo interior – característica marcante da poesia de Cecília – a autora utiliza metáforas. No poema seguinte, pensamento e sonho se confundem, misturam-se

VENTUROSA de sonhar-te,  
à minha sombra me deito.  
(Teu rosto, por toda parte,  
mas, amor, só no meu peito!)

– Barqueiro, que céu tão leve!  
Barqueiro, que mar parado!  
Barqueiro, que enigma breve,  
o sonho de ter amado!

Em barca de nuvens sigo:  
e o que vou pagando ao vento  
para levar-te comigo  
é suspiro e pensamento.

– Barqueiro, que doce instante!  
Barqueiro, que instante imenso,  
Não do amado nem do amante:  
Mas de amar o amor que penso!  
(MEIRELES, S.P.V, 1973, p. 55-56)

A ausência, um dos grandes elementos desse poema, é suprida pelo sonho e pelo pensamento. Sonho e pensamento, por sua vez, tornam-se a própria matéria do amor relatado. Esse amor é um estado de sonho e, fora desse, é irrealizável.

A lembrança do ser amado é a companhia desse amante solitário que, viajando por seus sonhos, vê seu rosto por todos os lados. Ao mesmo tempo em que esse sujeito parece delirar, navegando por entre as nuvens, existe a consciência de que tudo é pensamento, tudo é ilusão.

Existe nesse poema, composto por quatro estrofes de quatro versos, uma alternância quanto ao tipo de rima, algumas rimas pobres, como “leve” e “breve”, e outras ricas, como “mar parado” e “ter amado”<sup>8</sup>. A rima ocorre sempre na combinação dos seguintes versos: primeiro e terceiro (“sonhar-te” e “parte”, “leve” e “breve”, “sigo”

<sup>8</sup> Considera-se rima rica aquela que ocorre entre palavras de diferentes classes gramaticais, e pobre a que se dá entre palavras de mesma classe gramatical. Ver GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora [Atica](#), 1990.

e “comigo”, “instante” e “amante”) e segundo e quarto (“deito” e “peito”, “parado” e “amado”, “vento” e “pensamento”, imenso” e “penso”).

O grande tema tanto do poema exemplificado quanto de outros da mesma obra é a saudade e, para suprir essa falta, o sujeito compõe sua canção. “A *saudade*, que em extrema análise consiste num agudo sentimento do tempo, numa recusa a aceitar o passado como passado, sentimento no qual não será temerário descobrir-se um anseio de eternidade” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 44). Os trechos abaixo exemplificam como a consciência de tempo passageiro, que “se dissolve” (MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 235), e a certeza de uma ausência iminente despertam o sentimento de saudade que conduz o poema

(...)

Que saudade se lembra  
e, sem querer, murmura  
seus vestígios antigos  
de secreta ventura?

Que lábio se descerra  
e – a tão terna distância! –  
conversa amor e morte  
com palavras da infância?

O tempo se dissolve:  
nada mais é preciso,  
desde que te aproximas,  
porta do Paraíso!

(...)

De longe te hei de amar,  
- da tranqüila distância  
em que o amor é saudade  
e o desejo, constância.

Do divino lugar  
onde o bem da existência  
é ser eternidade  
e parecer ausência.

(...)

(MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 235-237)

A saudade, a dor da ausência, traz de volta os vestígios do passado e orchestra os sentimentos em forma de canção. Os sentimentos secretos, matéria do íntimo, ganham a superfície do poema e, mesmo em “terna distância” (MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 235-237), o amor e o desejo são constantes.

O amante tem consciência da distância que o separa de seu amor, do tempo que passa e de que um dia as portas do Paraíso também se abrirão para ele. E acredita que a morte, que para alguns é ausência, para outros é a possibilidade de eternidade.

O pensamento é transformado em matéria da canção e a musicalidade, como é possível notar nesse poema, surge de rimas alternadas entre segundo e quarto versos de cada estrofe: “murmura” e “ventura”, “distância” e “infância”, “preciso” e “Paraíso”, “distância” e “constância”, “existência” e “ausência”; não ocorrendo, ao contrário do outro poema analisado do mesmo livro, a combinação entre primeiro e terceiro versos.

Segundo José Paulo Moreira da Fonseca, no livro *Canções*:

é raro encontrarmos um foco, uma imagem isolada, algo que trace um contorno nitidamente plástico, a tendência, ao contrário, é a diluição do pensamento-poema numa *atmosfera*, havendo assim contínua mescla de imagens, idéias e sentimentos entre si, em fluência quase inconsútil (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 42).

Ainda de acordo com Fonseca,

esse tratamento musical é mais difundido na poesia portuguesa que na brasileira, motivo que certamente se conta entre os que outorgam ao poeta que nos prende a atenção, uma extraordinária benquerença além-Atlântico”. (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 42).

Para esse autor, portanto, o sucesso de Cecília em Portugal estaria relacionado a essa não determinação de um foco, e sim a mescla de vários elementos.

Essa “poesia musical ‘imita’ inicialmente a fluência de nossa vida consciente, operando a *mimese*, igualmente, na utilização habitual das imagens como metáforas da realidade vivencial” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 43).

Um dos grandes elementos que perpassa a vida e a trajetória literária de Cecília Meireles é a solidão, sua “infância de menina sozinha” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 59), criada pela avó após a morte dos pais e dos irmãos. Essa solidão é tema frequente em sua poesia e, principalmente, na obra objeto deste estudo. A autora descreve sua atividade literária como “o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas, e mergulhada em solidão e silêncio tanto quanto possível” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 59), estabelecendo uma relação entre sua vida solitária e sua escrita.

A escritora traduzia a vida em canto, em arte e, por intermédio das palavras, narrava o mundo: os sentimentos, as desventuras, os costumes, as pessoas, a vida em profundidade. Quando interrogada sobre quando teria surgido seu interesse pela criação

literária, falou não num interesse pela literatura, mas em “uma visão da vida mais especificamente através da palavra”<sup>9</sup> (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 62).

*Olhinhos de Gato* é um relato autobiográfico em 3ª pessoa, em que a autora propõe a leitura de episódios de sua infância. A narrativa é como uma colcha de retalhos, que une fragmentos de lembranças através da costura da memória, e uma lembrança muito significativa, em meio a tantas narradas, é a morte da mãe. A criança, mesmo sem compreender muito bem o ocorrido, fica assustada e marcada profundamente por aquele acontecimento. Essa grande impressão do momento repercute durante sua infância, gerando um excessivo medo da morte, e parece deixar uma imensa cicatriz em sua vida adulta, perceptível através de uma noção de vida passageira, que é consumida irremediavelmente pelo tempo.

Para que se possa compreender o interesse por esta obra e a relevância de seu estudo, é necessário situarmos a posição da crítica literária quanto ao processo que vai desde a recusa das literaturas de memória, gênero que por muito tempo esteve à margem do espaço canônico, a sua aceitação. No Brasil, assim como na França, a prática das escritas autobiográficas era indesejável, rejeitada – tanto por escritores quanto pela crítica – mas gradativamente esse posicionamento vai sendo alterado, até que o gênero passa a ser visto como necessário, sobretudo se tratando de figuras importantes, pois sua obra contribuiria às questões da cultura<sup>10</sup>.

O número de publicações de autobiografias aumentou consideravelmente, no país, a partir década de 1950 e, ao longo dos anos, foram tornando-se mais visíveis e significativas, o que pode ser justificado por mudanças tanto históricas externas (como a diminuição da influência da Igreja – que vetava esse tipo de “confissão” – e dos índices de analfabetismo da população) quanto ocorridas dentro dos meios intelectuais e literários. Algumas figuras importantes no meio cultural passaram a incentivar essa prática entre os outros escritores, como Mario de Andrade – que praticava a escrita íntima de cartas – e Antônio Cândido – crítico influente entre os intelectuais brasileiros

---

<sup>9</sup> MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1987.

<sup>10</sup> Pesquisa desenvolvida na dissertação “A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação”, de Daniel da Silva Moreira, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob a orientação da professora Jovita Maria Gerheim Noronha.

– que incitava a escrita de memórias. Apesar do forte incentivo e das numerosas produções, o preconceito e a recusa ainda eram visíveis.<sup>11</sup>

Dentre os escritores que contribuíram para o avanço do gênero no Brasil estão, sobretudo, aqueles ligados aos movimentos de vanguarda artística desde a década de 1920, como o já citado Mario de Andrade, com suas cartas de cunho íntimo, Oswald de Andrade, com *Um homem sem profissão* (1954), Manuel Bandeira, com *Itinerário de Pasárgada* (1954), Murilo Mendes, com *A idade do Serrote* (1968)<sup>12</sup> e a autora, objeto desse estudo, Cecília Meireles, com *Olhinhos de Gato*, escrito entre 1939/40 e publicado quarenta anos mais tarde, na década de 1980.

Vale ressaltar que a transição do século XX marcou uma considerável mudança no paradigma literário, pois foi nesse momento que as artes e a cultura abriram-se para novas tendências. Havia uma fronteira separando a “alta literatura”, pertencente ao cânone, do que a crítica literária tradicional considerava como “gêneros menores” e que, por isso, era excluído do espaço canônico.

Segundo Silviano Santiago (1998), foi só entre as décadas de 1979 e 1981, que se iniciou uma democratização da cultura e da arte brasileira, ocorrendo a valorização de escritas que foram por muito tempo renegadas e postas à margem do modelo representativo do espaço literário. De acordo com Santiago, a arte não seria mais considerada como a “manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais” (SANTIAGO, 1998, p. 13), sendo assim, “a arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida” (SANTIAGO, 1998, p. 13).

A arte sofreu uma mudança de *status*, afastando-se de seus lugares e sentidos canônicos. Conforme propõe Leonor Arfuch, em “Espacio biográfico y experiencia estética”, essa mudança possibilitou que a arte representasse “desde o mais pessoal e insignificante registro – a biografia como representação do banal, desprovida de todo acento heroico – ao registro (trágico) da experiência do coletivo” (ARFUCH, 1998, p. 43). Ainda segundo a autora, essa mudança do lugar da arte não lhe representa uma

---

<sup>11</sup> Pesquisa desenvolvida na dissertação “A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação”, de Daniel da Silva Moreira, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob a orientação da professora Jovita Maria Gerheim Noronha.

<sup>12</sup> Idem

ameaça, mas, ao contrário, sua expansão, através de avanços tecnológicos que possibilitam seu fácil acesso e sua reprodutibilidade técnica.

Nesse contexto de reabilitação do campo literário surgem novas questões sobre espaço biográfico, autor, experiências, vivências que despertam crescentemente a atenção acadêmica. Esse cenário contribuiu para a emergência das escritas de memória, que vêm ganhando cada vez mais notoriedade e que ocupam uma significativa posição como arquivo histórico, compondo um rico e vasto material sobre o qual vale a pena debruçar-se.

Apesar de a abertura da crítica literária para o reconhecimento e a valorização dos gêneros textuais vinculados à memória – como as autobiografias, as memórias de infância e as confissões – ser significativa quase no fim do século XX, os *Ensaio*s de Michel Montaigne já antecipavam, no século XVI, a possibilidade de a obra apresentar como assunto central a vida de seu autor.

Na abertura do primeiro volume desse conjunto, na nota do autor ao leitor, Montaigne declara ser essa obra a pintura de si mesmo, em que se poderia encontrar sua opinião, temperamento e humor. Após a sua morte, esses textos representariam – através da subjetividade contida em cada um dos assuntos tratados – a sua própria imagem

Este é um livro de boa fé, leitor. Desde o começo advertirei que com esse não persigo nenhum fim transcendental, mas somente privado e familiar; tampouco me proponho com minha obra a prestar-lhes nenhum serviço, nem trabalho para minha glória (...). Consagro essa obra à comodidade de meus parentes e amigos para que, quando eu morrer (o que acontecerá logo), possam encontrar nessa alguns traços de meu temperamento e humor, e por este meio conservem mais completo e mais vivo o conhecimento que de mim tiveram (s/d, p. 9, tradução minha).<sup>13</sup>

O autor conclui essa nota, protegendo-se de possíveis críticas, afirmando ser ele mesmo o conteúdo de seu livro, o que seria motivo para que o leitor não ocupasse seu tempo com um assunto tão fútil e de pouca importância, já que por muito tempo, as escritas de si foram vistas – pelo cânone literário – como uma prática narcisista, irrelevante para a arte e para a cultura – “Assim, leitor, saiba que eu mesmo sou o

---

<sup>13</sup> No original: “Voici un livre de bonne foi, lecteur. Il t’avertit dès le début que je ne m’y suis fixé aucun autre but que personnel et privé ; je ne m’y suis pas soucié, ni de te rendre service, ni de ma propre gloire (...) Je l’ai dévolu à l’usage particulier de mes parents et de mes amis pour que, m’ayant perdu (ce qui se produira bientôt), ils puissent y retrouver les traits de mon comportement et de mon caractère, et que grâce à lui ils entretiennent de façon plus vivante et plus complète la connaissance qu’ils ont eue de moi”. (s/d, p. 9)



conteúdo de meu livro, o que não é razão para que empregues seu tempo em um assunto tão fútil e banal” (MONTAIGNE, s/d, p. 10, tradução minha) <sup>14</sup>.

Jean Jacques Rousseau também foi um dos precursores desse movimento de valorização da vida do autor, com *As Confissões*, no século XVIII. Rousseau iniciava o citado livro chamando a atenção do leitor para o pioneirismo de seu manuscrito, declarando dar começo a “uma obra da qual não se encontrava exemplos e que não teria imitadores” <sup>15</sup> (s/d, p. 5, tradução minha).

O autor declara seu desejo de mostrar às pessoas “um homem em toda verdade de sua natureza e esse homem serei eu” (s/d, p. 5, tradução minha) <sup>16</sup>. Em plena concordância com o título de sua composição literária, Rousseau compromete-se em revelar-se, entregando-se ao julgamento de quem se dispusesse a ler sua obra:

(...) Sinto meu coração e conheço os homens.  
 Não sou feito como nenhum dos que existem. Se não sou melhor, sou, pelo menos, diferente. E só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a forma que me moldou.  
 Soe quando quiser a trombeta do juízo final; virei, com este livro nas mãos, comparecer diante do soberano Juiz. Direi altivo:  
 ‘Eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Disse o bem e o mal com a mesma franqueza (s/d, p. 5, tradução minha) <sup>17</sup>.

A partir do momento em que os olhos da crítica e dos leitores voltaram-se não só para a estrutura textual, mas para quem estava por trás de sua construção, as literaturas de memória passaram a ocupar um novo e reconhecido lugar. O autor, como propõe Evando Nascimento em “Literatura e Filosofia: ensaio de reflexão”, a partir do século XIX, “vai ser lido junto com seus escritos, na interseção entre vida e obra” (NASCIMENTO, 2004, p. 46).

No caso do Brasil, as memórias de infância tem seus primeiros antecedentes, conforme propõe Eliane Zagury, “no ‘fim de século’ brasileiro, que se estende até a Semana de Arte Moderna, em 1922” (1982, p.21), considerando como primeiro texto de

---

<sup>14</sup> No original: “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : il n’est donc pas raisonnable d’occuper tes loisirs à un sujet si frivole et si vain” (s/d, p. 10).

<sup>15</sup> No original: “une entreprise qui n’eut jamais d’exemple et dont l’exécution n’aura point d’imitateur” (s/d, p. 5).

<sup>16</sup> No original: “un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi” (s/d, p. 5).

<sup>17</sup> No original “(...) Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j’ai vus ; j’ose croire n’être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m’a jeté, c’est ce dont on ne peut juger qu’après m’avoir lu.

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : ‘Voilà ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus. J’ai dit le bien et le mal avec la même franchise’” (s/d, p. 5).

estudo o volume *Trechos de minha vida*, de Visconde de Taunay, iniciado em 1890 e com partes publicadas, em periódicos, em 1892; mas que só tomou forma de livro em 1921. Ainda segundo a autora, o país viveu um surto memorialista na década de 1940, e teria sido a partir desse período que as memórias de infância tornaram-se “um dos sustentáculos da nossa prosa lírica” (ZAGURY, 1982, p. 14).

A motivação das escritas de memória, a seleção de recordações pelo autor, bem como o desenvolvimento desse exercício de revisão e de recriação do passado, fazem parte de algumas indagações referentes a esse tipo de composição literária.

A conservação de lembranças fragmentárias dos primeiros anos infantis é analisada por Sigmund Freud em seu estudo “Los recuerdos encobridores”. Nesse, Freud formula a hipótese de que haveria uma seleção na memória individual, conservando-se nessa somente as lembranças consideradas importantes e que deixaram “rastros indestrutíveis em nossa alma” (1899, p. 330). “Haveria, portanto, no homem normal, uma relação entre a importância psíquica de um acontecimento e sua aderência à memória” (FREUD, 1899, p. 330).

Freud aponta ainda para os estudos iniciados por C. y V. Henri que confirmam sua hipótese de que dentro dos acontecimentos vividos seriam selecionados e conservados apenas aqueles considerados como importantes, que geraram afeto ou provocaram consequências, como por exemplo, as “ocasiões de medo, vergonha, dor física, enfermidades, mortes, incêndios, o nascimento de um irmão, etc.” (FREUD, 1899, p. 331).

Philippe Artières (1998), em seu artigo “Arquivar a própria vida”, aborda esse costume cada vez mais frequente na vida das pessoas, citando Georges Perec (1974) em sua declaração de que de todos os acontecimentos que nos cercam existiriam poucos “que não deixariam ao menos um vestígio escrito” (PEREC apud ARTIÈRES, 1998, p. 9-10). Desses acontecimentos seriam arquivados apenas aqueles que tiveram verdadeira importância, de acordo com as intenções que se almeja com a sua conservação e para salvá-los da perda natural a que são induzidos, pois,

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal, fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Passaríamos a vida criando nossos arquivos, classificando-os, reclassificando-os e reorganizando-os a fim de construirmos nossa imagem, ou ainda, a imagem que

desejamos ter de nós mesmos. “A escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). A memória está intimamente ligada à escrita, logo é possível conceber o processo memorialístico como exercício de elaboração, de construção de uma imagem que será posteriormente arquivada, daí todo o cuidado exigido pela escrita de si.

Na concepção de Artières (1998), arquivar-se seria mirar-se num espelho para conhecer-se melhor, construir uma identidade e garantir uma resistência. Mais que uma vontade, compor nosso arquivo de vida é uma necessidade, pois seria através desse que registraríamos nossas experiências e, conseqüentemente, conservaríamos nossa trajetória. “Devemos controlar as nossas vidas. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRES, 1998, p. 14).

Esses arquivos necessitam de um trabalho incessante, pois não temos uma imagem fechada de nós mesmos, estamos em (re)construção contínua ao longo de nossas vidas. Nosso arquivo, logo a imagem que ele constrói, será, um dia, lido e julgado por alguém, “autorizado ou não” (ARTIÈRES, 1998, p.32), daí sua função pública, proposta por Artières (1998), para quem “arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32).

De acordo com o conceito de identidade narrativa de Paul Ricoeur, a narração de si seria resultante de uma autointerpretação, quer dizer, o sujeito analisaria as próprias experiências – a partir de sua visão atual dos fatos pretéritos – construindo a “unidade narrativa de uma vida”<sup>18</sup> (RICOEUR apud ROSA, 2009, p. 29).

Escrever sobre si é representar-se numa folha em branco, orientando, através da escolha entre lembranças e esquecimentos, confissões e omissões, a leitura que posteriormente será feita desse arquivo de vida. Mesmo com toda a sedução egocêntrica deste ato, quando se tem a oportunidade de se fazer ouvir, de revelar opiniões, experiências, pensamentos, de se tornar a meta de olhares atentos e curiosos, a ação requer um cuidado habilmente arquitetado, pois construir uma imagem de si, que será lida e julgada por outrem, é de grande responsabilidade.

---

<sup>18</sup> Expressão de Alsdair McIntyre utilizada por Paul Ricoeur, disponível em ROSA, José M. da S. *DA IDENTIDADE NARRATIVA. P. Ricoeur, leitor do livro XI de Confissões de Santo Agostinho*. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

A intenção da escrita, seu motivo, será o que conduzirá e organizará os pensamentos, as lembranças e a mão do escritor. É necessário para tal, deslocar-se, sair da posição de ator e colocar-se como espectador, observador, de suas próprias ações. Freud (1899) analisa que é muito comum o sujeito se ver, na cena infantil lembrada, como o “veria um observador afastado da cena” (FREUD, 1899, p. 341), e, de fora da cena, as impressões causadas por determinada lembrança surtirão efeitos diferentes de quando a experiência era vivenciada na infância, quer dizer uma lembrança do passado jamais produzirá as mesmas impressões e sensações quando observada no presente.

Ler escritas de memória, ou ainda, escritas de si, é um desafio, por isso trata-se de uma leitura tão instigante, porque levantar na estrutura de um texto elementos capazes de construir a imagem de seu autor, de seu tempo, de sua história, ou além, da história de um povo, é uma tarefa muito difícil, pois – conforme sugere Eliane Zagury – “a memória é sempre fluida e inconstante” (ZAGURY, 1982, p. 15).

Uma memória individual, que em princípio carrega experiências pessoais, pode apresentar dimensões mais abrangentes, fazendo refletir sobre a realidade de um grupo social, que se relaciona em um tempo e espaço. A isso damos o nome de memória coletiva, como propõe Maurice Halbwachs: “Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2004, p. 106).

Esse tipo de memória abrange acontecimentos cuja importância está restrita aos membros desse grupo, e ela “se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe” (HALBWACHS, 2004, p. 105), desaparecendo o grupo, desaparece também a sua memória, pois,

ela é uma corrente de pensamento contínuo de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém (HALBWACHS, 2004, p. 102).

Muitas experiências pessoais estão atreladas a experiências coletivas, seja através das relações familiares, ou através da convivência com cidadãos de um determinado espaço urbano. A memória individual, segundo Halbwachs,

não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade (HALBWACHS, 2004, p. 72).

Apresentados esses pontos de reflexão teórica, passemos à proposta de desenvolvimento dessa dissertação, que será dividida em três capítulos. No primeiro, exploramos o gênero autobiográfico, apresentando e dialogando com a crítica referente

a esse tipo de composição memorialista e mostrando a mudança de paradigma: da rejeição, até os anos setenta, à valorização das escritas de si, a partir dos anos oitenta, ano da primeira edição de *Olhinhos de Gato*.

No segundo capítulo dedicamo-nos à leitura da narrativa escolhida para este estudo – *Olhinhos de Gato* – observando o mundo contemplado pelo olhar atento da criança e de como e porque se deu a seleção das experiências lembradas e narradas nesse livro. Os olhos da criança testemunham o momento, a vida e os costumes das pessoas que compunham o cenário do qual ela fazia parte, nesse caso, o Rio de Janeiro – ou uma parte desse – nos anos iniciais do século XX.

No terceiro capítulo articulamos algumas crônicas da autora com os temas focados em *Olhinhos de Gato*, como a solidão, a passagem do tempo, a morte, os grupos sociais e a complexa relação entre adultos e crianças.

## 2 – Narrar e arquivar a própria vida

### 2.1 – Considerações sobre o gênero autobiográfico

O fim do século XX trouxe mudanças dentro da concepção de arte e de cultura brasileiras, ocasionando mudanças de paradigmas que vão desde a rejeição à aceitação e valorização de relatos subjetivos, de testemunhos e de memórias pessoais. Defendia-se, até a década de 1970, um afastamento do autor de seu texto, sua ausência, questão discutida por Roland Barthes em “A morte do autor” (1968):

um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor (BARTHES, 1988, p. 70)

Segundo Barthes, a morte do autor seria justificada pelo fato de:

a escritura ser a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 1988, p. 65).

No momento da criação, o autor se ausentaria do texto, perderia a sua vida para o nascimento da escritura

desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (BARTHES, 1988, p. 66).

Barthes ainda aponta para um dos equívocos da crítica que busca a explicação da obra a partir da figura do autor “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 66).

A partir das mudanças que ocorreram e vem ocorrendo na crítica literária, no que se refere aos estudos biográficos, o autor – ao contrário do que propunha Barthes em “A morte do autor” – não é mais uma figura ausente do texto, mas presente “na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico social. Preserva-

se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo” (SOUZA, 2002, p. 116). O próprio Barthes reviu sua posição adotada no referido ensaio e posteriormente, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, compõe sua autobiografia.

Philippe Lejeune (2008) caracteriza o autor como “uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (LEJEUNE, 2008, p. 23). O autor existe e não abandona seu texto, não morre para lhe dar vida, pelo contrário, sua existência está atrelada ao seu discurso:

(...) o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real* (...). Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no contratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor do discurso (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Em “Notas sobre a crítica biográfica” (2002), Eneida Maria de Souza defende o fato de a figura do escritor substituir a do autor “a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática” (SOUZA, 2002, p. 116), argumentando ainda que “cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade” (SOUZA, 2002, p. 116), em outras palavras, a construção da biografia estaria relacionada à construção da própria imagem, aquela que resistirá ao tempo e à morte.

A crítica biográfica, uma das atuais tendências da crítica literária brasileira, vem ganhando cada vez mais força no âmbito acadêmico e sua importância está ligada às complexas relações que estabelece entre obra e autor, fato e ficção, possibilitando “a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos” (SOUZA, 2002, p. 111). Nas palavras de Eneida Maria de Souza, “o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, pólos que se associam e se chocam no ato da escrita” (SOUZA, 2002, p. 117).

Leonor Arfuch em “Espacio biográfico y experiencia estética” (1998) propõe uma diferenciação entre as escritas individuais e as outras narrativas, como o romance, afirmando que

não se trata de uma ideia de total sinceridade ou de total desnudamento do ser, tampouco da coincidência entre ‘pessoa real’ e personagem, como postula Philippe Lejeune, já que o receptor contemporâneo é menos permeável à identificação total entre um e outro, nem a esperança de uma

maior adequação à verdade dos fatos, mas, justamente, a ilusão da *presença*, do acesso ao lugar de enunciação<sup>19</sup> (ARFUCH, 1998, p. 42, tradução minha).

Segundo Arfuch, a voz do autor estaria viva na estrutura textual, dando-lhe sentido. O retorno do autor estaria ligado, portanto, ao desejo de recuperação de acontecimentos da vida que, no texto, fazem-se eternidade, como “o jogo da luz na parede do quarto, a vista da janela, o ruído apagado dos passos da mãe, as sutis farsas da própria figura”<sup>20</sup> (ARFUCH, 1998, p. 46, tradução minha). A autobiografia e seus gêneros literários afins, como as confissões, as correspondências, as memórias e os diários íntimos, representam a tendência ao afastamento da voz ficcional.

A questão da presença do autor, do espaço biográfico, que antes da década de 1970 era considerada como banalidade e foi durante muito tempo rejeitada pela crítica, vem ganhado cada vez mais espaço e estabelecendo, de acordo com Leonor Arfuch, o novo lugar da arte: “não se trata mais da vida (de Proust) transformada em livro (em arte) mas a arte deixando sua marca na banalidade da vida”<sup>21</sup> (ARFUCH, 1998, p. 46, tradução minha).

A autobiografia, esse gênero que só ganhou reconhecimento no Brasil a partir do século XX, é uma forma de discurso consideravelmente precário, uma vez que, segundo Eliane Zagury

falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. (ZAGURY, 1982, p. 15)

O autor coloca-se diante de uma espécie de espelho na tentativa de, segundo Thaís Ferreira Drummond, “recuperar uma identidade irremediavelmente perdida” (DRUMMOND, 1998, p. 97), deixando a cargo de seu futuro leitor o julgamento dos fatos e das experiências narradas, assim como a emoção que se deseja recriar e compartilhar. Faz-se um autoesboço, de acordo com as impressões de si que deseja

<sup>19</sup> No original: “No ya la idea de una hipotética sinceridad, al estilo Rousseau, de un efectivo desnudamiento del ser, tampoco la coincidencia entre ‘persona real’ y personaje, como postula Philippe Lejeune – ya el avispado receptor de estos tiempos es menos permeable a la identificación total entre uno y otro – ni, probablemente, la esperanza de una mayor adecuación a la verdad de los hechos, sino quizá, justamente, la ilusión de la *presencia*, del acceso al lugar de emanación de la voz”.

<sup>20</sup> No original: “(...) el juego de la luz en la pared del cuarto, la vista de la ventana, el ruido apagado de los pasos de la madre, los sutiles travestismos de la propia figura”

<sup>21</sup> No original: “No ya la vida (de Proust) transformada en un libro (en arte) sino el arte dejando su marca en la banalidade de la vida”



passar, e o leitor decide se aceita ou não. É justamente por causa dessa precariedade de discurso que se cria, em torno das autobiografias, uma grande discussão entre verdade e mentira, realidade e ficção.

Segundo Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), “quando se ensina autobiografia, a experiência demonstra que é preferível começar pela análise de um *corpus* ao invés de propor imediatamente uma definição” (LEJEUNE, 2008, p. 51), já que se trata de um gênero complexo que pode apresentar diferentes características, de acordo com as intenções do autor, seu estilo e sua forma de elaboração do discurso. O autor trata como ingenuidade a crença de que se possa criar uma conceituação absoluta para um gênero tão plural e, mais adiante, declara que “definir significa excluir” (LEJEUNE, 2008, p. 108), posto que se escolhe um texto em detrimento de outro, apoiando-se em “uma hierarquia de valores” (LEJEUNE, 2008, p. 108).

A definição mais próxima de ‘autobiografia’, proposta por Lejeune seria:

qualquer texto redigido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também (...) uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta ‘quem sou eu?’ consiste em uma narrativa que diz ‘como me tornei assim’ (LEJEUNE, 2008, p. 54).

A autobiografia seria a construção, por parte do autor, de uma identidade narrativa. Um histórico de acontecimentos que intenciona traçar a trajetória desse sujeito que se escreve.

Não se espera das autobiografias um relato fiel dos fatos, ou um apoio único e exclusivo a uma verdade absoluta, o que ocorre é uma (re)elaboração dos acontecimentos segundo as técnicas de escrita e as intenções do autor, pois conforme o próprio Lejeune afirma “ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los” (LEJEUNE, 2008, p. 104). Mas esse fato não poderia garantir sua condenação como farsante, pois ele continuaria fiel a sua versão dos fatos: “Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Embora, para o autor, a identidade seja um imaginário: “dizer a verdade sobre si, se construir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário” (LEJEUNE, 2008, p. 65-66); a autobiografia está pautada na verdade, e é essa que sustenta o autobiógrafo:

(...) todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

A composição autobiográfica é, sobretudo, uma forma de construir-se e arquivar-se, deixando rastros da própria existência para a posteridade. Esse desejo de arquivamento tem sido, de acordo com Philippe Artières (1998), uma ação cada vez mais comum e compartilhada pelas pessoas, pois, conforme propõe Georges Perec (1974)

existem poucos acontecimentos que não deixam ao menos um vestígio escrito. [Se] quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel, uma folha de bloco, uma página de agenda, ou não importa que outro suporte ocasional sobre o qual vem se inscrever numa velocidade variável e segundo técnicas diferentes, de acordo com o lugar, a hora, o humor, um dos diversos elementos que compõem a vida de todo dia (PEREC apud ARTIÈRES, 1998, p. 9).

Essa prática, em que o sujeito coloca-se diante de um suposto espelho, representado pelo papel, para analisar-se e construir-se, pode ser guiada por um objetivo, uma intenção ou um projeto assumido pelo autor. Segundo Artières

o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros tem de nós (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

Algumas vezes, essa intenção do autor pode não ser explícita, cabendo ao leitor a difícil, mas compensatória, tarefa de buscar no texto elementos capazes de produzir significado. O autor pode fazer de sua obra um meio de divulgar suas ideias, projetos e opiniões, a partir da discussão de temas que lhe prendam a atenção e que contribuam tanto na elaboração de seu trabalho, quanto na construção de sua imagem como escritor e intelectual.

De acordo com Lejeune, “não se poderia escrever uma autobiografia sem elaborar e comunicar um ponto de vista sobre si. Este ponto de vista poderá (...) integrar para recuperar ou modificar a imagem que se crê que os outros fazem de você (...)” (LEJEUNE, 1975, p. 51, tradução minha)<sup>22</sup>. E ao fim da narrativa, o resultado será a construção de uma “imagem de si que lhe pareça verdadeira” (LEJEUNE, 1975, p. 53, tradução minha)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> No original: “On ne saurait écrire une autobiographie sans élaborer et communiquer un point de vue sur soi. Ce point de vue pourra (...) intégrer, pour la récupérer ou la modifier, l’image qu’on croit que les autres se font de vous”.

<sup>23</sup> No original: “(...) pour leur imposer au bout du compte l’image de lui qui lui semble vraie”.

Dentre os possíveis focos narrativos de uma autobiografia, a narração em terceira pessoa forneceria, ainda na leitura de Lejeune:

um maravilhoso terreno de pesquisa, posto que por definição (por contrato) ela impõe que o leitor faça, ao menos implicitamente, uma operação de tradução, os procedimentos estariam todos empregados de maneira figurada” (LEJEUNE, 1975, p. 43, tradução minha)<sup>24</sup>.

## 2.2 – O projeto autobiográfico de Cecília Meireles

*Olhinhos de Gato* foi composto a partir da reunião de textos publicados ao longo de onze números da revista portuguesa *Ocidente*, entre os anos de 1939 a 1940. Esses textos foram organizados no Brasil após a morte da autora e deram origem a um livro, que teve sua primeira edição lançada em 1980, sendo classificado como literatura infanto-juvenil.

A longa distância que separa a publicação na revista portuguesa da publicação no Brasil, quando ganhou *status* de livro, pode ser explicada, conforme explanado anteriormente, pela revisão do paradigma literário que, ao longo dos anos, ocorreu no país. O movimento, que se iniciou sobretudo na década de 1950, foi tornando fértil o solo que receberia, cada vez mais, as obras autobiográficas produzidas ou descobertas.

Foi na década de 1980 que surgiram – através do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, e a Fundação Casa Rui Barbosa – centros de pesquisa e guarda de acervos que garantiram força e rigor científico à investigação e publicação de escritos autobiográficos<sup>25</sup>. Além do mercado favorável, da crítica e da cultura abertas aos desafios do gênero e seus subgêneros, a escritora Cecília Meireles, já falecida na época, era uma figura de grande prestígio, conhecida e reconhecida pelo cânone, em outras palavras, pela dita alta literatura.

Intencionamos ler essa obra como um projeto de Cecília Meireles, que almejava algo maior que contar a própria vida: reconstruir sua trajetória. Era a Cecília Meireles intelectual, escritora, educadora, dando testemunho de suas experiências e, através

---

<sup>24</sup> No original: “L’autobiographie à la troisième personne fournit un merveilleux terrain de recherche, puisque par définition (par contrat) elle impose au lecteur de faire, au moins implicitement, une opération de traduction, les procédés étant tous employés de manière figurée”.

<sup>25</sup> Pesquisa desenvolvida na dissertação “A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação”, de Daniel da Silva Moreira, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob a orientação da professora Jovita Maria Gerheim Noronha.

desse, fazendo discutir assuntos como o lugar da criança, os pensamentos psicanalíticos sobre a formação do indivíduo – que ganhavam espaço na época – e a necessidade de haver tolerância e respeito às diferenças, fossem essas sociais, culturais, ou religiosas.

A escrita autobiográfica conserva, por trás de uma máscara de subjetividade e de relatos intimistas, um sentido, um projeto de seu autor que vai desde a criação e a afirmação da própria identidade à discussão de questões políticas e sociais de um tempo e de um lugar. Segundo Philippe Artières, “a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11), posto que na autobiografia não é a vida vivida que produz o texto, mas o texto que produz a vida<sup>26</sup>.

Cecília Meireles percorreu uma longa trajetória como educadora e, sobretudo durante a Revolução de 30, tinha planos para a educação brasileira. A poetisa era uma das propagadoras da Escola Nova que defendia, além da laicização das escolas públicas, as novas teorias quanto à formação emocional e o desenvolvimento da personalidade do indivíduo durante a infância.

Para tais educadores, defensores da modernização da educação do país, era de fundamental importância levar-se em consideração, na formação educacional, os fatores históricos e culturais da vida social, pois conforme Valéria Lamego:

a partir de novos conhecimentos da biologia e da psicologia que o educador poderá estabelecer os estágios de maturação do indivíduo na infância, bem como o desenvolvimento de sua capacidade individual (LAMEGO, 1996, p.32).

O conhecimento de Cecília Meireles na área da psicologia, principalmente no que se refere à formação emocional e ao desenvolvimento da personalidade durante a infância, pode ter sido fundamental para a idealização e elaboração desse projeto autobiográfico. A obra eleita para este estudo é uma narrativa autobiográfica em terceira pessoa, que se elabora em torno da vida de uma criança, mostrando suas descobertas solitárias, seu meio social e cultural e os acontecimentos importantes que marcaram sua infância.

Na autobiografia pode se estabelecer um pacto entre autor e leitor, um acordo entre ambos para que o texto fosse lido de acordo com as intenções do escritor: “é esse

---

<sup>26</sup> LEJEUNE, Philippe. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

contrato de leitura, proposto pelo autor, que definirá o gênero (com as atitudes de leitura que ele implica)” (LEJEUNE, 1975, p. 33, tradução minha)<sup>27</sup> e, no caso de autobiografias escritas em terceira pessoa, “estabelecerá, eventualmente, as relações de identidade que exigem a decodificação dos pronomes pessoais da enunciação” (LEJEUNE, 1975, p. 33, tradução minha)<sup>28</sup>.

Philippe Lejeune, em “L’autobiographie à la troisième personne”, explora a existência desse tipo de escrita de si, em que a voz do autobiógrafo seria substituída pela de uma figura de enunciação, “o autor fala de si mesmo como se fosse outro que falasse, ou como se falasse de um outro” (LEJEUNE, 1975, p. 34, tradução minha)<sup>29</sup>. Lejeune propõe, ainda, três estratégias para que seja possível relacionar a terceira pessoa ao autor do texto:

o emprego de uma perífrase indicando explicitamente que a terceira pessoa exercerá as funções da primeira (...); o emprego de um ‘ele’ sem referência explícita. É então o contexto que impõe a identificação do personagem de quem ele fala com o autor (...); o emprego do nome próprio nome próprio. Pode-se também se designar por simples iniciais. Ou mesmo empregar um nome fictício, um destes apelidos que se dá a si mesmo na intimidade (...) (LEJEUNE, 1975, p. 40-41)<sup>30</sup>.

No caso de *Olhinhos de Gato*, o contrato de leitura, pelo qual se pode codificar essa terceira pessoa como se referindo à autora, pode ser estabelecido pelo trecho de uma entrevista dada por essa à revista *Manchete*: “(...) 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, *O.P*, 1987, p. 58-59). Ou ainda pela nota editorial que apresenta o livro ao leitor como “uma poética narrativa autobiográfica de Cecília Meireles” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 3), bem como pelo contexto fornecido por sua biografia, que permite que se estabeleça um diálogo entre sua vida e essa obra.

---

<sup>27</sup> No original: “C’est ce contrat qui définira, le genre (avec les attitudes de lecture qu’il implique)”

<sup>28</sup> No original: “(...) établira, éventuellement, les relations d’identité qui commandent le déchiffrement des pronoms personnels et celui de l’énonciation”.

<sup>29</sup> No original: “l’auteur parle de lui-même comme si c’était un autre qui en parlait, ou comme s’il parlait d’un autre”

<sup>30</sup> No original: “Emploi d’une périphrase indiquant explicitement que la troisième personne remplira les fonctions de la première (...); emploi d’un ‘il’ sans référence explicite. C’est alors le contexte qui impose l’identification du personnage dont il est parlé avec l’auteur (...); emploi du nom propre lui-même (...). On peut aussi se désigner par de simples initiales. Ou même employer un nom fictif, un de ces petits noms qu’on se donne à soi-même dans l’intimité”

Cecília Meireles perdeu a mãe aos três anos e foi criada pela avó materna. Sabe-se que ocorreram muitas perdas em sua vida, primeiro de seu pai, antes de seu nascimento, de sua mãe e de seus irmãos, os quais cita na crônica “Conversa com crianças mortas”<sup>31</sup>. Ainda em entrevista à *Manchete*, a poetisa fala sobre essas perdas, relacionando-as a sua peculiar visão da vida

Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 58)

A partir daí, sua vida foi cercada por solidão, a solidão da criança no mundo adulto, cheia de dúvidas, medos, incertezas e silêncio

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, *O.P.*, 1987, p. 58).

E foi dessa vida solitária, de suas imagens e impressões que surgiu sua escrita, que busca refletir sua sensível relação com o mundo.

Sigmund Freud em seu estudo “Los recuerdos encobridores” (1899) analisa as lembranças de infância conservadas até a fase adulta, fazendo uma relação entre conservação e importância do acontecimento. Somente as impressões realmente marcantes comporiam essa seleção fragmentada da memória infantil, como por exemplo, conforme citam C. y V. Henri (1897), ocasiões de medo e de morte.

Ainda de acordo com esse estudo, algumas recordações importantes poderiam ser encobertas por outras, aparentemente, insignificantes. Essas lembranças que mascaram outras seriam chamadas de “lembranças encobridoras” e teriam, segundo Freud, “um caráter tendencioso, encontrando-se destinadas à repressão e substituição de impressões repulsivas ou desagradáveis” (FREUD, 1981, p. 341).

Em *Olhinhos de Gato*, conforme analisaremos mais adiante, a perda da mãe é uma lembrança recorrente, que se conservou na memória da menina e que, durante

---

<sup>31</sup> MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônica em geral/apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho*. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998. – (Cecília Meireles: obra em prosa; v.1)

alguns momentos da narrativa, é refeita, reelaborada, e ganha a superfície textual. Como quando, certa vez, mexendo em roupas velhas, a criança encontra um lenço que a faz recordar a morte da mãe, posto que esse lenço – esse pequeno fragmento de pano – muito se assemelhava ao que cobria o rosto da mãe na fatídica ocasião.

A princípio o lenço seria um objeto insignificante, mas é ele que conduz a uma lembrança, até então, soterrada, que cochilava na memória da criança esperando o momento certo para despertar. Quando esse lenço surge, o episódio da perda da mãe emerge do esquecimento, pois é esse objeto, aparentemente sem importância, que encobre uma lembrança importante e dolorosa. Um objeto comum aos dois momentos: o momento da perda e a lembrança da perda.

A narrativa é elaborada com os fragmentos de memória de sua infância, a partir dos quais a autora discute algumas questões que faziam parte de suas preocupações como educadora, como o lugar da criança no mundo dos adultos, sua visão da vida, suas dúvidas, incertezas e descobertas solitárias. Cecília Meireles acreditava que sua noção da efemeridade da vida, de “transitoriedade de tudo” (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 58), estava relacionada aos acontecimentos de sua infância e afirmava que, apesar de todos os contratempos, todas as perdas, ela sabia guardar boas recordações desse período

Se há uma pessoa que possa a qualquer momento, arrancar da sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu (...).  
Tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com 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, *O.P.*, 1987, p. 58-59)

A autora declara acreditar na impossibilidade da separação total entre a infância e a vida adulta, já que defendia que a primeira seria fundamental na constituição da segunda:

Mais tarde, foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como os fios de um pano (MEIRELES, *O.P.*, 1987, p. 59).

Para a poetisa e educadora, defensora dos novos conhecimentos da biologia e da psicologia, as características individuais (personalidade) estavam intimamente ligadas aos acontecimentos significantes da infância, como podemos ler em “Como se originam as guerras religiosas”, de *Páginas de Educação*, no qual ela declara – em ataque ao governo contra a implantação do ensino religioso nas escolas – que:

Se o ministro da Educação tivesse ouvido falar em psicanálise e na influência das emoções da infância sobre a personalidade, ainda que fosse fanático de qualquer credo, não se quereria comprometer tão seriamente com o futuro e com a melhor parte da consciência nacional, que é justamente aquela capaz de acatar todas as crenças em atenção à paz universal, em não pregar nenhuma nas escolas (...) (MEIRELES apud LAMEGO, 1996, p. 164-165).

Os anos antecedentes à publicação de *Olhinhos de Gato*, na revista portuguesa *Ocidente*, foram difíceis para Cecília Meireles. A começar pela morte da avó, em 1933, que foi responsável pela criação da poetisa após a morte dos pais. Dois anos depois, em 1935, enfrenta o suicídio de seu esposo, Fernando Correia Dias e, junto com esse fato, sofre com alguns contratempos financeiros.

Não bastassem os problemas pessoais, o governo getulista, em 1935, confronta-se rigorosamente com os projetos escolonovistas, com os quais comungava, e destituiu seu amigo Anísio Teixeira da Diretoria Geral do Departamento de Educação do Distrito Federal.

Um ano depois, em 1936, é ela quem se vê ameaçada quanto sua gestão à frente da Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco, que foi a primeira biblioteca infantil brasileira e que acabou sendo fechada em 1937, com o argumento de corrupção aos espíritos infantis, através da leitura de livros comunistas. Na sucessão desses fatídicos acontecimentos, estoura a Segunda Guerra Mundial, em 1939, que abala os ideais de liberdade e de fraternidade universais tão sonhados e buscados por Cecília Meireles.

Margarida de Souza Neves, em “Paisagens secretas: memórias da infância”, relaciona esses eventos à publicação dos pequenos textos, baseados na memória infantil da poetisa, que originaram *Olhinhos de Gato*, argumentando que

mesmo que não seja possível precisar a data em que seus fragmentos de memória infantil foram escritos, o ano de sua primeira publicação coincide com o período indubitavelmente difícil da biografia de Cecília. E é talvez no território do sofrimento então vivido que Cecília pode ter encontrado força e audácia, se não para escrever, ao menos para tornar público o universo de sua infância dolorida, fazendo ecoar nesses retalhos de memória de tempos pretéritos o turbilhão do presente vivido (SOUZA NEVES, 2001, p. 27).

É como se Cecília fizesse, dentro de suas memórias de infância, um recorte de episódios marcados pela perda, pela orfandade e pelo luto para então discutir o difícil momento por que passava, também de perdas, a morte da avó e do esposo, e de fracassos, como a ruína dos projetos modernizadores da educação e, logo, da sociedade brasileira; além das agressividades da guerra.

Na introdução de *A origem do drama barroco alemão*, Sergio Paulo Rouanet propõe que para Walter Benjamin, a arte seria o lugar da representação, da reelaboração



da perda: “(...) a palavra seria a condensação de uma vivência presente e de uma nostalgia ainda dolorida” (BENJAMIN, 1984, p. 18). A partir dessa proposição de Benjamin, podemos ler *Olhinhos de Gato* como alegoria das perdas da autora, tanto passadas quanto presentes.

É interessante observar que o ano de publicação dessa obra autobiográfica coincide com a publicação de *Viagem* (1939) que, conforme citado no capítulo introdutório, tem como grande tema a saudade. No poema “Personagem” a canção é composta a partir da ausência:

Personagem

Teu nome é quase indiferente  
e nem teu rosto já me inquieta.  
A arte de amar é exactamente  
a de se ser poeta.

Para pensar em ti, me basta  
o próprio amor que por ti sinto:  
és a ideia, serena e casta,  
nutrida do enigma do instinto.

O lugar da tua presença  
é um deserto, entre variedades:  
mas nesse deserto é que pensa  
o olhar de todas as saudades.

Meus sonhos viajam rumos tristes  
e, no seu profundo universo,  
tu, sem forma e sem nome, existes,  
silêncio, obscuro, disperso.

Teu corpo, e teu rosto, e teu nome,  
teu coração, tua existência,  
tudo - o espaço evita e consome:  
e eu só conheço a tua ausência.

Eu só conheço o que não vejo.  
E, nesse abismo do meu sonho,  
alheia a todo outro desejo,  
me decomponho e recomponho.  
*Cecília Meireles, in 'Viagem'*<sup>32</sup>

Não é necessário que se lembre claramente do rosto da pessoa que partiu, para que nessa se possa pensar, basta que lhe tenha amor. A pessoa ausente nada mais é do que sombra, os contornos traçados pela saudade do ser que canta.

---

<sup>32</sup> Poema do livro *Viagem* (1939), disponível no link: < <http://www.citador.pt/poemas/personagem-cecilia-meireles>>

O lugar, que antes era ocupado pela pessoa, agora é o vazio de um deserto, em que há somente silêncio e solidão. Mas, embora sua forma seja inexata e seu nome esteja disperso, só existindo em pensamentos e sonhos, o invisível faz sentido ao coração e refaz-se no poema.

Tanto no poema analisado quanto em *Olhinhos de Gato*, a saudade, que ainda causa dor, é que conduz os devaneios, as lembranças e os esquecimentos da autora, guiando-a na reelaboração de suas perdas.

No caso da narrativa autobiográfica, cantar essa forte lembrança, esse objeto para sempre perdido – a infância e tudo o que foi levado pela morte e pelo tempo – é uma inteligente forma de tornar público suas ideias, os problemas do mundo e sua maneira sensível de vê-los, mantendo um coração doce e um olhar livre, como os de uma criança, a criança que ela foi, a criança que nós poderíamos ter sido e a criança que pode estar em toda e qualquer parte.

O relato de infância mantém um paradoxo que vai desde sua concepção tradicional, de que a partir da criança poder-se-ia buscar a explicação do homem, a três questionamentos básicos, propostos por Lejeune, a incapacidade da memória em restituir as lembranças da infância, a intervenção da imaginação na reconstituição das recordações, e a coerência artificiosa do discurso sobre as origens, já que elaborado a partir do presente (LEJEUNE apud NORONHA, 2003, p. 24-25).

O autobiógrafo poderia omitir, modificar ou acrescentar dados do passado e, para auxiliar seu projeto e atingir seus objetivos atuais, remodelar sua memória de acordo com as intenções que norteassem a sua escrita: “Na autobiografia, escolhe-se em função do que se acredita ser e do que se projeta para o futuro” (NORONHA, 2003, p. 30), trata-se, portanto, de uma interpretação da própria história. Nesse ponto voltamos ao conceito de identidade narrativa, de Paul Ricoeur, comentado anteriormente, de que a escrita de si baseia-se em uma autointerpretação.

Se analisarmos o período em que Cecília Meireles publicou suas pequenas memórias, no fim da década de 30 para 40, notaremos que a difícil situação da autora no Brasil – quando via seu prestígio e carreira ameaçados pelo autoritarismo do governo getulista, em contrapartida ao reconhecimento de seu trabalho, cada vez maior, em Portugal – pode ter servido-lhe de alternativa, talvez a única, para tornar públicas suas ideias na revista portuguesa.

Casada com o artista plástico português Fernando Correia Dias, a autora desfrutava de um grande prestígio em Portugal, por seu trabalho na literatura e na

educação brasileiras. Em 1934 viajara a Lisboa, pela primeira vez, a convite de sua amiga, a poetisa Fernanda de Castro e de seu marido, e também Secretário de Propaganda do governo português, Antonio Ferro, e foi recebida – como poeta, educadora e autoridade em assuntos relacionados ao folclore brasileiro – pelo mundo oficial e pelas rodas intelectuais<sup>33</sup>.

A poetisa tinha contato com muitos intelectuais portugueses, que “sempre foram bons camaradas, grandes admiradores e amigos fiéis” (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59)<sup>34</sup>, com os quais formou um grupo e trocava correspondências. Estavam entre eles Diogo de Macedo, escultor, historiador e crítico de arte, Manuel Mendes, ficcionista, crítico e escultor, Luis de Montalvor, poeta e historiador, José Osório de Oliveira, ficcionista, poeta e crítico literário e Raquel Bastos, cantora lírica e escritora.

Após o suicídio de seu marido, Cecília escreveu uma carta a esses amigos, que ela considerava como pertencentes a “uma família meio dispersa que o perigo reúne por uma intuição do espírito, maior que a do sangue” (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59) e desabafou sobre mais uma de suas perdas, que a deixou abatida, “sem dormir nem comer. Sustentada por palavras e remédios. E sem nenhum interesse pela vida (...)” (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

O sofrimento de Cecília foi tamanho que ela escreveu uma única carta, após dias tentando organizar mudança e inventário, e buscando se restabelecer física e psicologicamente, atônita com o trágico acontecimento, e pediu para que essa circulasse entre os amigos:

Todos os dias querendo escrever a V.V. E sempre impossível! Primeiro, eu estava completamente tonta. Que lhes poderia dizer? Depois, doente, preocupada com mudanças, inventário, e mil outras coisas, fiquei sem tempo para mais nada (...). Faço esta carta circular porque não tenho força para escrever a cada um isoladamente (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

A autora expõe na carta seus sentimentos e questionamentos relacionados às suas experiências passadas: as perdas e dores já vivenciadas. E reflete que, mesmo com sua consciência da transitoriedade da vida e da realização implacável do destino, aquele sofrimento quase ruiu com toda a sua vida:

Tudo está previsto, fixo e há um ritmo inexorável. E quando penso na minha consciência de tudo que de grave se suspende em redor de mim e dos que

<sup>33</sup> MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguillar, 1987.

<sup>34</sup> SARAIVA, Arnaldo. *Uma carta inédita de Cecília sobre o suicídio do marido (Correia Dias)*. *Revista do Centro de Estudos Brasileiros*. no. 1. Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1998. p. 55-60.

amo; quando reflecto<sup>35</sup> na resignação com que espero o que está para acontecer; e no desprendimento em que vivo perante a certeza dos meus insucessos, – pergunto, que teria sido feito de mim, neste momento, se a minha formação não fosse esta, uma vez que tudo isso não impediu o quase total desmoronamento da minha vida (...) (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

A sua instável situação financeira – que até aquele momento estava tranquila, mas que podia alterar-se de uma hora para outra – também foi assunto da carta em que, na tentativa de diminuir a preocupação dos amigos, relata sua renda daquele momento:

Sobre o caso da cadeira de Estudos Brasileiros, de que me fala Osório, – seria certamente uma possibilidade interessante, mas a minha situação, no momento, não é a pior possível (quanto às finanças) embora assim se possa tornar de um momento para outro. Para V.V. não se preocuparem com isso, passo a relatar-lhes o que há. Do Departamento de Educação recebo 800\$ e da Universidade 1.600\$. Isso faz 2.400\$ mensais, que dão para pagar as dívidas e ir vivendo (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

Cecília demonstra preocupação com o seu cargo na Universidade, ameaçado – como de outros professores e diretores – pelo autoritarismo do governo, que intencionava afastar professores de esquerda ou centro, empregando outros de extrema direita:

Apenas, a Universidade está para ser fechada a cada instante, desde que uma reviravolta política produziu a queda do Anísio, arrastando diretores da Faculdade e professores, supostos – avançados – demais para a época. Eu nada tenho a ver com essas coisas, mas a mudança de professores da esquerda ou centro para outros de extrema direita pode produzir deslocamentos por outras conveniências que não as de ordem técnica. Nesse caso, talvez eu fosse atingida (...) (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

Na carta, a autora afirma estar filiada a um grupo educacional, se diz muito feliz com um curso que estava ministrando e fala, ainda, de seu desejo de escrever um livro sobre sua viagem a Portugal, recordando os momentos e os lugares por quais ela e o marido passaram

Mas o grupo educacional a que estou filiada creio que não permitiria meu sacrifício sem protesto. Estou fazendo um curso realmente interessante, que serve de disciplina às minhas idéias e sentimentos. Mais do que um meio de ganhar dinheiro, ele é uma forma de me manter na vida por mais algum tempo (...).

Estou com vontade de escrever agora um livrinho sobre a viagem. Talvez com um nome assim “Lembrança” – para recordar o passeio com o Fernando por essas terras, e o que pensávamos os dois (...) um livro meio imaginário, sem lugares certos nem monumentos nacionais, nem figuras de nenhum partido. Vôo dormido sobre Portugal, com alguma visita inexacta. O contrário dos outros livros de viagem, que dizem tudo direitinho (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

---

<sup>35</sup> Conforme a transcrição feita por Arnaldo Saraiva

Uma questão intrigante levantada por Cecília é a possibilidade de publicar um livro, algo diferente do que já estava em Portugal. Mas não é possível precisar se o material, a que ela se refere, é o que deu origem ao livro *Olhinhos de Gato*

A Fernanda de Castro escreveu-me muito aflita e falou-me em publicar um livro meu. Não sei que livro é (...) Mas, a ter de publicar, preferia fosse outra coisa que não o que está aí (...) (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

É possível encontrar, ao longo da carta, uma mulher inconformada com as circunstâncias daquela perda, por não se tratar de uma morte natural, mas de um atentado contra a própria vida. Ela lamenta não ter podido evitar essa tragédia, apesar de toda a dedicação e carinho destinados ao esposo

Os amigos daqui, como V.V., dizem-me coisas: que é preciso viver; que eu tenho as crianças, que tenho a arte... A arte! Que importa! As crianças... – ah, não se é nada em nenhum destino, nem no nosso. Se fôssemos, o Fernando não faria o que fez. Porque eu levei treze anos sobre essa tragédia, tentando dominá-la, – e dando-me, dando-me, dando-me infinitamente, sob todas as formas, num sacrifício contínuo a um destino que estava sempre adivinhando (...)

V.V. vêem: há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

Diante da situação em que se encontra, a autora se declara pessimista, sem forças e sem vontade para viver, deixando-se arrastar por uma vida sem esperanças e desejos

Posso eu viver muito tempo (tudo acontece); pode a minha existência tomar os mais inesperados rumos (sei lá) – mas esta noção de inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra (...) Como quem foi deixando de querer, uma por uma, todas as coisas que os outros acham necessárias, e se limitou a viver do sonho já sem ação e sem palavras, com o amor reduzido a um êxtase e a um símbolo, eternizando um instante do passado mais desejado que vivido. Mas pairava sobre essa renúncia um sentimento do universal, divinamente aceite (...) Nem o meu heroísmo serviu para nada. Então, para quê viver?

(...) me falta vontade de viver. Consinto em viver mais algum tempo, – para deixar em ordem estas coisas (...) (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

Em outra carta, destinada à amiga portuguesa, Fernanda de Castro, a qual cita na carta acima, a autora desabafa sobre sua situação financeira que estava ficando complicada, sobre a ameaça ao seu cargo na Universidade, que estava “a ponto de perder”<sup>36</sup>, resultado do “movimento revolucionário que por aqui andou, e em

<sup>36</sup> Carta manuscrita de Cecília Meireles. Rio de Janeiro, janeiro de 1936. Trechos disponíveis em “Paisagens Secretas: memórias da infância”, capítulo do livro *Cecília Meireles: a poética da educação*, organizado pela professora Margarida de Souza Neves, também disponível no link:

<<http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/meireles/paisagenssecretas.htm>>

Acesso em 20 de junho de 2011.

consequência do qual o Anísio foi afastado da secretaria de educação”<sup>37</sup>, e sobre a sucessão de acontecimentos dolorosos que a acometeram - “tenho sofrido muito, Fernanda, calcula, pois, o que têm sido para mim estes dias tormentosos [...] afrontando e vencendo o súbito abismo que se abriu diante de mim”<sup>38</sup>.

A amiga a quem a autora se refere, Fernanda de Castro (1900-1994), foi uma poetisa e conferencista portuguesa, dona de uma vasta e diversificada obra, escrevendo poesia, literatura infantil, romance e memórias. Além disso, Fernanda de Castro tinha boas relações governamentais e era casada com o Secretário de Propaganda do governo português.

Essa amizade influente de Cecília com alguém que, assim como ela, tinha grande interesse pelas questões da infância – Fernanda de Castro fundou a Associação Nacional de Parques Infantis – e apreciava as escritas de memória, pode ter sido um grande estímulo para a autora brasileira na idealização e publicação de suas memórias infantis em Portugal.

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

### 3 – Da janela se vê o mundo

*A criança observa as coisas à espera de que possa observar os homens.*  
(Jean-Jacques Rousseau)

Em sua autobiografia *Olhinhos de Gato* (1939/40), Cecília Meireles escreve sobre seu passado, a sua vida de menina órfã criada pela avó materna D. Jacinta Garcia Benevides. Trata-se de uma narrativa lírica e fragmentada, composta a partir do fluxo de memória da autora, em que não há uma ordem cronológica bem marcada, o que existe são fragmentos de lembranças espaçadas por esquecimentos que, como em um jogo, vão “trançando-se e destrançando-se” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 12).

O fluxo de memória é guiado por lembranças que estão soterradas na memória da menina, que faz um minucioso trabalho de escavação do passado, pois “o assoalho, que outros pisam indiferentes, tem, no entanto, suas paisagens secretas” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 12).

Walter Benjamin propõe no fragmento “Escavando e recordando”, em *Rua de mão única*, que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIM, 1987, p. 239), um arqueólogo em busca do passado, posto que a memória “é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas” (BENJAMIM, 1987, p. 239).

Esse trabalho é difícil de ser realizado, pois, para que não se perca nada, deve ser minucioso:

Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve os fatos. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação (BENJAMIM, 1987, p. 239).

As imagens fragmentadas são preciosidades em nossa coleção de passados, posto que representam pessoas, objetos e momentos perdidos:

as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador (BENJAMIM, 1987, p. 239).

Segundo Benjamin, a busca pelo passado é de extrema importância, ele é valioso, revelador e indispensável para o desenrolar do presente: “(...) se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (BENJAMIM, 1987, p. 239).

O passado estava todo ali e era revelado a partir dos vestígios que restaram. Os objetos atraíam o olhar curioso da criança, que ia se lembrando vagamente – a partir desses – de seus antigos donos, das pessoas que haviam passado por ali e das quais não restava nada além de sombra e rastro

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 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... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, 6-7).

Era inútil procurar uma imagem nítida, uma lembrança exata do momento e da pessoa que, naquele mesmo lugar, estivera com ela. Nem mesmo os espelhos foram capazes de apreender as figuras que, um dia, refletiram: “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, *O.G.*, 1983, p. 7). Apesar de não existir a forma exata, a lembrança clara do rosto dos pais, havia suas coisas, o rastro de suas passagens por ali, os traços tênues de suas presenças.

Muitos dos objetos encontrados pela menina são apenas fragmentos: “Trapinho de seda branca... Pedaco de fita... Resto de renda...” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 7), são cacos do passado, reunidos e colecionados em sua memória. E eles exalam

um estranho cheiro, que não vem dos fios, que não vem das cores, nem dos desenhos, nem da gaveta... mas de muito antigamente, de um tempo desconhecido, onde havia outras casas, outras pessoas, outro viver, outras modas (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 6-7).

Cecília optou por criar cognomes para evocar algumas das figuras que habitaram seu passado, como a avó Jacinta, chamada de ‘Boquinha de Doce’ e sua ama Pedrina, ‘Dentinho de Arroz’. Ela também utiliza um cognome para se referir à criança que um dia foi: ‘Olhinhos de Gato’, que dá título à narrativa. Além desses personagens, a menina recorda as empregadas, agregadas da casa, Có e Maria Maruca, e o padrinho que morava no Largo dos Leões, ‘Orelhinha Peluda’.

A narração tem como personagem principal a criança que todos chamavam de ‘Olhinhos de Gato’, que era curiosa e que estava sempre contemplando o mundo, como se o vigiasse, guardando suas lembranças: “Sentando-a no colo, *Boquinha de Doce* ia dizendo: ‘Estes olhinhos de gato – que não se esquecem... não se esquecem...’ E



apertando-lhe o queixo ainda tornava: ‘Parecem mesmo uns olhinhos de gato!’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 59).

Observa-se na narrativa um afastamento entre o sujeito que viveu a experiência e o da enunciação, mudança de perspectiva comum se tratando de lembranças infantis, segundo Freud, para quem o sujeito se deslocaria da posição de ator, em que experimenta e vivencia a situação, para a posição de observador da cena vivida

Escorregava de novo por entre os lençóis. Deixava pender a cabecinha para o lado. O sorriso em sua boca era uma flor emurchecendo, vergada. Unidos ao corpo, de um lado e de outro, por cima da roupa, os bracinhos longos e finos. Um anelzinho de ouro no dedo. Cabelo imóvel. Todas as pregas da cama no mesmo lugar (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 6)

Então, descendo a rua, a menina passou a mão melancolicamente pelo cabelo. Cabelo alourado, fino como o dos recém-nascidos, e encaracolando-se sozinho. Pensou vagamente: ‘Quando voltar...’ Um estranho sentimento a foi levando para diante. As outras crianças riam-se para ela: ‘Você logo vem brincar de roda?’ ‘Adeus, coisinha!’ Depois, as cordas continuavam a bater, e as meninas a pular. Ela olhava para trás: ninguém se ocupava mais com ela (...) (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 128)

Esse distanciamento é considerado como um traço comum às práticas de arquivamento, segundo Philippe Artières, quando o sujeito deseja “tomar distância em relação a si próprio” (ARTIÈRES, 1998, p. 28). Mas esse afastamento de sua posição original pode modificar a percepção do acontecimento, a imagem mnêmica não poderá ser uma reprodução fiel da impressão recebida na época do fato recordado, em outras palavras, “a impressão primitiva experimenta uma elaboração secundária (...) não surge jamais em nossa consciência nada semelhante a uma reprodução da impressão original” (FREUD, 1899, p. 341).

Esse pensamento em torno de uma mudança de percepção está em consonância com o de Halbwachs e Ecléa Bosi de que

por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor (BOSI, 1994, p. 55).

Se é verdade que a representação da lembrança da cena infantil não será jamais igual ao que foi realmente vivenciado, Freud supõe que todas as nossas lembranças infantis conscientes podem se apresentar, não como ocorreram na época, mas corrompidas por nossas atuais impressões daquela cena de que éramos atores e de que agora somos observadores; quer dizer, essas lembranças não são fiéis à experiência passada, são lembranças falsificadas e, muitas vezes, essas falsificações podem ser

recursos de repressão ou de substituição de recordações consideradas desagradáveis e repulsivas.

O fato é que as lembranças de infância da menina Cecília nos são narradas pela escritora, já na vida adulta, portanto essas são fruto de um ardiloso trabalho de percepção e elaboração, baseados na visão atual do sujeito, em outras palavras, a reconstrução das experiências de outrora a partir de imagens e ideias do presente:

A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1994, p. 55).

A criança observava atentamente o mundo, contemplava-o através da janela de sua casa, onde “sentou-se para ver a rua – e viu o mundo” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 131).

Roberto Damatta, em *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1997), mais precisamente no capítulo intitulado “Espaço – casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil”, elabora uma distinção entre esses dois espaços importantes: a casa e a rua.

De acordo com essa distinção, o primeiro definiria um grupo social e caracterizar-se-ia pelo “espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define nossa ideia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DAMATTA, 1997, p. 57), enquanto que o segundo, ao contrário, seria definido como “terra que pertence ao ‘governo’ ou ao ‘povo’ e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso” (DAMATTA, 1997, p. 57).

Apesar de esses dois espaços sociais possuírem princípios ordenadores diferenciados, eles estariam em constante troca e se complementariam. Uma das formas de mediação entre esses seria a janela, o instrumento utilizado pela criança da narrativa, ligando o espaço interno da casa e o espaço externo da rua.

A janela, para a menina, era mais do que um instrumento de mediação para o espetáculo do mundo que a circundava, era a possibilidade de pertencer ao outro mundo. A partir da janela, ela vivia ilusões de outras vidas:

Na cadeirinha de vime continuava a menina a olhar para a rua e a ver o mundo (...) Dessa cadeira, e debruçada para o mundo, foi que ela realizou o seu imenso descobrimento (...) Sem sair do lugar andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 133).

A menina não só observava as vidas que passavam diante de sua janela, ela as sentia em profundidade como se dessas fizesse parte.

É através dos ‘olhinhos de gato’, desse olhar contemplativo da criança, ávido de tudo o que a ela se apresentava, que sua história é narrada e a vida e o mundo nos são apresentados, carregados por suas dúvidas e descobertas solitárias. Além da visão, que é primordial e dá origem à narrativa, outros sentidos têm forte influência nas experiências da menina, como a audição e o olfato.

A menina era muito sensível aos sons, sentia um grande encantamento por esses, pois estavam por toda parte e possuíam

(...) essa secreta propriedade de a transportarem por profundas viagens: a voz do galo... – o canário cantando – o sussurro da água no chão – o quase silencioso cicizar dos insetos – o bater dos relógios e dos sinos – a gaita do doceiro, estridente e inábil – a corneta de chifre do aguadeiro – as campainhas dos cavalos – os pandeiros de Carnaval – as cordas da guitarra: *dlen, dlon, fll...* (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 124).

Os cheiros, por outro lado, transportavam-na, muitas vezes, a outros tempos, outros lugares, como nos dois momentos em que recorda a morte da mãe e fala de “Um cheiro diverso... – este cheiro” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 62), como se o cheiro que sentia naquele instante, por ser semelhante ao que percorria a casa no dia em que a mãe morreu, tivesse conduzido-a àquela lembrança. Ou quando, ao entrar na casa do padrinho no Largo dos Leões, onde provavelmente sua mãe fora velada, reconhece aquele cheiro, um cheiro que lhe é familiar e que, por isso, causa-lhe medo:

A criança, com medo e pena, refugia-se na capa de *Boquinha de Doce*. Cheira a calor, malva seca, a madeira do armário. A outras pessoas. A outras casas. Coisas guardadas. Perdidas. Tempo (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 61).

Maurice Halbwachs discute o fato de determinadas lembranças, que estavam adormecidas, serem despertadas por lugares ou figuras que tenham participado de nosso passado. As casas, segundo o autor, constituem um grande exemplo de ambientes capazes de desencadear não só determinadas lembranças, como os sentimentos envolvidos pela experiência rememorada:

Nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos que esperar que as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós. Nada é mais surpreendente em relação a isso do que o reconhecimento de uma figura ou de um lugar, quando estes voltam a se encontrar no campo de nossa percepção (...). Absolutamente não estamos enganados: reconhecemos muito bem esse lugar e ao mesmo tempo recordamos a disposição de espírito em que estávamos quando o vimos, parece que a lembrança permaneceu, agarrada às fachadas daquelas casas, aguardando ao longo daquela vereda, na borda daquela enseada, nesse rochedo em forma de cadeira – e, quando voltamos a passar por lá, damos uma paradinha e ela retoma em nossa

memória um lugar que, sem isso, jamais teria sido ocupado (HALBWACHS, 2004, p. 53).

A recorrência da lembrança da morte da mãe nos remete ao estudo de Freud (1899) – citado anteriormente – sobre a conservação de lembranças de forte impressão, que ocorrem na infância e que perduram até a vida adulta. Essa perda pode ser percebida na obra como um acontecimento que abalou muito a sua vida, pois ao deparar-se com o corpo paralisado e frio de sua mãe a criança, mesmo sem compreender muito bem, vive uma intensa dor e aquela imagem fica retida em sua memória.

Essa lembrança, ainda à luz do estudo de Freud (1899), parecia estar reprimida e só é despertada quando a menina, enquanto brincava, encontra um lenço e é conduzida àquele momento de perda:

Certa vez, encontrou também uma blusa cinzenta, com rendas pretas, gola alta, mangas duplas. De bruços, no chão, pôs-se a viajar pelos caminhos das rendas pretas, que eram só flor sobre flor ...de repente – de dentro das mangas? de dentro do peitilho? de onde? – caiu perto dela um pequeno lenço de seda branca bordado de roxo. Alisou-o com as duas mãos, estendeu-o no assoalho até ficar bem quadrado. E assim ficou. E olhava, olhava. E não era mais ali. Não sabia onde. Num canto de uma casa, um dia, perto de uma parede... Muita gente. Um cheiro diverso... Um ar diverso sobre as coisas. Uma pressa. Levantaram-na nos braços, como tirando-a de dentro do chão. Desviaram um lenço igual, igual àquele! ‘Beije a mamãe!’ E beijou um rosto duro e frio. Perto havia uma porta (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 9)

Dois objetos chamam atenção no relato da morte da mãe, o lenço que cobria seu rosto, e a porta, que havia perto do caixão. Esses elementos, aparentemente insignificantes, servem para encobrir lembranças dolorosas. Porém, ainda que encobertas, em algum momento sofrerão retorno.

Um dia, também, observando uma mudança que chegava na rua, Olhinhos de Gato, ao avistar “os bancos de pés em forma de W” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 58), lembrou-se de um banquinho parecido com aqueles, que estava – provavelmente – no quarto da casa em que ela morava com a mãe:

... Tudo isso porque a lembrança mais remota da sua vida era também um quarto de onde saíam e entravam homens como aqueles, com toalhas enroladas na cintura, e bigodes espessos, levando nos braços os pedaços dos móveis desarmados (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 58).

Em sua memória, apesar de confusa, havia se conservado a imagem de uma moça vestida de branco – que, depois de longa insistência, descobriu tratar-se de sua mãe – e uma menina. Depois essas imagens se desfaziam, “não havia mais nada. Que se passou? Para onde foram? Como desapareceram as duas figuras?” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 58). Sua avó ficava impressionada com essas lembranças da criança e,

comentando com outras pessoas, indagava-se: “Tão pequenina, meu Deus! Tão pequenina! Como é que pode ter guardado aquilo?” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 58).

O retorno dessa lembrança vem mais adiante na narrativa, quando a menina vai, junto com a avó, à casa de seu padrinho no Largo dos Leões, que ela chama *Orelhinha Peluda*. Impressões passadas e presentes começam a se misturar e o momento da perda, novamente, é relatado

Ficou-lhe a lembrança de um alto portão de ferro, que rangia. De um homem de mangas arregaçadas, movendo-se entre flores (...)

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, *O.G*, 1983, p. 62).

Os dias que se seguiram à orfandade da criança são marcados pela arrumação da casa, em que se desfaz de muitos remédios, que sugerem que a mãe da menina encontrava-se doente

De que imenso caixote tiraram um dia os frascos? Eram tantos, tantos, que ninguém sabia onde os arrumar, nem que fazer daquilo (...) Encheu-se uma mesa inteira, duas mesas, e diziam que ainda havia mais, e continuavam a aparecer às mãos-cheias, fechados, abertos, cheios, vazios, muitos só com algumas últimas gotas no fundo (...) Ardiam na língua. Tinham nomes tão difíceis que se desistia de aprender (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 11)

Questionavam a função de tantos remédios, se no fim das contas a mãe da menina havia morrido, e temiam que, um dia, a criança precisasse usá-los também, já que não gozava de boa saúde:

Que iam fazer daquilo? (...) não serviam para nada... Que pena! Passavam de mão em mão... – e todos concordavam. Mas para onde atirá-los todos? Procurando uma solução, punham-se a separar os mais novos. ‘Quem sabe lá...? hein?’ E olhavam para a criança. ‘Deus não há de permitir que seja preciso!’ E conversavam: ‘Ninguém vai antes da sua hora! Quando ela tem de vir, vem mesmo...’ Cala-te daí!, o rumor dos vidros entrecrocados abafava o resto da conversa (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 11).

Olhinhos de Gato ficava curiosa diante de tantos vidrinhos com líquidos coloridos que “deixavam na pele um cheiro acre e uma frescura de álcool evaporando-se” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 11) e queria brincar no meio daquilo tudo: “E às vezes

aparecia, entre tantos frascos, alguma linda colherzinha redonda, tão pequenina como as de brinquedo, ou mais. OLHINHOS DE GATO estendia a mão, procurando-a” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 11). Mas não permitiam, queriam mantê-la longe de tudo o que colocasse em risco sua vida: “Não seja teimosa! Vá-se embora! Não ouviu dizer já que faz mal?” Fazia mal, muito mal. ‘Deus te livre!’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 11).

Conforme é possível notar, os acontecimentos importantes reprimidos, em algum momento, podem emergir do suposto esquecimento e, como um fantasma, assombrar constantemente o sujeito. A morte, por exemplo, é algo que perturba incessantemente a menina, que passa a temê-la, posto que essa levava tudo o que ela gostava

À janela, balança-se a gaiola redonda. O canário vira o olhinho de miçanga para o ar azul do dia. O enorme céu adere naquele pequenino ponto de luz. E canta, o canário

(...). No entanto, um dia, aparece frio, seco, de lado na areia. Na cabecinha mole, nas asas rígidas, no hirto bico amarelo, não há um vestígio de som. E sabia-se que ele era só música. Isso dá uma certa melancolia.

Os gatos sobem o muro: veludo frouxo, pluma, elástico. Um raio de sol queima-lhes os bigodes de vidro. Piscam de olhos ofuscados, arreganham a boca num miado untuoso (...). Dias depois, aparecem estendidos no fundo do quintal, com muitas moscas por cima, e formigas em volta. Seu pelo não brilha mais como um fino veludo. Tudo porque a mão de um menino arrojou uma pedra: têm a cabeça amassada, e um olho para fora. (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 21 – 22).

Uma das coisas que a criança mais temia era a possibilidade de perder a avó e, ao vê-la com os cabelos já embranquecidos pelo tempo, ela se sente angustiada, pois aos poucos era tomada pela certeza de que um dia isso aconteceria

(...) Mas OLHINHOS DE GATO sentiu como se lhe puxassem o coração para fora do peito. Uma certeza súbita preencheu-a num círculo de sombra. *Dentinho de arroz* iria também. Iria uma noite dessas, quando ela estivesse dormindo, talvez. Tudo vai... tudo vai. Aperta-se com o dedo a água na pedra, e ela está fugindo, fugindo e continuando seu rumo... Consegue-se prender mansamente na mão um pássaro macio, e ele desliza para o seu vôo, e só se sente a leveza que deixam, quando já não estão mais (...). Quando se vai prender cada coisa, tudo se converte em névoa, muda de forma, some-se

(...)

Só lhe resta fechar os olhos e aceitar. Mas dói, aceitar! Os olhos incham de lágrimas.

(MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 14)

A certeza de finitude, conseqüência do destino, desesperava a menina. Ela sabia que a morte era a sorte a que todos estavam destinados, mas aceitar a perda doía-lhe muito. A imagem alegórica da passagem do tempo é o vento, que tudo arrastaria, destruindo, matando, levando embora

Então, vinha-lhe um pânico, uma necessidade de não ver, de não ouvir, de não saber que o vento estava ali – e de gritar, de gritar muito, pedindo que o detivessem, que o parassem, que o mandassem embora.

Criança nem homem, nunca ninguém sofreu tanto, nunca ninguém chorou tão convulsamente, por coisa perdida, por vida acabada – como a menina aterrorizada com o poder destruidor do vento.  
(MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 42)

O grande eixo temático da narrativa é a perda, representada pelas várias experiências vivenciadas pela menina: a perda da mãe, das coisas que ela gostava e da própria infância, quando se olha no espelho e se vê crescida. Esse crescimento é marcado pelo corte dos cabelos, daqueles cachos dourados que lhe davam uma aparência infantil e que, pouco a pouco, “caíam juntos, e depois se separavam, dispersando-se pelo pano, pelo chão. E diziam adeus! adeus! – adeus para ela mesma, adeus uns para os outros, – ADEUS” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 129).

O momento do corte dos cabelos é narrado melancolicamente pela menina, que se despedia de si mesma e encontrava, no espelho, uma outra pessoa, que quase não reconhecia

(...) Viu também no espelho seu rostinho pálido, de lábio triste, e de olhos claros e sozinhos, emoldurado – pela última vez! – nos cachos em que a luz despertava umas levezas de ouro claro.

O moço tomava com uma das mãos os caracóis, com a outra fechava a tesoura, decependo-os, e contava, a brincar: ‘Um, dois, três...’

(...) E viu-se a si mesma, de novo, no espelho, – mas uma outra, diferente da anterior, perdido aquele ar mais infantil dos cabelos esvoaçantes, onde a luz armava surpresas de claridade – mais séria agora, com os cabelos concentrados num tom mais escuros, parados, quietos, unidos, tristes.

(...) E ela, passando a mão pela nuca raspada, sentia-se estranha, diferente, uma outra, que era e não era ela... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 129-131).

É interessante observar como Cecília Meireles relaciona as perdas sofridas durante a infância com sua aceitação do fugaz, uma vez que ela mesmo declarou, em entrevista citada no capítulo anterior, que todas as mortes que ocorreram em sua família deram-na, desde pequena, intimidade com a morte, o que lhe ensinou sobre o efêmero e o eterno.

Quanto a isso, refletimos sobre o que propõe Freud acerca das lembranças infantis que ecoam pela vida adulta. Segundo seu estudo, essas “lembranças infantis conservadas nos indicarão as impressões que cativaram o interesse da criança” (FREUD, 1899, p. 331), sendo “selecionadas impressões que provocaram um intenso afeto ou cuja importância ficou imposta por suas consequências” (FREUD, 1899, p. 331). Ainda que sofram repressão, devido à dor que desencadeiam, essas

realizações infantis esquecidas não terão resvalado pelo desenvolvimento da pessoa sem deixar marcas, mas terão antes exercido uma influência determinante sobre todas as fases posteriores de sua vida (FREUD, 1899, p. 784).

Cecília Meireles constrói uma identidade na narrativa, a partir da escolha de suas lembranças, que aproxima a menina do passado com a adulta do presente. A mulher que aceita com resignação o destino é a criança que lentamente foi aprendendo sobre a morte a custo de suas experiências. Apesar de ambas – adulta e criança – sofrerem com a possibilidade de perda, a forma como enfrentam isso é diferente. A adulta entende que nada pode ser feito, que o passar do tempo é irremediável e que a morte, apesar de dolorosa, é um processo natural, já a criança não aceita, sofre e luta contra essa verdade.

Enquanto criança, seu desejo era encontrar algo infinito, eterno, capaz de vencer um tempo que corria veloz e que, por isso, deixava a vida com um melancólico sabor de perda – “Assim se passam os dias. Amanhece. Entardece. A vida é pobre, o tempo é triste” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 27). E, durante uma noite, antes de dormir, ela desenhou na parede uma linha interminável, que subia de um ponto ao outro e logo descia, descobrindo “uma coisa que nunca acaba. E dorme tranquila com esse descobrimento” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 24).

Questionava-se sobre a existência de coisas duráveis, pois nessas moravam a esperança de imortalidade, passando-lhe segurança neste mundo inconstante, em que tudo tendia à morte, ao desaparecimento

Os bordados, as rendas, o ponto russo tinham, para a menina, uma secreta magia. Podiam repetir-se interminavelmente, figura sobre figura. Não acabavam nunca. Sempre, depois de uma flor, podia vir outra flor. Sempre, depois de um elefante, outro elefante... E ela pensava no *número* com uma intraduzível esperança. Há coisas, então, que não acabam? Há coisas que não morrem... Pode ser? É o *número* que mata a morte. Sempre que se acrescenta mais um, o que não tinha parado continua. Na verdade, assim não há fim (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 48).

O desenho inventado pela menina, um tempo antes de adormecer e que lhe dava a noção de infinito, era o mesmo dos bordados feitos por sua avó e lhe perseguia, também, em outros detalhes – “Pois não é que Có sabia fazer na beira das calcinhas aquele desenho com linha vermelha que não acabava nunca?” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 64).

Margarida de Souza Neves, no artigo citado, também comenta esse episódio relacionando esse desenho ao ritmo poético característico de Cecília que, assim como a pulsação, marca o compasso da vida:

A rememoração, seguindo os roteiros caprichosos e inesperados que lhe são próprios, insere na narrativa memorialística a descoberta de um ritmo, como se na mão habituada à métrica da poesia vibrasse o movimento uniforme da respiração e o pulsar constante das batidas do coração, sinais de que permanecia viva quando tudo a seu redor – pessoas amadas, planos, projetos,



realizações, segurança – parecia contaminado pela morte. E, no movimento de sua construção, a memória a leva para a lembrança de uma noite antiga (...) (SOUZA NEVES, 2001, p. 35).

Já na vida adulta, prefere não alimentar falsas esperanças – como a menina com seu desenho infinito – e crê na necessidade de aceitar o que está por vir, como demonstra na carta escrita aos amigos, após a morte do marido. Nessa carta, embora sofra diante dos fatos que lhe acometeram, a autora declara que espera conformada “o que está para acontecer” (MEIRELES apud SARAIVA, 1998, p. 58-59).

Essa visão da autora pode ser lida, também, em *Olhinhos de Gato*, representada pela fala de sua avó, em que declara que viver seria uma tarefa diária: cada pessoa deveria trabalhar o melhor de si e esperar a sorte que lhe caberia

O essencial é o amor. Não há nada para pedir senão andar pelo caminho de Deus. Cada um terá o que merecer. E o que não tiver, aceitará com paciência a sua sorte. Ninguém sabe o que está para acontecer a cada hora. Por que desesperar-se hoje, se amanhã talvez tudo mude? E por que alegrar-se também tanto agora, se daqui a pouco se pode estar morto? É viver. Ir vivendo no Bem. Amanhã todos estaremos de olhos fechados (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 125).

Essa aceitação do destino é tema do poema “Sugestão”, em que se aconselha que cada um cumpra seu desígnio igual “à cigarra, queimando-se em música, ao camelo que mastiga sua longa solidão, ao pássaro que procura o fim do mundo, ao boi que vai com inocência para a morte” (MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 61). Bom seria se fôssemos assim: “Flor que se cumpre, sem pergunta (...) qualquer coisa serena, isenta, fiel. Não como o resto dos homens” (MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 61).

Além das perdas que marcam a vida dessa criança, sua condição solitária é tema recorrente na narrativa. Um dos momentos em que isso se exemplifica é quando a menina encontra e acolhe um cachorrinho que estava perdido, assim como ela, em meio a um mundo que não lhe pertencia:

(...) e na sombra dois olhinhos mal abertos se levantaram para os seus, com o tênue gemido, numa expressão tão compreensível de medo e queixa como se ali estivesse uma outra criança igual a ela: e sofresse (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 67-68).

A criança sente uma grande compaixão por aquele pequeno ser, que parecia pedir socorro diante de seus olhos e procurou “qualquer coisa que aumentasse os seus braços, que a fizesse chegar até o fundo daquele – para ela imenso – abismo, e de lá retirar aquela vida que gemia” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 67-68). E fraternalmente, a criança consegue salvar, sozinha, o cachorrinho e o leva para casa:

E com uma alça de barbante, sozinha, a trouxe [aquela vida que gemia] do fundo da sombra, e a levou pelo quintal acima, pela escada acima (...) ‘Mas

onde arranjaste esse bicho tão feio! E não tiveste medo? E que vamos fazer agora desse cachorrinho?’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 67-68).

### O cachorrinho alegrou e preencheu a vida solitária da menina enchendo a casa

daquela nova alegria. Patinhas negras pulando os degraus da escada, corpinho negro encolhendo-se por debaixo dos móveis... Focinho negro, de olhinhos estufados, diante do qual o gato surpreendido e contrariado fazia ‘fffl...!’ como a corda frouxa da guitarra... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 68-69).

Um dia, durante uma brincadeira, o cachorrinho mordeu a menina: “Mas um dentinho branco e pontudo pode passar de raspão, como um espinho, e uma gota de sangue despontar, como um pingo de orvalho” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 68-69).

No momento em que o cachorro morde a criança, o que se observa na narrativa é uma fusão da voz narrativa com outra voz, que teme que algo pior possa acontecer à frágil menina. A fusão de vozes, que deixa a narrativa turbulenta, é reflexo da perplexidade da criança, que observava atônita ao que se desenrolava a sua volta:

Corre-se com o vidro de iodo. ‘Eu, por mim, punha-lhe açúcar em cima, e depois uma teia de aranha...’ E, alta noite, ela mesma não sabe que a mão, robusta e morna, pousa-lhe na testa, no pescoço, nos braços. Que se examina o dedo ferido, que se torna a apagar a luz. Que talvez reze... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 68-69).

E decidiram, após esse incidente, desaparecer com o cachorrinho e, novamente, a criança sofre a dor da perda

O que sabe, porém, no dia seguinte, é que não anda mais nem pela casa nem pelo quintal aquele brinquedo peludo de olhinhos tão redondos e dentinhos tão finos.

Lá vai ela, calada e sozinha, mais com apreensão do que com esperanças. Por baixo dos móveis, já viu; por dentro das barricas e dos cestos, também; e atrás das portas não está (...) E deixaram-na procurar tanto! E deviam ter visto que estava sofrendo... E seu coração doía como se o tivessem pisado duramente e sem socorro.

Maria Maruca veio implicar: ‘Não achaste o Jasminzinho? Foi-se embora, o maroto! Fugiu...’

E ela, então, chorou alto, convulsamente, sob muitos tormentos reunidos e confusos, e as pessoas se desfizeram diante dela, como estátuas de cinza, e a casa ficou vazia, sem mais braços, sem mais rostos, sem mais vozes certas. (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 68-69)

Nesse momento da narrativa, novamente, volta-se ao tema da perda e do sofrimento causado por essa. A criança, mais uma vez, experimenta a frustração e o luto. Tudo perde o sentido e se desfaz diante da menina, que sofre impotente à perda de seu amigo, do outro igual a ela, de quem a privaram da companhia.

O mundo pertencia aos adultos e, por isso, ela não tinha voz, não participava das decisões da família e estava mergulhada em solidão e silêncio. “No entanto, as pessoas

passam, param, entram, falam... Mas há valas, grades, muros” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 69), que impedem a comunicação. Portanto,

(...) Sozinha ela existia entre as coisas imóveis, que talvez lhe falassem, se pudessem, e a abraçassem, se não estivessem presas na sua forma. Sozinha ela existia – com as cadeiras, os espelhos, as paredes, as árvores, as nuvens, o sol... Era assim (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 69).

Esse muro que separa, muitas vezes, as crianças dos adultos e que impede uma legítima comunicação entre eles pode ser explicado, de acordo com as proposições de Halbwachs, pelos diferentes interesses que norteiam os dois lados. Na visão do autor: “A gente grande, os pais, têm seus interesses, as crianças têm outros – e há muitas razões para que o limite que separa essas duas zonas não seja transposto” (HALBWACHS, 2004, 83).

No caso de *Olhinhos de Gato*, o papel dos pais é desempenhado pela avó da menina que, apesar de todo amor e carinho demonstrados à neta, não tinha muitos momentos de conversa e de brincadeiras com ela. Durante a visita de uma tia (Tia Tota), nota-se nas falas dessa e de Boquinha de Doce estranhamento e incompreensão diante das atitudes da criança:

Ouvia-se do outro lado a voz de *Boquinha de Doce*: ‘É uma criança muito boa, muito boa... Com tão bom coração, nunca vi, mesmo. Mas é tão teimosa, tão teimosinha... Muito esquisita. ESQUISITA. Embirra com as coisas e com as pessoas, não se sabe por quê (...)’  
E a voz da senhora magra, de mãos de marfim e olheiras azuis respondia, grave e doce: ‘Criança é assim mesmo... É preciso ter paciência... Com o tempo endireitam... (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 103).

Um dia, enquanto sua avó costurava um vestido para sua boneca, a criança sentiu-se feliz, mas nem nesse momento a comunicação foi possível, pois ninguém percebeu sua alegria, ninguém notou que uma coisa tão simples, que na verdade era uma demonstração de afeto, pudesse ser especial para ela: “(...) Nesse dia, a criança teve uma grande felicidade. E olhou para Boquinha de Doce com uns olhos ternos. Mas ninguém viu” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 81).

A menina se indaga sobre a diferença entre as bonecas e as crianças, já que ambas não são ouvidas, vivem em profunda solidão – apesar das pessoas que estão sempre à volta – e percebe que, na verdade, o traço distintivo reside nos sentimentos guardados no coração da criança:

O sentido devia estar por dentro, no mundo invisível. O sentido devia andar por detrás, naquele outro lado, naquele outro lado das coisas que é também o outro lado das pessoas – o lado de que se fica triste, sem que os outros vejam, e onde se pensam coisas que os outros não sabem (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 81).

Existiria um mundo invisível, pulsando no interior de cada um. Esse mundo tem mistérios impenetráveis e imperceptíveis, e é a sua existência que difere os humanos das coisas.

À criança eram sonegadas explicações, talvez por acreditarem que não conseguiria compreender os assuntos considerados pertencentes ao território adulto. Mas, mesmo sem compreender determinadas coisas, a menina, ao contrário do que as pessoas pensavam, sabia o que acontecia e, por isso, sofria:

Todos se perturbaram com a sua chegada. Mas antes de aparecer, ela já tinha ouvido... Tranquilizaram-se: 'Não entende nada... *Isto* ainda não entende nada!' – e pousavam as mãos nos seus cabelos. Ela, porém, ficava triste, porque não o sabia dizer: mas entendia tudo, tudo (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 85).

Os adultos tomavam decisões a seu respeito que, muitas vezes, causavam-lhe dor, como quando decidiram se a menina deveria ou não ficar com o cachorrinho, enquanto ela só observava sem poder opinar

E o bicho movia-se pelo chão, pretinho e encaracolado, e a menina, de cócoras, ria-se e tinha medo, ao mesmo tempo. Maria Maruca resmungava: "É muito engraçadinho, sim, para me sujar a cozinha toda". *Dentinho de Arroz* não lhe queria tocar: "Eu sei lá de onde vem isso! Essa gente sabe muita coisa... Pode ser alguma 'porcaria'"  
Mas Boquinha de Doce dizia: "A criança também há de brincar com alguma coisa. Contanto que não se machuque... Deixe o pobre bichinho (...)"  
OLHINHOS DE GATO estava brincando com ele, mas estava também escutando (...) (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 68)

E quando cortaram-lhe os cabelos sem procurar saber sua vontade:

POR QUE seria que resolveram cortar-lhe os cachos? – era muito trabalhoso enrolá-los? – estaria muito ardente aquele verão? Ou seria porque a tia Mariquinhas sempre falava que se deve cortar o cabelo às crianças para, quando crescerem, terem uma trança até os calcanhares? (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 127).

A menina, muitas vezes, sofria com as mentiras contadas pelos adultos que – preocupados em protegê-la – não se atentavam para sua esperteza e sentimentos. A cada decepção por promessas não cumpridas, a menina sentia "dentro de si aquela melancolia indefinida das coisas inexatas" (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 121), como se arrancassem seu coração:

Ah!... Por que uma noite Có se sentou pertinho dela, e lhe disse com tão bom modo: "Dorme, que eu fico..." "Toda a noite?" "Toda a noite." E no dia seguinte, quando abriu os olhos, responderam-lhe: "Ela teve de ir à casa... Mas volta..." Ah! E Maria Maruca, rindo-se com seus largos dentes: "Fugiu, o maroto... O maroto do Jasminzinho cheiroso..." A mesma sombra, descendo. O mesmo peso. É um pássaro, não é? É um pássaro que vem e bebe o coração da gente? (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 81).

Apesar dos diferentes interesses que separam adultos e crianças, como citado acima, e da dificuldade de se estabelecer uma comunicação entre esses dois lados, há, na narrativa, um adulto com o qual a criança tem uma relação mais próxima: Có, uma das empregadas da casa, com quem a menina brincava e de quem ouvia muitas histórias:

- Có!

Ela era pequenina. Ainda nem tinha sobrancelhas! Parava nessas duas letras. Mas sabia que não estava dizendo tudo. Como é, porém, que se pode dizer mais? (...)

- Cadê ela, xente?

- Có...

- U-u?

- Có...

Deixava cair das mãos os brinquedos, e vagarosamente ia surgindo por entre os móveis. E levava o seu sorriso com um cuidado, que parecia carregar um copo de vidro (...)

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 (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 63-64).

Essa possível aproximação entre crianças e empregados da família pode ocorrer, segundo Halbwachs, pois:

Com eles a criança se entretém espontaneamente e compensa a reserva e o silêncio a que a condenam seus pais em relação a tudo o que ‘não é para a sua idade’. Os empregados domésticos às vezes falam com muita liberdade diante da criança ou com ela, e as compreendem, porque eles às vezes se expressam como crianças grandes (HALBWACHS, 2004, p. 83-84).

O projeto autobiográfico de Cecília Meireles vai sendo delineado pela narração dessas pequenas memórias infantis, a partir das quais, faz refletir o adulto do presente, como se esse fosse um eco do passado. De certa forma, é através da criança solitária, curiosa diante do mundo, marcada por perdas e dores, que a autora adulta constrói sua suposta imagem, sua identidade, revelando-se um indivíduo que aprendeu, às duras penas, que a vida é passageira, que a perda é inevitável e que a solidão purifica e exalta<sup>39</sup>. Como conclui em seu poema “Desenho”: “aprendi com as primaveras a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira” (MEIRELES, *A.P.*, 2001, p. 70).

Um aspecto significativo dessa autobiografia é sua figuração coletiva, através da representação de lugares do Rio de Janeiro da época, mediados pelos olhos da menina

<sup>39</sup> “A solidão tem sobre mim um grande poder. Purifica-me. Exalta-me, interiormente” (MEIRELES, apud SARAIVA, 1998, p. 59)

que observava os diferentes tipos sociais que povoavam o bairro, como as vizinhas que conversavam nas varandas ou janelas, as criadas, o verdureiro, o peixeiro, o lixeiro e o amolador que, entre outros, ajudavam a compor aquele cenário

Conversavam vizinhas pelas varandas e pelas janelas. Desciam criadinhas para as compras – dançantes, nas peninhas finas, com um pano pela cabeça e uma cesta no braço.

Chegava o verdureiro, cheirando a planta e a terra, com as mãos e os pés grossos e vermelhos, da mesma dura substância das cenouras e beterrabas (...)

O peixeiro trazia uma lata de água para ir molhando os peixes, pelo caminho. (A menina pensava: “Será que os peixes assim continuam vivos?”) Ele era feio, áspero, escuro, e usava um brinco (...)

Quanto ao comprador de ferro velho, usava paletó de veludo, meio verde, meio amarelo. Vinha de saco às costas, as pernas arqueadas, e gemia de vez em quando: “Tchumbo, metale, cama velha...”(...)

Todos esses – e o lixeiro, e o garrafeiro, e o laranjeiro – pareciam trabalhar duramente. Subiam a custo com a sua mercadoria ou o seu serviço, e soltavam um grito longo, anunciando-se. Pesado grito. O do amolador vinha da própria roda de pedra. Que silvo tão alto! Tão alto, tão duro, tão veloz e tão triste! (...) (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 46-47)

Na observação e na apresentação dessas pessoas, na reflexão da importância de cada uma na dinâmica daquele lugar, ocorre uma fusão entre o olhar e a voz da criança – delicada e sensível em sua visão das coisas – e os da narradora adulta – perspicaz, crítica e não menos sensível às mazelas do mundo. Aqueles trabalhadores, aquelas pessoas que todos os dias enfrentavam e cumpriam seus destinos,

Certamente, não andavam por ali para vender o que traziam – mas simplesmente para enfeitar a vida: para que as crianças parassem de chorar; e os doentes, de sofrer; e os que tivessem cansados descansassem, e os que estivessem amargurados pudessem, talvez, sorrir (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 47-48).

Ocorre, pois, uma reconstrução etnográfica da época, em decorrência da observação e da análise, por parte da narradora adulta, das atividades e dos papéis sociais desempenhados por cada um daqueles que por ali passava. Nas proposições de Halbwachs:

É fácil ser esquecido numa grande cidade, mas os moradores de uma aldeia não param de se observar, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo o que se pode observar em fatos e gestos de cada um, porque eles reagem e influenciam toda essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la (HALBWACHS, 2004, p. 100).

Segundo Damatta, o espaço só pode ser entendido a partir da compreensão das redes de relações sociais, já que muitas das orientações espaciais são feitas através de características sociais do lugar, por exemplo, o caso do Rio de Janeiro que possuía ruas que “denunciavam com seus nomes as atividades que nelas se desenvolveram” (DAMATTA, 1997, p. 31), como a rua dos Pescadores, a Alfândega, a Quitanda e a rua

dos Ourives. Isso está de acordo com o que propõe Halbwachs que: “Os habitantes se parecem com o bairro ou a casa. Em cada época há uma estreita relação entre as atitudes, o espírito de um grupo e o aspecto dos lugares em que este vive” (HALBWACHS, 2004, p. 88).

O bairro em questão, Estácio, na região norte do Rio de Janeiro – bairro em que Cecília Meireles nasceu e viveu grande parte de sua vida – era um bairro consideravelmente proletário e possuía tipos sociais bem diversificados, como percebemos na distinção feita pela menina entre o lado em que ela morava e o lado de lá “aquele lado...! Diziam que era muito mais difícil de subir, de tão empinado e sulcado de regos. Diziam que ainda era mais pobre (...)” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 54).

O outro lado da rua era, também, o lugar dos negros, que eram mal vistos por seus rituais religiosos, por sua cultura, por sua cor. Eram as negrinhas que contavam as histórias que parecem mentira (...). Têm cabelo de carrapicho, brinquinhos de ouro, colarzinho de coral muito vermelho, no pescoço preto. Gostam de melado com farinha, de pamonha e de caldo de cana (...) sabem assoviar e trepar nas árvores (...). São um pouco pássaro, são um pouco gente. São mais bicho do que gente. Vê-se pelo cheiro (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 16).

O preconceito vinha, inclusive, de outros negros, como se observa nas atitudes de *Dentinho de Arroz*, que tinha uma “densa fronte, eriçada e negra” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 44). A ama afirmava que “do outro lado da rua devia haver um mundo sobrenatural” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 74) e dizia à noite, ao ouvir o bater de tambores e as vozes que cantavam em coro: “‘São as cuícas’. E acrescentava: ‘Essa negrada não se dá o respeito’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 74). Maria Maruca, “que não é preta, mas avermelhada e de cabelos ruivos” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 17), nesse momento olha-a – talvez pelo susto de ouvir tais palavras de uma mulher que também era negra e ela – em provável correção – continua: “Coitado do negro que não se preza” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 74).

*Dentinho de Arroz* repudiava os outros negros, temia que fossem ladrões ou feiticeiros, repreendeu Maria Maruca que “quis provar aquela comida de pretos. ‘Olhe lá... Tome cuidado... – dizia *Dentinho de Arroz*. Essa gente sabe muita coisa... Podem botar dentro alguma ‘porcaria’...” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 49-50); e negava-se a acompanhar *Olhinhos de Gato* em passeio ao outro lado da rua, alegando que “Do outro lado do morro... – xi! moram ladrões” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 56).

Maria Maruca, ao contrário de *Dentinho de Arroz*, não se apegava ao imaginário que se tinha em relação aos negros, quanto a sua cultura e religião, e desdenhava as crendices da ama: “E lá tenho medo de feitiços!” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 50).

Quando *Dentinho de Arroz* mostrava-se temerosa às supostas artimanhas dos negros, “Maria Maruca dava de ombros: ‘Feitiçarias... feitiçarias! Eu lá faço caso disso! Eu lá vou ter medo dessas porcarias!’” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 74).

*Boquinha de Doce*, senhora branca de origem açoriana, mostrava-se sábia – traço de sua distinção em relação às empregadas da casa – e “erguendo as sobrancelhas e baixando as pálpebras, falava de um modo muito especial: ‘Não me quero meter nisso... Esses pretos antigos sabem muita coisa... Há muita coisa neste mundo que não se sabe explicar...’” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p.74).

Cada uma das três: Dentinho de Arroz, Maria Maruca e Boquinha de Doce viam a cultura e os rituais religiosos dos negros de uma forma diferente. Enquanto a ama demonstrava aversão a tudo que viesse do outro lado – negro e pobre – Maria Maruca se mantinha descrente e a avó, Boquinha de Doce, via com respeito e distância, afinal, era outro povo, outra cultura, um mundo ao qual ela não pertencia e com o que preferia não se misturar.

Interessante destacar a forma como cada uma reagia quando apareciam, em certas manhãs, na esquina da rua,

(...) estranhas coisas: farofas, velas espetadas de alfinetes, embrulhos grandes de jornal, panelas de barro com vinténs, pedaços de fita, frangos mortos ou vivos...

*Dentinho de Arroz*, se tinha de sair, dava uma grande volta: “Não vê que eu passo por perto dessas porcarias! Quem põe em cima fica com o mal que era para os outros...”

Maria Maruca ria-se a valer. Seu nariz ficava extremamente vermelho (...) *Boquinha de Doce* considerava aquilo de longe, com imenso respeito (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 74- 75).

Sobre as religiões e a necessidade de haver tolerância e respeito entre essas, apresenta-se a fala de Boquinha de Doce, em que transparece sua formação cristã, porém sem apego a uma religião: acreditava que as boas ações e a solidariedade com os outros era melhor que uma devoção cega:

‘O poder divino não está em nada disso. Que importa, a Deus, ter mais ou menos uma igreja? O lugar de Deus é no coração das criaturas. Mas não se deve ir contra a fé de ninguém. Apenas, sem um coração limpo, não adianta nada tanta reza e tanto altar (...) Há pessoas que pensam muito na salvação, e fazem tudo para a conseguirem, menos o essencial’ (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 125).

Darcy Damasceno, na apresentação de *Seleto em prosa e verso de Cecília Meireles*, afirma que por diversas vezes a autora declarou seu afeto e admiração pela avó Jacinta, dizendo: “O que há de mais terno em mim, de mais profundo e autêntico, é, sem dúvida, o que herdei da minha avó, açoriana de São Miguel!” (MEIRELES apud



DAMASCENO, 1973, p. xi). Ainda segundo Damasceno, Cecília Meireles, em entrevista à revista “Manchete”, revelou a religiosidade da avó e o bom coração que possuía, preocupando-se e olhando por aqueles que sofriam:

Vovó era uma criatura extraordinária. Extremamente religiosa, rezava todos os dias. E eu perguntava: ‘Por quem você está rezando?’ ‘Por todas as pessoas que sofrem!’ Era assim. Rezava mesmo pelos desconhecidos. A dignidade, a elevação espiritual de minha avó influíram muito na minha maneira de sentir os seres e a vida (MEIRELES apud DAMASCENO, 1973, p. xi).

Em vista dessa influência importante exercida pela avó, podemos considerar que a visão de Boquinha de Doce é a representação do que a própria Cecília acreditava e defendia: mais importante do que pregar uma religião, era manter uma conduta digna, humana e um sentimento fraternal para com os outros. Em seu comentário “Como se originam as guerras religiosas”, escrito para a “Página de Educação” (1930-1933), a poetisa declara a importância de a escola manter-se laica para garantir o respeito às diferenças, o que seria imprescindível para que não se atentasse contra a liberdade individual e se evitasse conflitos:

O Sr. Getúlio Vargas, assinando o decreto antipedagógico e anti-social que institui o ensino religioso nas escolas, acaba de cometer um grave erro (...) Esse decreto vai ser a porta aberta para uma série de tristes ocorrências. Por ele podemos chegar até às guerras religiosas. É justamente em atenção aos sentimentos de fraternidade universal que a escola moderna deve ser laica. Laica não quer dizer contrária a nenhuma religião; significa, somente: neutra, isenta de preocupações dessa natureza (MEIRELES apud LAMEGO, 1996, p. 164).

Segundo a autora, haveria uma grande incoerência entre o que se prega nas religiões e o que se pratica no dia-a-dia. Diante disso, a criança cresceria descrente, por conta de uma base de conduta vacilante:

(...) E como é comum os livros de religião dizerem uma coisa e os adeptos dessa mesma religião fazerem outra absolutamente oposta, a criança chega, fatalmente, à descrença, ao ceticismo, ou ao cinismo, conforme o jogo dos fatores, na elaboração desse produto... Logo, o ensino religioso é também contraproducente (MEIRELES apud LAMEGO, 1996, p. 164).

A criança, Olhinhos de Gato, não se misturava com as outras crianças: os moleques e as negrinhas que brincavam na rua. É perceptível a diferença entre ela e aquelas crianças, provavelmente de famílias pobres, considerando tratar-se de um bairro proletário e atendo-se a descrição dessas: mal vestidas, descuidadas e, muitas vezes, sujas

(...) A menina sentava-se na soleira, para ver os móveis passarem. As outras crianças já estavam na esquina esperando-as. Ela, não: o limite da sua liberdade parava ali. Olhava-as quase distraidamente, sem nenhuma inveja: umas, limpavam o ranho com as costas das mãos; outras, concertavam

minuciosamente os barbantes dos suspensórios; algumas, mordiam o beijo, a fim de puxarem com mais força uma lasca teimosa da unha do pé (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 56)

As outras crianças chamavam-na para brincar, mas ela não podia ir, era perigoso, havia muitos riscos, muitas doenças; por isso o mais seguro era ficar em casa, ainda que só:

‘Coisinha! vem cá, coisinha!’ (...) ‘Coisinha, me dá aquela flor?’ ‘Coisinha! qué me dá a tua boneca?’ Falam de longe, de longe, e nem adianta responder. Custam tanto a ouvir! ‘Coisinha, qué trocar sua boneca por uma bala?’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 69-70).

Houve um dia em que a menina se misturou com as outras crianças – as negrinhas – numa brincadeira de roda e

Ela achou muito singular dar a mão àquelas criancinhas desconhecidas, de língua vermelha e olhos de bola de gude, que pulavam como passarinhos (...) abanando os vestidos de chita no alto das perninhas de ave, pretas e finas (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 100).

A fragilidade da criança e o desconhecimento das brincadeiras de rua destoavam-se da força e da prática das outras –

(...) e ensinaram-lhe a segurar nas mãos, para brincar de roda. ‘Com força! – diziam – você tem a mão muito mole, pequena!’ (...) ‘Segura na mão da gente, pequena! Assim, olha: com força. Viu como é? Tu nunca brincou de roda, não?’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 100-101).

A criança viveu um momento de descoberta e de encantamento ao lado das negrinhas, que pareciam cheias de vida e alegria:

E a madeira destingia na boca. E a menina olhava encantada a bela cor nos lábios polpudos das negrinhas, e por cima dos dentes... – Tão bonito! Encarnado! – exclamou. Mas a outra negrinha disse com desprezo: ‘Isso não é encarnado, sua boba, isso é – SULFERINO!’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 102).

Nesse momento, as distinções entre a menina e as negrinhas também são enfocadas, posto que, enquanto a menina admirava a cor vibrante daquele encontro entre os lábios carnudos da negrinha e a tinta do apito de madeira, a negrinha observava e falava da cor sulferida, rosa, do objeto.

A marca da diferença social e cultural ganha destaque, também, durante a visita do primo da menina, que – na opinião de *Dentinho de Arroz* – “(...) é tão bonitinho! Só vendo. Usa pastinha... Tem uma roupa de gravata e cabeção... Traz uma bengalinha... Parece um príncipe!” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 103). Mas a menina pensava, refletia se haveria entre ele e os outros meninos – os moleques sujos e maltrapilhos que

brincavam na rua – uma real diferença ou se independente da família, da situação financeira, social e cultural, no fundo fossem todos cruéis e travessos:

Mas era menino... Devia ser um futuro ladrão... Com certeza, tinha no bolso uma pedra para matar passarinhos... Mas usa pastinha... E deve trepar nas árvores dos outros para arrancar as flores... Mas tem uma bengalhinha... E sai com um pau na mão para bater noutros meninos... Mas a sua roupa... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 104).

A visão de *Dentinho de Arroz* é a representação de seu preconceito: julga pelo que vê, pela roupa, pela aparência, pela condição financeira, pela cor da pele, enxergando apenas a superfície. A menina, porém, não tem uma visão definitiva sobre aquele menino e, ao contrário da ama, “Não achava parecença nenhuma, afinal, entre o primo e os príncipes” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 105).

O tempo da narrativa é mediado pelo espaço da rua e pelos acontecimentos que nessa se desenvolvem, dentre esses as festas populares e os cortejos de casamento, que atraíam os olhares curiosos das pessoas. Acompanhamos o crescimento da criança a partir do desenrolar de eventos anuais, como o Natal, o carnaval e a quaresma. Em cada evento descrito é possível encontrar os costumes e a cultura de determinados grupos sociais.

O Natal, um dos eventos narrados, era o momento em que grande harmonia rondava as ruas e “as vizinhas diziam umas para as outras ‘Boas-festas!’ ” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87). Preparavam as casas para as festividades, “(...) os criados espanavam as salas de visitas” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87) e “*Dentinho de Arroz* como ficava contente! O sinalzinho do seu lábio movia-se rapidamente, com o sorriso” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87).

Os banquetes eram preparados com as comidas típicas dessa época:

Maria Maruca virava as rabanadas na frigideira (...) A colherzinha Luzia entre suas mãos escuras [de *Dentinho de Arroz*]: o açúcar e a canela misturavam-se docemente. O dia inteiro cuidava-se de doces, e ouvia-se o estalar das nozes, das amêndoas, das avelãs (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87-88).

E, como de costume, recebiam visitas para a ceia de Natal: “Chegavam pessoas. Servia-se um vinho louro em copinhos iguais a flores” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88).

Todos se arrumavam e se preparavam para o Natal, até as negrinhas e os moleques da rua – que nos outros dias ficavam sujos e maltrapilhos – nesse dia especial, estavam limpos e comportados:

As negrinhas da rua começavam a passar, sorridentes, dando ‘Boa tarde’ e ‘Boas-festas!’ Tinham vestidos novos, azuis e cor-de-rosa (...) via-se que os

garotos da rua tinham tomado banho. E sentavam-se nas beiras dos muros, com os pés apertados nos sapatos (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88).

A menina também se arrumava e vestia uma roupa nova para visitar o presépio – “(...) O pano novo de vestido cheirava a farinha de trigo. ‘Coisinha! Tu ta de vestido novo! pronde que tu vai?’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88). Ela descreve o presépio, encantada com as cores, as luzes e todos os ornamentos que o compunha:

O cartaz dizia: “ENTRADA FRANCA”. Havia uma tal claridade que os olhos se assustavam. E na claridade boiavam panos azuis e papéis prateados (...) Da estrela maior de todas caía uma faixa de prata cada vez mais larga, que vinha dar num casebre coberto de palha. Aí estavam a santa e o santo, com a cabeça virada para o ombro, o menino nuzinho e, de um lado e de outro, o burro e o boi com suas largas ventas soprando... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88-89).

E, demonstrando que seus olhos de gato viam além do visível, a menina reflete sobre a tristeza e a pobreza escondida pelos ornamentos coloridos e vistosos: “Todos tinham roupas muito brilhantes: encarnadas, azuis, verdes, e com barras douradas. No entanto, pareciam tão velhinhos e tão pobrezinhos, e tão tristes!” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88-89).

Ao contrário de outras crianças que estavam no presépio, a menina sabia que aquilo tudo não era real, mas deixava-se encantar por aquela delicada fantasia, aquela representação natalina que fazia-se em miniatura, em papel, plástico, cores e luzes:

Naquela confusão de dia e noite, com estrelas e sol ao mesmo tempo, as galinhas de crista vermelha andavam por ali com os pintinhos (...)  
Num regato com água de verdade, nadavam patos e barquinhos, quase do mesmo tamanho: mas achava-se muito natural (...)  
Os meninos sardentos, com dentuças, com dentuça amarela, gaguejavam coisas: ‘Xi... o carneiro não quer nadar...’ ‘Aquilo não é rio... Aquilo é vidro...’ E queriam meter o dedo, para verificar (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 89).

O Carnaval, a grande festa popular, é a grande festa de rua, que apresenta as fantasias, as cores, a alegria que busca encobrir as tristezas e as mazelas, o riso, o cômico. Os foliões se misturam nas descidas e subidas da rua e atraem vários olhares

Desciam negros de perna cambada, vestidos de mulher, sapatos de salto alto, e cara prateada, abanando-se (...)  
Os cloves iam subindo a rua. As calças coloridas dilatavam-se com o movimento.  
(...) Gente de cara pintada, com guarda-chuvas quebrados, agitando ventarolas de papelão, arrastavam calças grandes demais (...) e abanavam, com a dança, os molambos dos paletós vestidos pelo avesso (...)  
Vagarosamente descia o dr. Burro, com uma cabeça enorme, a casaca abanando (...)  
E os índios giravam os arcos, sérios, quase ferozes. Dos pés à cabeça, oscilavam todos, nas penas que balançavam mares coloridos. (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 94-96).

Dentre os olhares atraídos, existem os de fascínio e encanto, os que acham graça e se entretêm, os que recriminam e descriminam. Havia as meninas que “debruçavam-se para fora das janelas, e balançavam na rua sacos de talagarça, com confete vermelho ou verde” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 94), dando mais graça e cor à folia; as negrinhas, que “achavam graça, e jogavam dinheiro no pires que eles estendiam” (MEIRELES, 1983, *O.G.*, p. 95); *Dentinho de Arroz*, que depreciava tanto a manifestação quanto as negrinhas que a apreciava: “(...) ‘Que sujeira! Essa negrada não se dá ao respeito!’ E o sinalzinho do seu lábio arregaçado subia – numa expressão de repugnância e desprezo” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 95); e *Boquinha de Doce*, que também repudiava a festa mas – como era uma mulher sábia e distinta – criticava de uma forma mais polida e esclarecida do que sua empregada:

(...) comentava, mirando de longe: ‘Tudo loucura! Tudo loucura! Andam nessa folia... – e há gente sofrendo! Quantos estão doentes, por aí, a esta hora, em cima das camas!... Quantos, quantos estão morrendo a esta hora! E eles cantam (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 95-96).

A folia se contrasta com o sofrimento, demonstrando a incoerência de se comemorar enquanto há miséria, dor e desigualdade:

Nas obras da igreja estavam sentados coxos, cegos, paralíticos, gente coberta de feridas. E todos, mesmos os cegos, levantavam a cabeça para aquele movimento vagaroso e denso da rua repleta (...) e entre os saltos dos palhaços e o berrar das cornetas, ouvia-se rastejar o murmúrio dos mendigos (...) (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 98).

As pessoas se esquecem dos que sofrem e se distraem com o bloco ‘Zé-Pereira’, que era o grande momento da festa, pelo que todos esperavam atentos. O grupo carnavalesco, quando aparecia, trazia alegria e música à rua

De repente, todos recuavam para as paredes, subiam para as grades, para as pedras, para as árvores. “Já vem o Zé Pereira!” diziam os garotos (...) Os que estavam cochilando reanimavam-se com um profundo suspiro, enxugavam a boca, esfregavam as pestanas. Sacudiam-se as criancinhas para as acordar (...) Mais para longe ainda se ouvia a propagação daquele anúncio: “Já vem o Z é- P e r e i r a...!” E o zabumba aparecia: “Zé-Pereira! Pum, pum, pum!” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 99).

O Carnaval reunia, em um só lugar, os vários tipos sociais que por ali passavam “como se todas as pessoas do mundo houvessem corrido por ali” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 97). A rua enchia-se com as velhas gordas que “cochilavam com as mãos cruzadas no regaço” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 97), as moças e os rapazes que “sorriam com dentes de ouro, e davam gritinhos sem expressão” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 97), os garotos espertos que “amontoavam no chão, pelas esquinas, o confete

caído junto com pontas de cigarro e papéis velhos (...)” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 97), as mulatinhas que “mostravam os dentes brancos e oblíquos, e seus olhos, virando-se para um lado e para outro pareciam velas acesas” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 97), os homens fantasiados que “levantavam para a cabeça as enormes carrancas de boi, de burro, de veado e bebiam refrescos (...)” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 98).

Os cheiros diversos se misturavam, assim como as pessoas pela rua. E cheiravam “a roupa, a suor, a pó-de-arroz, a brilhantina, a cerveja...” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 97). A menina “ali ficava, como um gato, como um cão adormecido na soleira de uma porta” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 100) e adormecia “com aquelas coisas encantadas sobre os olhos” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 100), como se as guardasse, as protegesse em seus sonhos.

O tempo passa e, mais adiante, encontramos referência ao fim da quaresma, a menina encontra “os santos descobertos, as dalias orvalhadas nas jarras, a área secando ao sol, a roupa brilhando na corda, e Maria Maruca entre as galinhas que lhe escapam, em debandada” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 109). Os meninos se preparam para ‘malhar o Judas’ e, quando os sinos tocam, lá estão eles: “ ‘Malha! Malha o Judas!’ Os paus batem num boneco de estopa: *pan, pan, pan...*” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110).

Como de costume, na quaresma fazia-se abstinência de carne, finalizada no Sábado de Aleluia. Maria Maruca foi matar a galinha que seria preparada para o almoço, ao ver a confusão das galinhas tentando escapar da empregada, a criança se compadece e “pede ao Santo que não lhe aconteça nenhum mal. E embaixo de uma árvore, com o rosto escondido nos joelhos, espera que sossegue o tumulto no galinheiro” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110). Mas suas preces não são atendidas e ela “vê sobre a mesa da cozinha a galinha morta, com as frouxas penas cheias de um tênuo frio” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110)

O cortejo de casamento, que passa pela rua, assim como o Carnaval, arrasta a multidão e reúne diversos tipos sociais: “as moças de trança, morenas e pálidas” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110) que chegavam às janelas, as meninas que brincavam e “levantavam-se dos canteiros, arrastando pelo chão as bonecas despidas” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110-111), os meninos que “corriam para a porta com as espingardas e os arcos” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 111), “apareciam as mulatinhas cochichando umas com as outras, e cobrindo a boca com a mão para rir...” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 111), “os velhos de paletó de alpaca saíam da cadeira de balanço” (MEIRELES, *O.G*,

1983, p. 111) e “as velhas gordas vinham-se chegando” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 111).

Todos curiosos para ver os noivos e seus convidados, comentando sobre a beleza de suas formas e roupas, sobre a elegância das carruagens e cavalos:

AS MULATINHAS perguntavam: “É de berlinda?” E elas mesmas respondiam: “Parece que é de *coupé*...”  
 (...) - Que beleza! Cavalos brancos! exclamavam as mulatinhas, debruçando-se. Os moleques olhavam de longe, assombrados.  
 (...) Umaz diziam: “Mas como está bonita!” Outras contrariavam: “Ah! eu não acho, não” Umaz diziam: “Daqueles vestidos é que eu gosto. Está vendo? Todinhos de casas de marimbondo!” Outras diziam: “Que falta de gosto! Eu acho a madrinha muito mais bonita!” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 110-112)

E, mesmo depois que o cortejo passava, “dentro das casas sentia-se que a conversa continuava sobre os personagens da festa” (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 112).

Mais tarde, o cortejo voltava da Igreja e os convidados iam para a festa, seguidos pelos olhares curiosos da vizinhança:

Oh! quando voltavam os cavalos sussurrantes, começava a escurecer (...) Todas as janelas e portas se povoavam de novo: mas não se distinguiam muito bem os rostos: as formas fundiam-se em desenhos superpostos (...) ‘É a festa! Vai começar a festa!’ As negrinhas falavam umas com as outras, na sombra dos corredores e dos quintais (...) (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 112-113).

O cortejo é descrito com grande encantamento pela criança, que assistia a tudo como um sonho, cercado de cor e brilho:

(...) o brilho dos vidros, dos metais, dos cetins, das lantejoulas adquiria trepidações e transparências perturbadoras (...) O cortejo se duplicava, cada pessoa levava consigo a sua sombra (...) A asa dos leques sacudia estrelas para todos os lados. Aquela claridade passando lentamente, longa como um pássaro, era a noiva, coberta de flores, com um longo véu e uma longa cauda... (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 112-113).

Mesclado ao olhar encantado da criança está o ar crítico da narradora adulta, como quando descreve o aparecimento da noiva, que

como uma figura de livro (...) parecia apenas um desenho: não falava, não olhava. Se lhe perguntassem quem era, talvez não soubesse. Parecia ter deixado o seu próprio nome em algum lugar, e só o seu desenho descia a rua, sem que se soubesse como, porque nem se lhe viam os pés (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 112).

Como se cumprisse, insatisfeita, uma obrigação social: o casamento; e enquanto todos aproveitavam a festa:

no fundo da sala, sentados no sofá, de face para a rua, os noivos assistiam ao deslizar dos pares. Não falavam, não sorriam, não olhavam um para o outro. Estavam ali, sentados, quietos, sérios, como duas pessoas adormecidas de olhos abertos (MEIRELES, *O.G*, 1983, p. 115).

Assim como na festa de Carnaval, a menina vai lentamente adormecendo, embriagando-se com toda a beleza assistida, vivendo em seus sonhos aquele encantamento:

sentia-se dentro daquele vestido rebrilhante, alegre de tanta brancura, abanando-se com aquele leque faiscante. E pensava que seria bom adormecer assim vestida, entre véus tão fofos cercada de flores tão eternas, e daquela música que parecia um bailado de estrelas – fina, leve, límpida (...) E o moço, perto dela, estaria para sempre, imóvel, guardando-a para que ninguém a roubasse, adormecida e tão linda... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 116).

Segundo Roberto Damatta, no Brasil existem momentos rituais – festas – em que o ponto de partida é um destes espaços: a casa, a rua ou o ‘outro mundo’. Para esse sociólogo: “as festas da rua são carnavalescas e unificam o mundo por meio de uma visão onde rua e casa se tornam espaços contíguos, reunidos por uma convivência temporariamente utópica de espaços rigidamente divididos no mundo diário” (DAMATTA, 1997, p. 62). Os episódios narrados, que se desenvolvem na rua, reúnem multidões, pessoas de diversos estratos sociais que, naquele momento, estão diante do mesmo evento, compartilham de um espaço público ou dialogam com esse através de seu espaço privado – a casa – a partir de suas janelas, que mediam esses dois ambientes.

Em outras ocasiões, a exceção dos dias festivos, existe uma separação entre casa e rua, percebida na narrativa através da visão da rua como um lugar que guardava perigos e dificuldades – “Pela rua afora, *Boquinha de Doce* murmura: ‘Está fazendo calor... Tem cuidado com as pedras... Não sujes os sapatos... Não olhes para trás...’ Coisa difícil, andar na rua!” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 60). A avó de Olhinhos de Gato não a deixava sair de casa para brincar com as outras crianças, pois acreditava que havia muitos riscos de doenças:

As crianças chamam por ela: ‘Coisinha! vem cá, coisinha!’ Ela, porém, não pode ir. Não a deixam ir – e mesmo não tem muita vontade (...) Não a deixam ir porque há sarampos, coqueluches, perebas... ‘É a morte certa! Esticas a canela que nem se tem tempo de chamar o doutor-da-mula-ruça!’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 69-70).

O crescimento da criança pode ser percebido durante a narrativa, na observação de sua mudança de estado e de comportamento. Nas primeiras páginas são descritos alguns episódios de enfermidade da menina, demonstrando sua grande fragilidade

- OLHINHOS DE GATO!

Voltou os olhos, fatigada

A mão robusta e morna, pousou-lhe na testa, depois no pescoço, depois pelos braços, até o pulso.

- Não, já não tem febre...

(...)



Sentava-se na cama, e abria a boca, pegajosa, amarga, quente, esperando a colher de remédio que lhe vinha chegando devagarinho... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 5-6).

A menina, constantemente doente, estava sempre tomando remédios e rodeada de cuidados, não a deixavam muito no quintal ou na rua, podia resfriar-se, adoecer. E frequentemente examinavam-lhe, temendo pela sua frágil saúde:

“– Acho-a tão amarelinha! – As mãos da tia Chica andavam entre os craveiros.

“Estará suada?”

– Isso, para mim, são bichas. Mas não seja alguma fraqueza...

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” (...)

Reforçaram os mingaus e as papinhas de leite. Ela preferia andar lá fora com os bichos e as plantas. Mas era difícil. 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... (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 83).

A criança sofria com as privações e com os cuidados excessivos, pois desejava brincar no quintal, observar a natureza que tanto lhe atraía a atenção, mas, mesmo insatisfeita, obedecia as ordens dos adultos:

Ela ia facilmente, mas voltava a custo: porque sempre há uma borboleta que pousa-não-pousa na beira de um ramo, e alguma formiga querendo atravessar um fio de água, ou algum caracol viajando com sua bagagem às costas e sonhando o caminho com sua estranha testa...

– Anda menina!

Tantas vezes a chamavam que não havia remédio senão voltar (...) (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 83).

Ela não entendia o que era a morte e “sobre os seus olhos ignorantes e tranquilos, deixavam cair um aviso sério, em voz surda: ‘A Morte!’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 11). Só ouvia essa palavra sussurrante pelos cantos, durante as conversas dos adultos, quando falavam de doenças ou velhice:

No entanto, Boquinha de Doce murmurou esta coisa tão estranha: “Já não tenho paciência para essas coisas miudinhas... Já estou ficando velha: olha para esta cabeça! Se Deus não me desse coragem... De uma hora para outra a gente acaba... Não viste a Nenenzinha...?” (...) Por cima da mesa as palavras continuavam, como pedras, como pregos: Estou ficando velha... a gente acaba... Se Deus não me desse coragem...” (...) “Nem diga isso... Ainda está muito moça... Ainda está muito forte! Nem pense numa coisa dessas... A Nenenzinha sempre sofreu do coração...” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 65)

Não gostavam de lhe falar nem mesmo sobre a morte da mãe,

Todas as vezes que ela pedia que lhe explicassem onde era, quem era, Boquinha de Doce ficava impressionada e triste. Mas, um dia, fez um esforço, e declarou, em voz baixa: ‘Tua mãe.’ Tão baixinho que falou! Quase não entreabriu os lábios. Quase não descerrou os dentes’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 58).

Algumas páginas adiante, é possível notar um desenvolvimento da criança, que é comentado e admirado pelas pessoas com que convivia

DEPOIS de a vestirem e enfeitarem, disseram: “Benza-te Deus!” E Maria Maruca ainda acrescentou, enxugando as mãos no avental: “Quando olharem para as tuas pernas, faz uma figa, por causa do quebranto!” A menina abaixou a cabeça para ver as pernas. E saiu fazendo figas com as duas mãos. (...) A mocinha tomou-a nos braços: “Oh! mas está ficando muito pesada! Não pode mais andar de colo!” e levou-a pela mão para mostrá-la a todas as pessoas (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 90).

E, à medida que vai crescendo, a narrativa fica menos recortada e observamos que os acontecimentos são descritos de forma menos confusa, é a partir desse momento que a menina descreve as festas, comentadas anteriormente: o Natal, o Carnaval, o Sábado de Aleluia e o cortejo de casamento.

Ela desenvolve mais a imaginação e começa a ser alfabetizada, iniciando seu gosto pelo mundo dos livros, um mundo fascinante, encantado:

O mata-mosquitos oferecia-lhe com encanto tiras intermináveis do seu papel de calafetação, para ela fazer bonecos (...).  
E ela fazia os seus bonecos, gravemente, na soleira da porta (...).  
A menina riscava o papel, gravemente. Apareciam flores e rostos humanos (...).  
E para separar-se definitivamente do mundo de todos, construiu um muro de livros, e declarou: ‘Eu agora moro ali dentro’.  
‘Já sabe... já sabe o A e o B. Já sabe o W e o pissilone...’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87).

Cecília Meireles, em entrevista citada anteriormente, já havia declarado a importância dos livros durante sua infância e juventude, pois esses lhe apresentaram um outro mundo e amenizaram sua solidão.

A menina chega ao fim da narrativa notavelmente crescida e esperta, surpreendendo a avó e os empregados da família que, por causa de sua fragilidade quando pequena, não acreditavam que ela sobreviveria

(...) – 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, *O.G.*, 1983, p. 135).

Quando pequena, a menina enchia-se de esperança ao observar a vida brotando na natureza: da terra desabrochando as novas folhas, flores e frutos, dos velhos galhos surgindo novos, e os pequenos animais desfrutando de toda aquela vida

E os dias passaram. E os caroços enterrados pela menina tomaram estranhas formas debaixo do chão. E ela acreditou no mistério da terra, e deixou-os sozinhos, e viu aparecer, afinal, o corpo sinuoso das plantas, verde e limpo, saído do barro e da água (...) E esse pequeno milagre se reproduziu largamente: dos troncos rugosos e tristes, de árvores escuras e secas, brotaram galhos viçosos (...) Com uma grande atividade, subiam e desciam as formigas pelos muros; e as abelhas rondavam, procurando, perguntando, chamando pelas flores (...) Os passarinhos instalaram-se nos ramos altos. E até os morcegos apareceram, ao entardecer (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 35).

Enquanto que, naquele momento, ela acreditava que tudo era capaz de renascer, alegrando-se por pensar que sua avó nunca partiria, estaria sempre ao seu lado: “Então, a menina sentia brisa e sol por dentro de si. Saltava pelas pedras, abraçava-se às árvores. Tudo renascera! Tudo renascia! *Boquinha de Doce*, de mãos postas, parava no alto da sacada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam esta emoção: ‘Ela é imortal!’” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 35). Mais no final da narrativa, quando revela um maior entendimento com relação à vida, Olhinhos de Gato começa a compreender o ciclo da vida, no qual nem tudo renasce, e a reconhecer a existência de um destino

Mas, de repente, tudo entristece. Numa secreta noite, tudo isso se desmancha, e o que existia na véspera já não se encontra mais (...). ‘TUDO MORRE’ – exala o céu, exala a terra. E, no entanto, algumas coisas renascem: ‘São bichos enfeitados, as lagartixas: pode-se-lhes cortar o rabo, que torna a nascer. Até sem cabeça, andam!’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 105-106).

Uma das coisas capaz de renascer era o dia, sempre renovado e apressado, seguindo habilmente seu curso até o cair da noite: “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. Levam as invisíveis mãos, levam para longe, sem explicação nem rumor, as nuvens imensas que andaram por cima do sol e da lua” (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 108).

O amadurecimento da criança, ao contrário do que pensavam os adultos, não se resumia ao seu novo conhecimento de letras e orações, mas estava relacionado a sua capacidade de entender coisas como a existência e a morte. E esses descobrimentos foram sendo, pouco a pouco, despertados pela sua curiosidade e por seu olhar atento ao visível e ao invisível no mundo. Ela própria se via mudada, diferente, mas conformava-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, *O.G.*, 1983, p. 135).

A leitura atenta dessa obra abre uma discussão sobre sua indicação como “literatura infanto-juvenil”, devido à complexidade dos temas abordados, bem como a linguagem pouco acessível a esse público. Os quarenta anos que separam a publicação

desses relatos de memória na revista portuguesa de sua primeira edição no Brasil podem ter contribuído para esse desvio de público-alvo, uma vez que os objetivos almejados pela autora – já falecida quando da publicação de *Olhinhos de Gato* em terras brasileiras – podem ter se perdido nessa lacuna tempo-espacial.

Segundo Souza Neves “Foi para olhos adultos que Cecília escreveu os textos que, após a sua morte (em 1964), foram reunidos no Brasil em livro dedicado ao público infanto-juvenil. E foram olhos adultos os de seu primeiro público (...)” (SOUZA NEVES, 2001, p. 25) e, talvez isso explique, de acordo com a autora, o fato de ser um livro pouco conhecido, apesar de sua tradução para o espanhol na mesma década de sua primeira edição brasileira, uma vez que seu público não se sente muito atraído pelos temas densos e pelas abstrações induzidas por sua leitura, nem os adultos, por outro lado, costumam visitar as prateleiras designadas ao público infanto-juvenil.

#### 4 – Uma vida em arte

*Mas, quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar, para vê-las assim.*

(Cecília Meireles)

Além do brilhante percurso como poetisa, Cecília Meireles desenvolveu um significativo trabalho como cronista que, preparado ao longo de colaborações para programas radiofônicos, só tardiamente foi copilado e compôs sua bibliografia nesse gênero literário. Fazem parte desse acervo bibliográfico os livros *Quadrante* (1962), *Quadrante II* (1963), *Escolha o seu sonho* (1964), *Vozes da cidade* (1965) e *Inéditos* (1968). Esse último depois foi reeditado e deu origem ao livro *Ilusões do mundo*.

Segundo Darcy Damasceno, na apresentação de *Ilusões do mundo*, “O primeiro, o segundo e o quarto livros reúnem crônicas de diversos autores e reproduzem, na sua titulação, o nome dos programas radiofônicos em que se leram os respectivos textos” (MEIRELES, I.M, 1982, p. 10). Ainda de acordo com o autor, *Ilusões do mundo*, título oriundo de uma de suas crônicas, “atende ao clima geral da obra e à concepção ceciliana do mundo como sonho, matéria de ilusão” (MEIRELES, I.M, 1982, p. 10).

A fim de discutir os principais temas que caracterizam a trajetória literária da autora, tanto no que diz respeito a sua poesia, quanto a sua prosa (incluindo a narrativa alvo desse estudo, *Olhinhos de Gato*), foram selecionadas algumas crônicas dos livros *Cecília Meireles: crônica em geral*, de *Ilusões do Mundo* e de uma *Seleção em prosa e verso*, organizada por Damasceno. Os primeiros reúnem suas produções dispersas em jornais e revistas do período compreendido entre 1941 e 1957, e 1961 e 1963, respectivamente; o último, muito variado, agrupa publicações das revistas “Ocidente” e “Letras e Artes”, e dos livros *Giroflê giroflá*, *Quadrante*, *Escolha seu sonho*, *Vozes da cidade* e *Inéditos* (ou, posteriormente, *Ilusões do mundo*).

Considera-se como linhas temáticas fundamentais da autora, segundo Leodegário A. de Azevedo Filho, na “Apresentação” de *Cecília Meireles: crônica em geral*: “o silêncio e a fugacidade do tempo, a nostalgia da eternidade, a irrealização da felicidade plena na vida terrena, o amor à infância, o respeito à educação, a procura desesperada do eu profundo, o enternecimento com seres e coisas, o gosto pelo folclore (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. XI).

As crônicas serão agrupadas, para uma análise mais coerente e eficiente, de acordo com a predominância e coincidência de temas que não só integrem-nas, mas em torno dos quais essas se desenvolvem. A começar pelo temas: solidão e silêncio muito familiares às escritas da autora.

A crônica “Páginas da Infância”, que retoma – com algumas modificações – um dos textos publicado na revista “Ocidente” entre 1939 e 1940, e que se transformou no quinto capítulo de *Olhinhos de Gato*, enfoca a solidão e, logo, o silêncio que preenche todos os espaços deixados por essa na vida da criança, personagem principal da narrativa autobiográfica estudada. Esse silêncio faz com que paire um ar melancólico sob as coisas: “Solidão, solidão... Acumulam os dias de solidão (...). E depois, nada mais. Silêncio. Nada mais? Não: uma espécie de melancolia que modifica todas as coisas que se vão encontrando... Solidão, solidão” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 169-170).

Um elemento interessante nessa crônica é a presença de um álbum de retratos que guarda lembranças, imagens de pessoas reclusas, “silenciosos habitantes” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 170), estáticos: “cada figura continuava no seu lugar, olhando para coisas invisíveis, indiferente ao que tinha sido antes, e ao que viesse também a ser depois” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 170). A medida que as páginas vão sendo passadas, as figuras vão emergindo diante de olhos curiosos e atentos:

Passa a moça de caracóis e broche redondo. Passa o jovem de plastron e roupa debruada de seda. ‘Já não me lembro quem eram estes. E tu, te lembras?’ ‘Não é a dona Estefânia?’ ‘Não, a Estefânia é a do leque’ ‘Então, não sei’ (...) Vinham os senhores de casaca, sentados ao lado da mesa, com o cotovelo apoiado a um livro. Moças de topete pensavam, com a face na mão, junto a colunas com grinaldas de madeira. Os babados de suas saias tocavam o chão. Não se enxergava nem a pontinha dos seus sapatos (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 170-171).

Mesmo após a morte, a imagem das pessoas está conservada nas páginas daquele álbum, guardando-as, protegendo-as do esquecimento:

‘Tudo isto já morreu! Tudo isto já morreu!’  
E no entanto ali estavam! Havia um pedaço de papel com aquela imagem. E a dona da imagem não se encontrava em parte alguma!  
‘E estes, também? Também já morreu a viúva do conselheiro?’ ‘Oh, há quanto tempo! há quanto tempo!’  
(...) ‘E as meninas morreram também?’ (Oh, nem as meninas teriam escapado???) ‘Esta parece que foi com a febre amarela! Tão bonitinha que era! Uma boquinha tão pequena, tão bem-feita que era mesmo uma flor!’ (MEIRELES, C.G, 1998, p. 171).

A menina não conhecia as pessoas cuja imagem jazia no álbum e ouvia o entrecruzar de vozes dos que viam as fotografias junto com ela e que questionavam, interessavam-se, queriam saber onde todos andariam:

Meninos magros, de botinas e meias compridas, cruzavam a perna encostados a troncos e pontes artificiais, com calças de fivelinha no joelho e paletós abotoados no primeiro botão (...)  
 ‘Este era o Maneco ou o Chiquinho?’ ‘Já não me lembro... Foi há tanto, tanto tempo... Por onde andarão eles, coitadinhos!’  
 Então a menina levantava os olhos, para ver se conseguia adivinhar o sítio por onde se imaginava que andassem o Maneco, o Chiquinho e os outros... Mas os olhos tornavam a descer na mesma ignorância.  
 Apareciam gordas senhoras com camafeus e corais. Velhos magros, de pincenê (MEIRELES, C.G, 1998, p. 171-172).

Ela não reconhece nem a criança que diziam ser ela mesma, não guardava nenhuma lembrança daquele tempo, daquele momento. A menina vê sua imagem no retrato como se pertencesse a outra criança que, talvez, estivesse morta, assim como todos os outros personagens das fotografias:

Criancinhas sentadas em poltronas de veludo. Ah, as criancinhas! Uma delas era ela mesma, a menina que estava ali contemplando...  
 Era ela! – e não se lembrava (...)  
 E, como quanto mais se olhava mais se encontrava perdida, esquecida, diferente, – não podia quase acreditar que se encontrasse diante de si mesma. ‘Eras assim. Não te lembras?’ Não. Não se lembrava. Então, talvez também tivesse morrido em parte. Talvez fosse uma criança já morta, como as outras (...). (MEIRELES, C.G, 1998, p. 172).

Aquele álbum fazia com que as pessoas, ali registradas, fossem – de certa forma – conservadas nas lembranças dos outros e, logo, sobrevivessem a partir dos vestígios por elas deixados

E, como a do retrato estava morta, e no entanto sobrevivia, – quem sabe andaria, por algum lugar, alguma coisa de todos os outros mortos, que, por isso, continuavam ali, tão tranquilos, naquelas antigas posições?  
 ‘Por onde andarão eles, coitadinhos?’ ‘Destes, eu não me lembro nada, nada...’  
 Era triste ouvir aquilo.  
 Mas do outro lado da mesa respondiam: ‘Pois eu, é como se os estivesse ouvindo falar...’ (MEIRELES, C.G, 1998, p. 172).

Seguindo o mesmo eixo temático de “Páginas da Infância”, a crônica “Ninguém” aborda a questão da solidão. Uma solidão tão intensa que chega a ser existencial: a própria existência do ser se torna vazia – “E a minha experiência é pobre, e improvisou-se tão sozinha como alguns poemas e como certas melancolias” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 78). Nesse momento há uma indução, quase inevitável, da relação desse texto com a vida da autora que declarou, tanto em sua autobiografia aqui estudada, quanto em entrevistas, ter tido uma infância solitária, cercada entre silêncio e

livros, tendo que aprender sozinha – à custa das próprias experiências – os fundamentos que regem a vida, a morte, a condição humana, dentre outras coisas.

A noite, nessa crônica, apresenta-se como um agravante para a solidão, talvez pelo silêncio a que essa submete aqueles que estiverem acordados, enquanto os outros dormem. A pessoa que perambula à noite pelas ruas enfrenta o desconhecido, o perigo, as incertezas de um ambiente escuro e deserto:

Porque o homem perdido na noite flutua de repente fora de seu corpo, e ouve com espanto suas próprias passadas, e assusta-se com sua sombra nas pedras e nas paredes, e tem vontade de gritar, e não sabe seu nome e suas datas: desumaniza-se (...). Por isso, o caminhante noturno apressa de repente o seu ritmo, para libertar-se da invisível opressão, e como um animal assustado se agarra à presença de seu coração convulso (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 79).

E sua solidão só é amenizada quando chega em casa e encontra seus objetos, os pertences que lhe fornecem a ilusão de familiaridade, a sensação de não estar totalmente sozinho e perdido: “(...) e ao chegar em casa suspira com alívio diante de objetos pacientes que o aguardam, dos objetos indiferentes e, no entanto, mágicos, que o restituem ao que ele admite ser; que o reconstroem, quando ele se sentia ameaçado” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 79). Neste ponto, pode-se estabelecer uma distinção entre dois ambientes – a casa e a rua – que fora trabalhada, também, na análise de *Olhinhos de Gato*: enquanto a rua é um ambiente hostil, sem relação de identificação com o sujeito, a casa é o espaço do particular, em que o privado demarca, supostamente, a identidade do sujeito.

Assim como na narrativa, também, a janela é uma mediadora dos dois espaços e, é através dela, que a narradora observa e narra o mundo que se coloca a sua frente: “E minha janela era sobrenatural naquele instante, porque a pessoa que ali estava comprazia-se em ser ou não ser, com a mesma doçura, em estar e não estar, com igual felicidade (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 80).

É difícil aceitar a precariedade da própria existência, reconhecer que não se é o “Todo, a que geralmente se aspira ser e conhecer” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 78), mas essa condição pesa, às vezes, de forma inegável, contrariando a nossa vontade e revelando a “coisa anônima que somos, a existência incógnita, a máscara avulsa (...) aquilo que não queremos aceitar em nós: o seu imenso Ninguém” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 78). O ser das relações sociais que, desconectado dessas, perde sua identidade, perde seu contato com o mundo e não reconhece a si mesmo; mas, paradoxalmente, é nesse momento que ele se liberta de seu peso como ser social, e vive um breve e intenso



instante de libertação: “(...) com a liberdade de folgar da sua obrigação humana perante seus tímidos companheiros do mundo, até o instante de se converter numa presença convincente (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 80).

A janela novamente aparece, agora em “Cântico dos cânticos”, como instrumento de mediação entre casa/rua, eu/mundo. Nessa crônica, a rua é observada por um solitário menino, Antônio, que, sem poder sair do lugar,

(...) ficava sem movimento, sentado ao pé da janela – uma janela pobre, onde deixavam para entretê-lo, numa gaiola cintilante, um papagaio verde e azul (...). Ele continuava sentado. Ele não podia ir e vir (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 17).

As pessoas passavam pela rua e olhavam-no entre compaixão, medo, pena, desprezo:

As velhas que voltavam da missa diziam erguendo sobrancelhas de santidade e misericórdia: ‘Como vai, meu filho?’ As negrinhas falavam por falar: ‘Como vai o siô? Parece que vai chuvê, hein? Papagaio tá cum fome...’ As crianças atravessavam a rua, olhavam do outro lado, e de soslaio. Só quando estavam de longe continuavam a conversar ou a discutir (MEIRELES, C.G, 1998, p. 17).

As crianças tinham medo, pois o achavam

estranho e assustador. Sua cara vermelha parecia toda inchada. Seu nariz era um amontoado de caroços, lustrosos e arroxeados. A sombra do boné punha uma tenebrosa melancolia nos seus grandes olhos azuis, redondos e salientes (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 18).

Assim como a menina, em *Olhinhos de Gato*, essa criança via além do que passava diante de sua janela e sonhava outras vidas que não a sua, deixando-se ficar ali, parada, imóvel, enquanto que sua imaginação a conduzia a um mundo diferente, livre de suas limitações físicas e de sua triste solidão:

Seus olhos custavam a piscar, de tão para longe que estava olhando (...). Seus ouvidos estavam afastados, com seus olhos. Não ouviam crianças nem moças, risadas nem pregões, nem suspiro de pássaro nem humana lamentação.

Seu corpo inteiro viajava por outros lugares, caminhava com outras pessoas, dizia secretas coisas a misteriosos fantasmas. Ia por escadas, montanhas, praias e campos, abria os braços ao sol, mergulhava em águas ruidosas, corria de árvore em árvore, de areia em areia, até onde a curva da terra acaba e saltava no vazio, para vôo absoluto.

Apenas, enquanto esse seu outro corpo se divertia à distancia, e cumpria um destino de sonho, livre e poderoso, – ele pacientemente se deixa ficar ali, esperando-se (...). (MEIRELES, C.G, 1998, p. 17).

O olhar de Antônio seguia distante, como se não pertencesse a esse mundo, mas estivesse preso a esse fisicamente, ao passo que se libertava em sonho, por isso, era como se vivesse sonhando. Algumas raras vezes, sua mãe o erguia do pé da janela e os dois desciam devagar pela rua, caminhando sob os olhares das pessoas:

Os braços e a perna esquecidos não queriam ir. Afinal, deixavam-se levar, mas arrastados, duros, pegados à sua imobilidade, pegados à distância, àquele mundo em que sonhavam, ao seu destino, ao seu castigo (...). Seus olhos já iam muito longe – onde o seu passo não alcançaria nunca (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 19).

Um dia Antônio morreu e o que se soube foi que seu corpo não tinha a mesma aparência, parecia ter se libertado do sofrimento a ele imposto por essa vida:

Seu corpo era o de uma Virgem, era o de um São Sebastião, sem defeito e sem mancha! Um pelo que houvesse era um fio de ouro – nem isso – era uma claridade, era assim como o sol! Jesus da minha alma! Era como o luar, os pés que Deus lhe deu! Tão bem feito, tão bonito, como a obra de um ourives! Jesus da minha alma, aonde irei atrás dele? Sua boca está falando no meu peito, e seus olhos são duas estrelas diante de mim!... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 19).

Nesse trecho, a perfeição do corpo do menino, após a sua morte, causa espanto em sua mãe, que se impressiona com o fato daquela criança, tão enferma durante a vida, ter uma aparência tão saudável após a morte, o que seria um paradoxo. Ocorre, pois, uma subjetivação do fato, que é interpretado à luz dos sentimentos e da memória da mãe que recorda a fala e o olhar do filho, tão presentes e tão vivos em seu peito. Esse vestígio deixado pela pessoa, o eco de sua voz ou a lembrança de seu rosto, são motivadores da escrita memorialista, e são marcas constantes da escrita de Cecília Meireles.

Em “Confidência” a janela novamente aparece como elemento importante para promover um contato entre o indivíduo, solitário em sua casa, e o mundo que o circunda, possibilitando-lhe enxergar além daquele espaço, por essa, delimitado. A personagem principal dessa crônica, uma mulher que, para suprir sua solidão em terra estrangeira, passava horas apreciando a paisagem que se revela diante de sua janela, interessa-se em especial por um homem que via a partir de outra janela, e que, assim como ela, parecia viver solitário:

Tristemente voltava para meu posto. E logo ele aparecia. Que modo o seu de levantar a testa. Tão calma, a sua face! Passei a frequentar o espelho mais constantemente (...). Escolhi os broches mais adequados a cada vestido. Comprei outros brincos. Imaginei aquela sala vista de outra janela (...). Levantava os olhos sem esforço, e encontrava-o, sério, imóvel, sozinho. Talvez fosse apenas coincidência. Em terra estrangeira, os hábitos são outros (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 241).

O silêncio a sufocava a ponto de não conseguir proferir as palavras que lhe queriam saltar à boca, e ela refletia sobre a própria solidão:

Pensei, pensei. Compreendi que é assim que se fazem os poetas. Quantas coisas queria dizer, que me sufocavam. Mas, se o encontrasse, que diria? Certamente, nada. Talvez, enfim, tudo fosse obra da minha solidão. A solidão engendra tanto sonho (MEIRELES, C.G, 1998, p. 241).

E durante muito tempo cultivou esse sentimento, essa esperança de não estar só, e dessa forma sentia-se acalentada por uma distante companhia. Uma noite sua insônia foi embalada pelo som de um violino que vinha da casa desse misterioso homem e ela, para que ele soubesse que ela o ouvia, acendeu as luzes de seu quarto. Mas seu doce e ilusório amor sofreu com a descoberta de que, na verdade, aquele homem nunca a vira, nunca soube que ela o acompanhava pela janela, muito menos tomou conhecimento dos sentimentos a ele destinados:

Isso, porém, não sucedeu. Porque o meu vizinho era cego. Cego, sim. Não figuradamente, como somos quase todos, não: cego de ambas as vistas, cego dos olhos, – e nunca soube da minha janela, de mim, dos meus broches, da minha alma. Bem sei que foi triste. E até agora sou capaz de chorar as mesmas lágrimas daquele dia. Mas não foram as mais duras, as mais ardentes... – Há sempre novas lágrimas (MEIRELES, C.G, 1998, p. 242).

Em “O livro da solidão”, o silêncio é visto como algo valioso, “privilégio dos deuses, e ventura suprema dos homens” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 271). Esse pensamento está em consonância com uma declaração dada por Cecília Meireles durante entrevista, citada anteriormente, em que a autora declarou gostar da solidão, argumentando que essa lhe purificava a alma.

A narradora declara que, se a interrogassem sobre qual livro levaria a uma ilha deserta, escolheria o Dicionário que, segundo essa, “é um dos livros mais poéticos, se não o mais poético dos livros. O Dicionário tem dentro de si o Universo completo” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 270). Com um dicionário a pessoa não se sentiria abandonada, pois dentro desse livro haveria muitas vidas, “pois logo que uma noção humana toma forma de palavra – que é o que dá existência às noções – vai habitar o Dicionário” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 270).

E nesse, independente de velhas ou novas, as palavras, que são uma forma de vida, são conservadas, colecionadas, organizadas de forma que não se supervalorize uma em detrimento da outra, ao contrário de muitas relações hierarquizadas que envolvem nossas vidas sociais:

As noções velhas vão ficando, com seus sestros de gente antiga, suas rugas, seus vestidos fora de moda; as noções novas vão chegando, com suas petulâncias, seus arrebiques, às vezes, sua rusticidade, sua grosseria. E tudo se vai arrumando direitinho, não pela ordem de chegada, como os candidatos a lugares nos ônibus, mas pela ordem alfabética, como nas listas de pessoas importantes, quando não se quer magoar ninguém...

O Dicionário é o mais democrático dos livros. Muito recomendável, portanto na atualidade. Ali, o que governa é a disciplina das letras. Barão vem antes de conde, conde antes de duque, duque antes de rei. Sem falar que antes do rei também está o presidente.

(...)Vemos as famílias de palavras, longas, acomodadas na sua semelhança, – e de repente os vizinhos tão diversos! Nem sempre elegantes, nem sempre decentes, – mas obedecendo à lei das letras, cabalística como a dos números... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 270-271).

A essência das palavras é revelada por esse grande livro, e por isso ele contém a resposta para muitas dúvidas:

O Dicionário responde a todas as curiosidades, e tem caminhos para todas as filosofias (...). O Dicionário explica a alma dos vocábulos: a sua hereditariedade e as suas mutações. E as surpresas das palavras que nunca se tinham visto nem ouvido! Raridades, horrores, maravilhas... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 271).

Cada palavra teria a sua função, a sua importância dentro do universo das coisas. Esse pensamento condiz com a passagem de *Olhinhos de Gato* em que a menina declara que: “Cada coisa tem um nome certo. E é preciso saber o nome certo das coisas” (MEIRELES, O.G, 1983, p. 102).

Conhecer as palavras que nomeiam e dão vida aos elementos é primordial para que se conheça o mundo e que se caminhe seguro por esse. O Dicionário seria, essencialmente, a porta de entrada para a cultura, para o conhecimento e contribuiria com o fim da ignorância:

A minha pena é que não ensinem as crianças a amar o Dicionário. Ele contém todos os gêneros literários, pois cada palavra tem seu halo e seu destino – umas vão para as aventuras, outras para viagens, outras para novelas, outras para poesia, umas para a história, outras para o teatro. E como o bom uso das palavras e o bom uso do pensamento são uma coisa só e a mesma coisa, conhecer o sentido de cada uma é conduzir-se entre claridades, é construir mundos tendo como laboratório o Dicionário, onde jazem, catalogados, todos os necessários elementos (...). Poderia louvar melhor os amigos, e melhor perdoar os inimigos, porque o mecanismo da minha linguagem estaria mais ajustado nas suas molas complicadíssimas (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 271).

Nesse trecho é possível encontrar não só a escritora Cecília Meireles, que tem conhecimento e domínio da linguagem, conhecedora dos diversos gêneros literários e das técnicas que envolvem suas criações, como também notamos o apelo da educadora, preocupada com o desenvolvimento dos pequenos leitores, das pequenas vidas que estão, aos poucos, descobrindo o mundo em que há pouco chegaram.

A crônica “Espelhos” passa pelo tema da solidão e da melancolia, mas tem como foco fundamental o olhar da criança, suas descobertas inocentes em relação ao mundo, livres de ciências e de grandes conhecimentos, despertadas pela experimentação:

As crianças debruçavam-se no lago, – e paravam de conversar. Tudo estava lá dentro: árvores, pássaros, nuvens, e os passantes, com o seu destino (...). As crianças em torno do lago, tomavam lições de infinito. Nunca mais acabava o mundo! (...). Nenhuma nuvem poderia dizer: ‘Eu sou a solidão’ –

porque dentro d'água outra nuvem igual a repetiria. O contrário do mundo era outra vez o mundo e as crianças estavam ajoelhadas nos próprios joelhos de suas imagens (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 57).

Percebendo que suas imagens, e tudo mais que estivesse por perto, eram refletidas pelas águas do lago, as crianças decidiram testar a descoberta no espelho de casa e “cada criança vinha mirar-se por sua vez: ria-se, e dentro do espelho ria-se a outra criança (...). Viam-se todas ao mesmo tempo, e miravam-se umas às outras para reconhecerem a verdade do espelho” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 57). E mesmo sem conhecimento de leis e teorias físicas e matemáticas, elas se interessavam e faziam questionamentos referentes as suas descobertas:

Nenhuma delas tinha estudado física: estavam na doce idade em que as letras dos livros parecem passarinhos, cadeiras, gatos e luas. Mas inventavam silenciosos problemas, difíceis de resolver: ‘Se eu der um passo para trás, a criança do espelho faz o mesmo; mas qual é a relação entre a distância do meu passo e a do passo da criança?’ E nunca foi possível medir porque as réguas e os barbantes se recusavam a entrar no vidro (MEIRELES, C.G, 1998, p. 57-58).

Assim como ocorreu a descoberta do reflexo da imagem, diante do lago e do espelho, sem conhecimentos teóricos avançados, essas pequenas criaturas, incentivadas pela curiosidade, estavam sempre avançando em descobertas interessantes:

Depois as crianças ficaram com o hábito das imagens refletidas. Miravam-se nos olhos umas das outras, – mornos olhos castanhos, aveludados olhos negros, frios olhos azuis. Gostavam de ver-se tão pequeninas, naqueles esmaltados espelhos que aumentavam e diminuía, e que tinham molduras franjadas.

(...). E, embora nenhuma falasse nisso, todas perguntavam a esses olhos miraculosamente líquidos e curvos: ‘Como é que podemos aparecer assim?’ E ainda pensavam: ‘Se nós nos vemos como nos estamos vendo, como estaremos sendo vistas pelos olhos que nos vêem?’ (MEIRELES, C.G, 1998, p. 58-59).

Os espelhos exerciam sob as crianças um grande encantamento, mas – à medida que foram crescendo – começaram a se inquietar com o fato desses apenas representar, reproduzir, a vida que diante deles se colocava, não sendo capazes de produzir outra vida. Suas formas eram apenas um eco, o duplo das formas originais, não tinham sentimento, não falavam, apenas repetiam-nas:

E uma velha melancolia que guardavam – a de que os espelhos não refletem as palavras, – lhes sugeria agora uma singular esperança: não poderia o espelho ser, mais do que o eco da imagem, – o eco das perguntas? – E mais do que o eco das perguntas: a resposta que se espera, e pela qual a pergunta se faz? (MEIRELES, C.G, 1998, p. 59).

A forma como o espelho é descrito no fim dessa crônica condiz com o pensamento expresso em *Olhinhos de Gato*, sobre o espelho ser incapaz de reter a

imagem que reflete, a partir do momento em que a imagem original sai de seu foco, a refletida também é apagada, não deixando vestígios em sua superfície. Por causa dessa falta de memória do espelho, a menina em *Olhinhos de Gato*, apesar de todo o esforço que fazia para reencontrar as imagens que por esse tivessem passado, não lograva resultado: “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, *O.G.*, 1983, p. 7).

Da mesma forma, aquelas antigas crianças, que agora já eram velhinhas, não conseguiriam encontrar os rostinhos de antigamente nos espelhos de hoje e, mesmo que procurassem com muito esforço essas imagens na superfície do velho objeto, essas não estariam visíveis:

E assim as crianças foram ficando velhinhas, para os transeuntes comuns, – e sempre com a mesma cara, no outro mundo da sua permanência.

Nenhum espelho tem memória: – e todos aqueles por onde alguma vez passaram – de novo se esvaziaram de suas figuras, e pressurosos refletiram outros passantes, logo apagados numa vertiginosa sucessão (...). Na lâmina transparente não há vestígio de seda, um ângulo da perspectiva de salas, um ritmo de passo, uma pálpebra, um cílio.

Todos os outros espelhos densos, opacos, foscos, diluem, como os de cristal, suas visões, – porque o movimento do mundo é apenas um estremecer de sombras (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 60).

Suas antigas imagens só estariam conservadas em suas memórias, e lá estando continuariam vivendo suas aventuras, encantos e descobertas, como um verdadeiro eco que se propaga durante longo tempo: “Por isso, as crianças cobrem a cabeça com seu próprio sonho, e ficam onde se encontram, lá onde o seu limite é o seu recomeço, e o seu abraço e o seu adeus têm instantânea repercussão” (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 60).

Ao contrário dos espelhos, que não são capazes de guardar vestígios das imagens que refletem, a fotografia – porém – conserva a figura que representa e, muitas vezes, é a única recordação que se tem da pessoa ausente. Como em “Conversa com crianças mortas”, em que Cecília Meireles fala dos irmãos que morreram ainda crianças e de cujo rastro de existência só lhe resta os velhos retratos:

E nem vos recordo com vossos olhos móveis e tenros, com vossos frouxos pés, e esse riso ainda alucinado de mistério que tem a boca infantil. Recordo apenas três pedaços de papel amarelo, com vossas três sombras delidas. Único vestígio de que pousastes um momento na terra dos homens, e vistes a cor do céu, o desenho das árvores, e prestastes talvez atenção ao rumor transparente d’água, ao longe canto de algum pássaro (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 208)

A narradora lamenta a falta que eles lhe fizeram e imagina que sua infância teria sido mais feliz se tivesse gozado de suas companhias. Imagina, também, que teriam – na

vida adulta – belas recordações da infância para compartilhar e, logo, ririam juntos lembrando as travessuras de criança; mas, por perder-lhes tão cedo, conduzira-se pela vida de forma solitária:

No entanto, éreis meus irmãos, e podíamos ter sido quadro crianças de mãos dadas brincando sob as laranjeiras. E fui só eu. Podíamos ter sido quatro adolescentes, deslizando, enlaçados, pela franja dos mares. E fui só eu. Podíamos ter sido dois homens e duas mulheres, pensativos, conversando sobre a vida. E fui só eu. Podíamos ser quatro velhinhos, um dia, relembrando-nos um a um. E sou eu que vos recordo (MEIRELES, C.G, 1998, p. 208).

Olhando para cada foto, ela vai recordando um a um, com uma tenra melancolia, descrevendo-os cuidadosamente. Essa descrição, porém, não se baseava em suas lembranças, pois eles não tiveram contato entre si: “E eis que fomos quatro irmãos, e nunca nenhum soube do outro, a não ser eu, mas de muito longe, em plena solidão” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210).

O primeiro de quem fala é Carlos que morrera, ao que indica sua fala, de uma doença que acometia muitas crianças na época. Tão pequeno, tão inocente e tão frágil fora Carlos, nem sequer teve-se tempo para salvá-lo:

Quem diria, Carlos, Carlos sentado no cavaleiro de crinas, Carlos de chicotinho mal firme no pulso inocente, quem diria que não chegavas ao fim da carreira, com teus caracóis de anjo e tua gola de príncipe? Ó cavaleiro, cavaleiro! um vento soprava duro sobre o nosso mundo, outrora. Tão duro que as crianças caíam do colo das mães, e da sela da montaria (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210).

Esses pequenos e delicados seres, que facilmente podiam adoecer e não resistir, eram “tênuos como nuvens, tão formosos, tão perfeitos que era uma dor saber como todo aquele trabalho secreto de beleza já se estava arruinando, já era ruína, e que a rosa num jarro seria mais longa que aquele corpo na terra” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 209). Essa vulnerabilidade das crianças da época com as doenças que lhes roubavam a vida é percebida, também, em *Olhinhos de Gato*, através das passagens, comentadas anteriormente, em que há demonstrações da fragilidade da menina, personagem principal da obra, e da preocupação de sua avó em não deixá-la brincar na rua em meio às outras crianças. Na obra faz-se menção, também, aos pequenos caixões que frequentemente desciam a rua carregando os anjinhos: “Oh! lá do alto, lá do alto, descia de vez em quando, um caixãozinho branco e dourado, com muitas flores cor-de-rosa e azuis” (MEIRELES, O.G, 1983, p. 55).

Interessante observar que, apesar de ela ter declarado, ainda nessa crônica, não ter convivido com os irmãos, ela se inclui no momento em que assistiam, com muito

sofrimento, à morte de Carlos. Ao que tudo indica, ela não se recorda desse dia, provavelmente nem estava lá quando tudo aconteceu, mas parece ter assimilado a lembrança e a dor dos outros às suas.

Por ti chorávamos, Carlos, pela tua febre grande, pelos teus dentinhos apenas aparecidos, pelas flores de fogo debruçadas em teu rosto, pela tua carne ardente entre os serenos cortinados.

Tu não soubeste o que nós sabíamos; e nós ainda não sabíamos o que tu soubeste. E era tão sem sentido, para nós, a tua sorte, como o olhar do teu cavalinho, pintado para não ver nada (MEIRELES, C.G, 1998, p. 209).

O próximo de quem fala é Vitor, questionando-se – com grande pesar – a que vitória seu nome faria menção, se ele morrera ainda tão pequeno, provavelmente menor que Carlos, posto que: “Teus pés nem chegaram a suportar o peso do teu corpo. Ainda estavam curvos, na timidez do plasma inicial. Teus dedos de seda ainda eram inumados, como pétalas, como água modelada” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 209).

Diante da fotografia ela é tomada pela saudade e tenta, sem sucesso, tocar-lhe os pequenos pés, fazer-lhe um carinho: “(...) E cada dedo da tua mão era tão lindo que até no papel eu os aflagava, encantada. E queria tocar o babado do teu largo vestido, e apalpar a estofada poltrona que te aconchegava” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 209). E fala da impossibilidade de salvar-lhe de seu triste destino, posto que não havia nada que podiam fazer, ele já estava condenado:

Nem cavanhaques nem pectenês nem lancetas nem seringas – ai! – o menino ainda vivo já é um menino morto. Seu choro na noite é um choro inconsolável. Milhares de crianças chorarão assim, desentendidas, na sua indignância de palavras! (...). Está desaparecendo como apareceu. E seu grito de despedida é um pouco mais alto (MEIRELES, C.G, 1998, p. 209).

Interroga-se, ainda, sobre a tristeza que essa criança trazia em seu olhar que, de tão grande, conservava-se no antigo retrato: “(...) Olharam-te, belo e dolorido, e já não eras mais nada. Chamavam-te Vítor (...) Pequeno espectro de papel com grandes olhos melancólicos. Que tristeza trazias, para até agora estares olhando para mim com ela? (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210).

A última a ser descrita é Carmen, comparada a uma poesia por seu instinto de doação desinteressada: “(...) Porque eras a que servia, a que dava antes de ter. por instinto de dar. Antes de seres e saberes, já te desdobravas, e inventavas felicidade, sem teres pensado nisso. Eras a poesia, Carmen. Porque a poesia é só dar, é só perder” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210).

Carmen viveu mais que os dois irmãos e chegou a dar seus primeiros passos pela casa: “Carlos se equilibrava no seu cavalinho, e Vítor ainda estava prostrado na sua



poltrona. Só tua sombra pequenina se apressou pelas salas, menor que qualquer móvel, só ela foi solícita e diligente (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210). E apressava-se em ver e viver o quanto pudesse, como se previsse a curta existência a que estava destinada:

Talvez fosse preciso fazeres o teu serviço depressa. Tua vida era um momento e teus olhos fitavam, examinavam, sorriam, afastavam-se, porque de repente já não haveria mais tempo: o relógio grande com todas as suas molas estava triturando o fio delicado dos teus movimentos (MEIRELES, C.G, 1998, p. 210).

Assim como nessa crônica, Cecília Meireles fala de seus irmãos no poema “Memória”, no qual ela lamenta a distância que a separa de sua família e a falta de vestígios deixados por esses, o que dificulta lembrar-lhes com clareza:

Minha família anda longe, / com trajos de circunstância/ uns converteram-se em flores,/ outros em pedra, água, líquen;/ alguns, de tanta distância,/ nem têm vestígios que indiquem/ uma certa orientação (MEIRELES, M.P, 1999, p. 42).

A recordação dos irmãos é, apenas, possibilitada por vultos, pela imagem de retratos, os mesmos retratos que ela cita na crônica analisada, não há uma imagem precisa desses que ela mal – ou nem ao menos – conheceu: “Pelos esquinas do tempo,/ brincam meus irmãos antigos:/ uns anjos, outros palhaços.../ Seus vultos de labareda/ rompem-se como retratos/ feitos de papel de seda” (MEIRELES, M.P, 1999, p. 42).

Há uma espécie de barreira que a separa desses seres de seu passado, por mais que ela se esforce para lembrá-los essa lembrança é precária, fruto de uma memória composta por fragmentos: fragmentos de rostos, de momentos, de histórias. Não há consistência nessas recordações, nem exatidão, a imagem de seus irmãos é como nuvem passageira que se desfaz sem que se dê conta: “Minha família anda longe./ Reflete-se em minha vida,/ mas não acontece nada:/ por mais que eu esteja lembrada,/ ela se faz de esquecida:/ não há comunicação!” (MEIRELES, M.P, 1999, p. 44).

Os vestígios são imprescindíveis para desencadear as lembranças e manter viva a memória. Sem o retrato dos irmãos – vestígio de suas existências – lembrar-lhes não seria possível. São esses fragmentos que representam o que foram e o que deixaram os que passaram pela vida, e dão aparência de eterno ao que é passageiro. Na crônica “Mesa do passado”, ao falar de um banquete oferecido carinhosamente a alguns convidados, apresenta-se a imagem do suspiro como “o resto de todos os ovos, o último calor do forno, o derradeiro vestígio de festa” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 221). Conveniente e poético nome, portanto, a um doce que proporciona o último sopro

daquilo que se despede: “As mesas de doces acabavam com os suspiros, como por uma poética intenção” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 221).

E, continuando essa imagem alegórica, expõe a fragilidade desses rastros que se desfazem, despedaçam-se “tal qual as nuvens no céu” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 222); por isso tem-se de saber conservá-los, permitir que permaneçam por mais tempo. A permanência dos suspiros proviria da casca de limão, pois, após esses se dissolverem rapidamente na boca, o sabor e o aroma perdurariam por mais um tempo, fazendo lembrar não só o doce, mas

a lembrança ainda de fruta, de terra, de raiz agarrada, flores, borboletas, a noite do mundo, o sonho da noite, o planeta solto numa profundidade sem margens, com as janelas acesas e os convivas sorrindo... sorrindo... – suspensos no insondável universo! (MEIRELES, C.G, 1998, p. 222).

A casca da fruta é um vestígio da própria fruta: conserva seu aroma, seu sabor, enquanto desperta muitas lembranças.

Nessa crônica, os sentidos despertados pela visão e pelo olfato – assim como em *Olhinhos de Gato* – contribuem para o desencadeamento das lembranças. A visão atenta às cores, às formas, muito se assemelha ao olhar da criança da autobiografia aqui estudada, aberto ao espetáculo do mundo e das coisas que desse fazem parte. Um misto de imaginação, sonho e lembrança, em uma vertiginosa e saudosa recordação do passado:

Às vezes, penso se tudo isto serão invenções minhas. Mas não: lembro-me bem de ver rolar pela mesa os confeitos prateados, como o orvalho que escorrega pelas folhas de tinhorão; lembro-me de estar longo tempo imaginando que suaves pássaros de alfenim, em que aéreos ramos de cristal depositariam esses pequenos ovos de amêndoa, lisos como o céu, e matizados só com um crepúsculo de cores (MEIRELES, C.G, 1998, p. 220).

Da mesma forma, o cheiro que se espalhava pela cozinha e pela casa é parte importante do cenário onírico recriado pela memória. Era como se o aroma da comida aderisse às paredes da casa e a essas passasse a pertencer:

Oh! – amáveis casas derrubadas, cujas paredes estavam todas impregnadas do quente bafo aromático da cozinha! Quando alguém perguntava naquele silêncio de vastas mangueiras, de melancólicas sabiás, de frescas varandas sossegadas: ‘Será preciso bater mais?’ as senhoras respondiam como em sonho: ‘Até fazer bolhas.’ E o trabalho prosseguia, como em sonho, também (MEIRELES, C.G, 1998, p. 220).

Em “Fábula do manequim”, a autora relembra o tempo em que era criança, em que pensava e refletia inúmeras coisas, sem que os adultos percebessem suas imaginações e sua visão além do que esses mesmos podiam ver:

Isso foi no tempo encantado em que me chamavam ‘Coisinha’.

– Coisinha, quê que tu tá pensando?

Ai de mim, que já pensava, naquele tempo, e o mundo começava ao rés-do-chão, e andava intrigada com os bancos de piano, os manequins e as mesas de pé de galo. Todos pousavam do mesmo modo nesta triste terra, – que as histórias faziam sem fim, e com maravilhas atrás das montanhas, no meio das florestas, dentro do mar; sempre em lugares distantes, perigosos, que todos contam e ninguém vê (MEIRELES, C.G, 1998, p. 243).

O mundo, visto pela perspectiva da criança, ganha contornos diferenciados, proporcionados pelo rico imaginário infantil. Uma figura que muito lhe intrigava era o manequim, utilizado para moldar as roupas a serem costuradas. Para ela, esse objeto era encantado, não pertencia a esse mundo, apenas pousara-se sobre esse, por isso não sofria as modificações que aos outros seres atingiam:

O manequim não tinha sido ainda alcançado pela renovação dos tempos. Parecia uma jarra de porcelana vermelha. Suas curvas pertenciam a um mundo geométrico além dos homens (...) Ai, os manequins pertenciam àquele meu povo sobre-humano que descera das nuvens e pousara no telhado das casas! (MEIRELES, C.G, 1998, p. 243).

Esse estranho objeto não esboçava sentimentos nem reações e adequava-se, sem nenhuma resistência, a distintas situações. A cada roupa, uma nova aparência:

(...) Quem poderia ser assim, tão sem ossos, tão sem carne, sem braços, sem pernas, sem cabeça...? Podiam crivá-lo de agulhas. Nem estremeçia. E, ainda que tivesse rosto, certamente ficaria de olhos sem lágrimas: como os mártires (...). O manequim tinha três pés: não era gente nem bicho, mas puro enigma. Poderia rodar e seguir em qualquer direção. Jogavam-lhe por cima cortes de pano, e tornava-se arcanjo de asas longas. Vestiam-no de jornais recortados, moldes de figurinos difíceis, – e adquiria um ar burlesco de espantalho. ‘Todas as modas passam’, – diziam em redor dele. Mas, alheio a todas as modas, ele era aquela nitidez que tudo consentia e a nada se apegava (MEIRELES, C.G, 1998, p. 243-244).

A menina encontra uma curiosa semelhança entre o manequim e outras coisas. Primeiro ela o compara à imagem de uma moça que tocava piano e que, sentada no banco de costas com um vestido de babados, dava a impressão de ter três pés, como aquele enigmático objeto. Era como se esse – aos poucos – estivesse se humanizando e, a partir desse momento, vivendo as dores que antes lhe eram impenetráveis. Sua dor era traduzida em melodia, e essa caminhava livre, bela e comovente pelas ruas:

À tarde, a moça de tranças tocava piano. E, de costas, o banco do piano luzindo entre babados, podia-se imaginar que o manequim vestido se sentara, e tinha braços brancos, firmes braços de mármore, e uma cabeça misteriosa que rodava para um lado e para o outro, e que sua voz era aquela, em grandes ondas chorosas, batendo numa praia impossível, reclamando um bem desejado e desabando do alto de enormes súplicas reduzida a pequenas, esparsas, sumidas lágrimas.

Dava pena, ver o manequim humanizar-se. A Musa e a Deusa, sobre os telhados, acima do grito e do sono dos homens, continham todos os seus impulsos na branca armadura daquele corpo eterno (...). Mas a voz do piano enchia todo o quarteirão, como um apelo ao sol que vertiginoso fugia entre palácios de nácar (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 244).

A próxima metamorfose sofrida pelo manequim era quando, ao findar da tarde, ele se tornava uma parte da mesa utilizada por médiuns para receber mensagens vindas de mortos:

Mais tarde, quando já tinham discutido as hipotecas na varanda (...) então os médiuns se acercavam da mesa que se avistava da rua, com seu pano de borlas, como se o manequim tivesse posto uma capa de morcego, com felpudos guizos surdos (...)

Os fantasmas falavam com a mesa, a mesa com os homens, os homens com as mulheres, as mulheres com as criadas, e daí por diante era como se tivesse vindo publicado nos jornais (MEIRELES, C.G, 1998, p. 244-245).

E só um objeto tão misterioso quanto aquele manequim poderia transformar-se surpreendentemente, ao longo do dia, em figuras tão diversas e poderosas:

(...) só o manequim podia saber essas coisas. Aquele manequim, que de tarde se humanizava e falava com voz de piano, de noite caía noutra metamorfose e ficava em comunicação com o mundo invisível (MEIRELES, C.G, 1998, p. 245).

E, ao contrário dos homens, que se traem e mentem uns para os outros, a mesa – que na verdade era o manequim metamorfoseado – não mentia, mas revelava-lhes suas mentiras, fraqueza e trapaças:

(...) Dona Tereza era um espírito muito, muito atrasado; a sombra que aparecia no quintal era mesmo a do doutor Feijó; e as extravagâncias do Eusébio com a cantora Arlete não eram culpa dele, mas do encosto do tenente Benvindo que, continuando apaixonado depois de morto, fazia do rapaz cavalo e ia comer empadas com ela, numa confeitaria. Tudo isso estava relacionado com as apólices e as hipotecas, o usufruto e o casamento com separação de bens, especialidade do farmacêutico local (...)

Era uma alegria, no meio dos homens: uma alegria e uma esperança – que a mesa, ao menos, não mentisse (MEIRELES, C.G, 1998, p. 245).

E, quando os adultos perguntavam à menina o que ela estava pensando, por saber que esses não compreenderiam sua visão sensível e imaginativa, ela preferia se calar, manter os segredos desse mundo cercado de mistérios e maravilhas:

– Coisinha, quê que tu tá pensando?

– Nada.

Nada. Como é que se vai explicar tudo isso? – que a mesa é a metade do manequim, que o manequim é a Deusa incógnita, que a moça ao piano é o manequim humanizado, que à noite é o manequim que vai buscar os fantasmas que ditam mensagens à mesa...? (MEIRELES, C.G, 1998, p. 245).

O desconcerto do mundo também é tema das crônicas de Cecília Meireles, que aborda as dificuldades encontradas nas relações humanas: o egoísmo, as injustiças, a falta de compreensão e de solidariedade entre as pessoas. Isso é retratado em “Desordem do mundo”, em que compara o mundo a uma “grande casa em desordem, onde todos se sentem com o direito de gritar” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 267).

A autora demonstra seu descontentamento com esse mundo que, como diria Drummond, está “caduco”<sup>40</sup>. As pessoas não conseguem se entender, os países vivem conflitos e todos querem, aos gritos, expor sua opinião, ainda que desconheçam, de fato, o problema:

(...). Os que gritam não se entendem; e os poucos que saberiam falar proveitosamente, como poderão ser ouvidos, em tamanha confusão?  
De tal modo cresceu e se generalizou o hábito da queixa e do protesto que os que sofrem em silêncio passam a ser mal-vistos (...)  
Todos opinam; o prazer da opinião parece mesmo estar em proporção direta com desconhecimento do assunto. Por isso, vamos opinar também. E sem nenhum constrangimento, já que estamos em tão boa companhia (MEIRELES, C.G, 1998, p. 267).

Ela compara, alegoricamente, o mundo a uma imensa árvore, acompanhando o famoso ditado brasileiro “cada macaco no seu galho”, para então refletir que, muitas vezes, as pessoas não conhecem seu lugar, não se adéquam muito bem a esse ou são vítimas de desigualdades sociais:

Aproveite-se a imagem para uma fábula, e ver-se-á o mundo qual imensa árvore, desdobrada em infinitos galhos – altos, baixos, curtos, longos, finos, grossos – com os seus povoadores em completa desordem. Dia e noite a vasta frente oscilará com a celeuma: no mais denso da verdura está precisamente o macaco-poeta, que gosta de mirar as estrelas; num galho desnudo, o macaco-prático, que apenas se interessa pela fruta; num ramo frágil, o macacão pesado, que aspira a certo conforto; muito elevado, o que sofre de vertigens; dentro da sombra, o que ama o sol; e às vezes, vinte e trinta num pequeno toco, e apenas um num galho colossal...  
(...) o problema de oferecer ao homem a oportunidade que mais lhe convém para aplicação de suas qualidades de trabalho precisa ser encarado de frente (...)  
(...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 268).

Isso é fonte de desajuste, de frustração, de desmotivação e de insatisfação. Colocadas em funções que não condizem com suas aptidões, as pessoas tendem a se desmotivar com o seu trabalho e a desempenhá-lo cada vez pior :

(...) Talvez dessem, mesmo, um para ministro, outra para costureira, outro para avicultor. Mas foram mal colocados na vida, suspiram pelo que não puderam ser e, com isso, um corta o queixo do freguês, a outra faz uma correspondência detestável para o seu chefe, e o terceiro mete os papéis na gaveta e esconde a chave – sofrem com a sua neurastenia, e fazem sofrer todos que estão ao seu alcance (MEIRELES, C.G, 1998, p. 268).

Se as condições de vida fossem justas e igualitárias e se cada um exercesse com destreza as tarefas e atribuições de sua responsabilidade e para qual tivesse vocação, o mundo poderia viver seu tão sonhado equilíbrio:

---

<sup>40</sup> “Não serei o poeta de um mundo caduco” (trecho do poema “Mãos dadas”), disponível no link: <  
[http://www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/resumos\\_comentarios/m/maos\\_dadas\\_poema\\_drummond](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/m/maos_dadas_poema_drummond)>

O antigo ‘conhece-te a ti mesmo’ ainda tem aqui a sua aplicação. É pelo conhecimento de suas aptidões, das várias maneiras de combiná-las, que um jovem se pode situar na vida, entregando-se a uma atividade que ao mesmo tempo o satisfaça, – por estar de acordo com a sua capacidade, e lhe permita viver dentro de um nível condigno – por estar de acordo com as oportunidades sociais, tendo, portanto, uma valorização razoável (MEIRELES, C.G, 1998, p. 268).

Os jovens poderiam, porém, contribuir para a ordenação do mundo e, logo, para sua futura melhoria, à medida que descobrissem suas habilidades e utilizassem-nas no trabalho adequado, construindo uma carreira que condissesse com suas predisposições e expectativas. Mas, para que esses jovens alcançassem esse objetivo, seria imprescindível que fossem orientados por profissionais competentes e comprometidos, capazes de transformar toda uma geração:

Mas os jovens não poderão, salvo em casos excepcionais, chegar a essa compreensão por si mesmos. Falta-lhes experiência, falta-lhes conhecimento especializado do assunto, e, o que é mais grave – em muitos não se encontram entusiasmo, nem confiança, nem paciência, nem fé. Estes são os que precisam ser socorridos imediatamente por educadores competentes, compreensivos, que queiram fazer alguma coisa neste mundo descontente, para salvar uma geração abalada por tantos espetáculos atrozés (MEIRELES, C.G, 1998, p. 269).

Em “Boas festas”, a autora se aproveita da conotação dos votos natalinos para refletir sobre a humanidade, sobre os sentimentos de amor pelo próximo e de solidariedade que vão se perdendo pela dureza dos tempos e que, ironicamente, durante o Natal brotam dos lábios das pessoas, provavelmente por simples obrigação social:

Apesar da humanidade ser esta triste coisa que sabemos, todos os anos, desde muitos séculos, convencionalmente se redime, dirigindo votos de felicidades aos parentes, aos amigos e aos simples conhecidos. (O egoísmo também tem suas curtas férias.) E é possível, mesmo que, num ímpeto de boa vontade, desinteressado e indeterminado, um pensamento de ternura e simpatia se eleve, de algumas pessoas, para os desconhecidos e os próprios inimigos, consolando-os e perdoadando-os, já que o consolo e o perdão são os atos finais dos que tudo viram, tudo compreenderam, e não pretendem mais que o equilíbrio definitivo entre o Bem a que tão dificilmente se aspira, e o Mal que tão facilmente se encontra (MEIRELES, C.G, 1998, p. 66)

Pela data de publicação desse crônica, janeiro de 1944, pode-se notar que eram tempos de guerra, mais precisamente da Segunda Guerra Mundial que, por todos os lados, espalhava dor, violência e desordem. Nessa época em que se deveria celebrar, segundo os cristãos, a alegria do nascimento de Cristo, o grande salvador da humanidade, a paz por ele trazida e pregada, o que acontecia era justamente o contrário, via-se morte e sofrimento:

Este ano, o meu lixeiro sofreu, como todos nós, a influência da guerra. Seus sentimentos de fraternidade nobremente se dilataram, abrangendo todo o gênero humano.

Seus votos são um pequeno poema, imperfeito, mas expressivo. O contraste das esperanças com as desgraças, da alegria das festas cristãs com o pavor interminável da guerra (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 71).

No poema escrito pelo lixeiro, citado na crônica, aparecem várias reticências que marcam, segundo a autora, a divergência entre o que deveria ser a festa cristã, que estava sendo comemorada, e o que, de fato, estava acontecendo no mundo:

Todas essas reticências parecem vibrar, murmurar as coisas que não estão ditas: ‘E o júbilo é mundial!...’ (‘Devia ser, meus senhores, devia ser!’) ‘É uma alegria universal!...’ (‘Mas como foi que os homens a escureceram dessa maneira?’) Etc. Cada um lerá nessas reticências o que quiser ou o que puder... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 71).

Irônica, também, a forma como ela fala dos votos de felicidade, que seguem um molde, um padrão e, na maioria das vezes, se não em todas, nem ao menos expressam os reais desejos daquele que escreve. Isso porque, como a felicidade se diversificaria de uma pessoa para outra, não seguiria uma regularidade, seria melhor armar-se com frases impessoais a fim de evitar equívocos:

A felicidade varia tanto de indivíduo para indivíduo que é, decerto, melhor enviar aos conhecidos e desconhecidos, amigos e inimigos, os nossos votos de que tudo seja conforme desejarem (...) nesse torvelinho da vida, não apenas cada um tem seu tipo de felicidade, mas o que é felicidade, para uns, seria considerado, por outros, uma verdadeira desgraça.

Deve ser por isso que nos fomos reduzindo às fórmulas despersonalizadas de ‘Boas Festas’, ‘Feliz Ano’, ‘Muitas Felicidades’, que apenas se alongam em fraseado mais ou menos horroroso nos nossos ‘telegramas sociais’ destes últimos tempos (MEIRELES, C.G, 1998, p. 67).

E concluí criticamente, essa crônica, comentando a falta de amor que se generaliza pelo mundo, argumentando que:

Do Natal à Páscoa, pelo menos, todos devíamos fazer esse exercício espiritual de amar a humanidade, – embora em alguns casos particulares tal exercício equivalha a uma dura penitência, pela natureza da coisa a ser amada (MEIRELES, C.G, 1998, p. 72).

E se nem todos forem capazes de um ato de doação tão grandioso quanto o amor, já que é preciso ter sensibilidade para ver e sentir esse mundo diferente do que ele se mostra, que pelo menos os poetas se encarreguem dessa missão, pois “querer bem, afinal de contas, é alta e pura poesia. E se a poesia não for praticada pelos poetas, quem será, então, capaz de praticá-la, meus senhores?” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 72).

Ainda refletindo sobre o sentido do Natal e sobre o triste momento vivido pela humanidade, a autora, em “Imagens do Natal melancólico”, expõe sua visão crítica diante dos acontecimentos que a rodeavam. A crônica se inicia com uma pergunta ambígua: “– Que presentes daremos aos nossos filhos” (MEIRELES, C.G, 1998, p.

110), aludindo tanto às preocupações em relação aos mimos dados às crianças na época natalina, quanto ao futuro a essas reservado, em face das terríveis conseqüências da Guerra.

As mães caminhavam pelas ruas “distraídas de todas as outras ocupações, obrigadas por um sonho repentino e urgente” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 110) de atender ao que julgavam ser o espírito natalino:

Elas vieram movidas por sonho – os séculos estão repetindo que por estes dias nasceu um Menino extraordinário. Elas estão festejando um aniversário de lenda. Saem da sua humildade, andam até muito longe, gastam o que têm – por sonho, puro sonho. Vêm arrastadas por noções vagas de bondade, de perdão, de entendimento mútuo, de justiça, de amor universal (MEIRELES, C.G, 1998, p. 110).

Enquanto as crianças preparavam o cenário do Natal, a realidade chegava cruel, dura, pelo rádio, que contava “histórias tristes, em lugares gelados, com soldados caídos por frios campos brancos” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 111). Mas as crianças ainda não compreendiam a tristeza dos tempos, elas não pertenciam totalmente a esse mundo dos adultos, cheio de conflitos, dores, violências, elas transitavam levemente entre esse e seus mundos inocentes, encantados:

Mas as crianças não ouvem nunca as histórias lamentáveis. Continuam a fabricar neve, flocos de neve, bolas de neve, bonecos de neve. Os homens para elas não têm significação nenhuma. Elas não são humanas. Elas não sabem o que é nascer nem morrer. Estão dentro da bruma universal, ausentes e secretas, participando ainda deste contraste de sono e vidência da condição humana (MEIRELES, C.G, 1998, p. 111).

As desigualdades sociais são tão evidentes que até mesmo seres inocentes, como as crianças, podem senti-las, ainda que não compreendam suas causas e condicionamentos. Como o filho do porteiro, personagem da crônica, que sabendo de suas limitações financeiras tinha consciência de que não ganharia presente do Papai Noel:

O filhinho do porteiro disse-me que certamente não ganhará nada, este Natal, porque agora o Papai Noel só visita as crianças ricas. Tinha um *riktus* desiludido, sua carinha ambígua de menino e velho (...)  
Papai Noel mudou muito. Como pode acontecer que até o filhinho do porteiro me venha falar nessa seleção de crianças ricas e pobres?  
Ele deve ter visto as longas filas de mães paupérrimas, descendo dos morros e, por sol e chuva, rastejando com crianças pela mão e pelo peito, à espera de roupa, alimento, brinquedos... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 111).

Os vizinhos, sensibilizados com a sua situação, deram-lhe vários presentes, mas o menino não se iludiu, pensando que ganhara da figura lúdica natalina, ele havia notado a mobilização daquelas pessoas:



É certo que todos os vizinhos foram generosos, e, ao contrário do que imaginava, o menino ganhou excessivos presentes. Mas isso não modificou seus pontos de vista em relação ao Papai Noel. Procurou explicar-me, na sua linguagem ainda sem muitos recursos, que os presentes foram dados pelos conhecidos: para ele, evidentemente, o Papai Noel era outra coisa – uma força metafísica, um sobre-humano princípio dirigente, o sentido do mundo... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 111-112).

As crianças olham o mundo diferente dos adultos, elas têm um encantamento no olhar que esses, todavia, já perderam: “Como vivem de puro sonho, as crianças sabem coisas que nós, infelizes adultos, já não podemos saber mais...” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 112). Porém, ao saírem do mundo onírico em que vivem e circular pelo mundo dos adultos, elas podem ver mais do que esses, e suas sensibilidade e perspicácia são capazes de desarticulá-los e de ruir suas certezas:

Quando as crianças saem do sonho são verdadeiramente terríveis. Uma esteve discutindo comigo acerca de um broche de libélula que o Papai Noel me ofereceu. Depois de examiná-la cuidadosamente, fez as seguintes observações: em relação às asas, bem se vê que foram desenhadas por um poeta, pois um cientista não pode admitir que as asas das libélulas sejam bordadas de flores (...)

E ficamos numa grande perplexidade contemplando o meu broche de libélula.

Porque essa conversa, por muito banal que pareça, contém, afinal, o germe de muitas discussões: deve a arte copiar ou imitar a natureza? que liberdades devem e podem ser concedidas ao artista? como estabelecer boas relações entre a ciência e a arte?... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 112).

A grande diferença do olhar do adulto e da criança é que, depois que crescem e que vivem as incertezas, as adversidades e os fracassos dessa vida, as pessoas perdem ou se tiram o direito de criar, de sonhar, de experimentar e de questionar como os pequenos. Vêem só o que se coloca diante de seus olhos, acreditam no que já fora experimentado por outra pessoa – porque aí se poupam do trabalho de tentar – não se permitem sonhar outra realidade, porque confundem isso com ilusão infundada, temem por sua credibilidade.

É mais cômodo não questionar, não tentar fazer diferente, seguir o fluxo, mesmo que esse esteja a caminho do abismo, e crer que está tudo certo e montado em seu devido lugar. Por isso muitos adultos se sentem incomodados em companhia de crianças, que são seres curiosos, que estão experimentando a vida e descobrindo incoerências que despertam dúvidas, e, não se conformando com as dúvidas, buscam sempre por respostas.

O ideal seria que os adultos também se voltassem para esse constante exercício, ainda que parecesse que tudo já tivesse uma resposta. Perguntar e refazer, caso não se tenha logrado êxito ou se acredite que algo possa ser feito melhor. O que não se pode

fazer é se conformar com falsas certezas, ficar em seu lugar de conforto, e apenas dar continuidade à humanidade ao contrário de buscar sua progressão:

Mas todas as gerações começam no mesmo ponto, perguntando as mesmas coisas, discutindo as mesmas respostas, cegas diante de tão grandes evidências. É preciso voltar-se a recapitular tudo, dizer o que já foi repetido mil vezes... Fica-se um pouco descrente da continuidade da evolução (MEIRELES, C.G, 1998, p. 112).

E os adultos seguem os dias e a vida, melancolicamente marcados pela sucessão de trágicos acontecimentos. Assim também é o Natal, enquanto se comemora uma festa cristã, pautada na união, na família, na solidariedade, na compaixão e na confraternização entre os povos, muitos inocentes são vítimas da Guerra:

Todos tão tristes, tão infelizes, mas ainda com um resto de coragem para mandar aos amigos palavras de boas festas, que nos custam duas horas de paciência numa fila vagarosa diante do guichê do correio (...) (Debaixo de nossa festa, uma gota de sangue de peru...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 113).

A representação do Natal é algo recorrente na escrita de Cecília Meireles, aparecendo em algumas crônicas, como nas analisadas anteriormente, “Boas Festas” e “Imagens do Natal melancólico”, e em outras que seguem essa análise, “Compras de Natal” e “Ainda há Natal”. Em todas essas a autora se posta com olhar crítico, irônico, ao sentido atribuído, pelas pessoas, a essa festa.

A perda dos simples costumes de antigamente, que eram gestos de carinho entre as pessoas, e que agora são substituídos por presentes superficiais que chegam sem nenhuma demonstração de afeto, justificados por simples dever social, é a indagação incomodada que inicia a crônica “Ainda há Natal”. Nessa a autora reflete sobre a perda de sentido dessa data especial, que ao longo dos anos está sendo, cada vez mais, desvinculada de sua verdadeira essência e perdendo sua razão de existir e de ser comemorada:

Dentro de alguns anos, os amadores de folclore quererão saber do Natal que agora celebramos, e ficarão admirados da resistência dessa tradição. Não temos mais moleques nem mulatinhas gentis que levam pratos de doce de presente às nossas amigas; mas caminhões possantes vão entregando, em certas casas, cestas enormes, onde estão deitadas garrafas de bebidas, caixas de chocolate, de passas, de figos, latas de caviar e de composta, de atum e de cogumelos, tudo afogado em nozes e avelãs e fitas de papel celofane que cintilam como teia de cristal (MEIRELES, C.G, 1998, p. 288).

Esses ritos que, lamentavelmente, as pessoas estão perdendo, aparecem em *Olhinhos de Gato*, onde são narrados os preparativos e os rituais desse dia: as comidas que, carinhosamente, eram preparadas para a ceia; os cartões de “Boas festas” que

chegavam pelas mãos do carteiro; os calendários do novo ano; a arrumação da casa; o aroma dos doces que se espalhava pela casa; os amigos e parentes que vinham cear:

Maria Maruca virava as rabanadas na frigideira.  
 O carteiro entregava postais coloridos, com flores estufadas. Chegavam folhinhas novas, com vapores e retratos de reis.  
 As vizinhas diziam umas para as outras ‘Boa festas!’ E os criados espanavam as salas de visitas (...)  
 O dia inteiro cuidava-se de doces, e ouvia-se o estalar das nozes, das amêndoas, das avelãs (...)  
 E um aroma cálido de cravo e canela subia dos pratos e das compoteiras (...)  
 Chegavam pessoas. Servia-se um vinho louro em copinhos iguais a flores (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 87-88).

Depois da ceia, vestia-se uma roupa nova e as pessoas iam ao presépio, para “visitar” e lembrar o aniversariante que dava razão à comemoração. E, nesse lugar, havia cores, música e vários encantamentos para os olhos:

‘Coisinha! Tu tá de vestido novo! pronde que tu vai?’  
 O cartaz dizia: ‘ENTRADA FRANCA’. Havia uma tal claridade que os olhos se assustavam. E na claridade boiavam panos azuis e papéis prateados (...)  
 Ao música ao longe esgarçava-se. ‘Eu acho que vão passar por aqui’  
 E a menina indagava: ‘Que é, hein?’  
*Dentinho de Arroz* vinha para perto dela. Seu sinalzinho tremia no sorriso: ‘São as pastorinha: escuta só!’ (MEIRELES, *O.G.*, 1983, p. 88-89).

No entanto, esses momentos de humilde celebração, outrora vividos, extinguíam-se e davam lugar a uma valorização comercial do Natal. As ruas ficavam um verdadeiro caos, nesse estressante período de compras, e as pessoas não se importavam em gastar todo dinheiro e paciência nessas superficialidades:

(...) o carioca tem de comprar qualquer coisa para qualquer pessoa. Sua, pisa os pés dos outros, e é igualmente pisado, espeta os olhos nas pontas dos guarda-chuvas, escorrega no asfalto, gasta o que tem e o que não tem, mas sente-se glorioso; comprou todos os presentes que tinha anotado na sua lista. E distribuiu todos os cartões de Boas Festas. Gastou dias inteiros nas filas do correio, perdeu muita saliva em selos e selos, mandou endereços incompletos ou trocados, e metade do seu esforço ficou pelo caminho: mas está com a consciência tranquila e respira como os heróis (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 288-289).

Sobre a inutilidade e o consumo excessivo de objetos presenteados, na época natalina, desdobra-se a crônica “Compras de Natal”, que relata a ilusão vivida pelas pessoas, que acreditavam que poderiam fugir de suas realidades, nem que fosse por um curto período:

A cidade deseja ser diferente, escapar às suas fatalidades. Enche-se de brilhos e cores; sinos que não tocam, balões que não sobem, anjos e santos que não se movem, estrelas que jamais estiveram no céu (...)  
 Todos vamos comprar presentes para os amigos e parentes, grandes e pequenos, e gastaremos, nessa dedicação sublime, até o último centavo, o que hoje em dia quer dizer a última nota de cem cruzeiros, pois, na loucura do

regozijo unânime, nem um prendedor de roupa na corda pode custar menos do que isso (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 121-122).

E elas pagavam o preço que fosse preciso por presentes caros e desnecessários, que nem ao menos representavam o carinho que sentiam pela pessoa a ser presenteada:

(...) Não devemos também oferecer nada de essencialmente necessário ou útil, pois a graça destes presentes parece consistir na sua desnecessidade e inutilidade. Ninguém oferecerá, por exemplo, um quilo (ou mesmo um saco) de arroz ou feijão, para a insidiosa fome que se alastra por estes nossos campos de batalha; ninguém ousará comprar uma boa caixa de sabonetes desodorantes para o suor da testa com que – especialmente neste verão – teremos de conquistar o pão de cada dia. Não: presente é presente, isto é, um objeto extremamente raro e caro, que não sirva a bem dizer para coisa alguma (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 122).

Em “Ainda há Natal”, ao abordar esse gasto excessivo e inútil, a autora, em tom irônico, observa que se estes inúmeros mimos natalinos representassem o amor, o afeto das pessoas umas com as outras, então a humanidade ainda teria salvação:

Se julgarmos o amor ao próximo pela quantidade de compras feitas no Natal, podemos ainda ter alguma esperança na humanidade, pelo menos na porção da humanidade que habita a minha ditosa cidade (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 288).

Em meio a tantas desigualdades, a paisagem se constitui, enquanto algumas pessoas vão às compras e expõem seu “amor” pelos seus, outras imploram, em suas pobres condições, a compaixão alheia e depois se recolhem, em seus mundos também miseráveis:

Estes são os felizes, os que dão. Há os que pedem. Descem dos morros, em grupos esfarrapados, e postam-se ao longo das calçadas, à porta dos palácios, dos clubes, de certas casas beneficentes. Pode chover, pode haver inundação, pode haver mesmo terremoto: dali não se arredam. Quando muito, cobrem a cabeça com a barra da saia, com algum pedaço de jornal, e continuam à espera, com filhos raquíticos pelos ombros, pelos pés, pelos braços, até que os altos portões se abrem, e começam a distribuir pano para roupas, comidas, brinquedos. Então, toda aquela miséria se alegra, sente que valeu a pena ter esperado, e volta com seus embrulhos para os esconderijos das favelas (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 289).

Além dos desafortunados, que se arrastam pelas ruas em busca de esmolas, há outros que sofrem com as injustiças sociais, como os trabalhadores desvalorizados em suas funções e que são tão úteis para o arranjo da cidade e para o dia-a-dia das pessoas, como os leiteiros e os lixeiros:

Há outros pedintes: os que o ano inteiro nos servem, e esperam um prêmio pela sua dedicação. Desses, os mais interessantes são o leiteiro e o lixeiro, que dizem palavras raras nos tempos que correm: Em servir bem o freguês/ é esse o meu ideal./ Desejando-lhe Boas-Festas,/ um Ano Bom e Natal (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 289).

E assim se vai mais um Natal, mais uma data comemorativa em que muitas pessoas não compreendem o que, realmente, comemoram. E, então, elas se arrastam – seguindo os novos costumes – em busca das ilusões que criam, que acreditam e pelas quais vivem.

E não só o Natal constitui um momento de fuga para as pessoas que, insatisfeitas com as adversidades da realidade em que estão inseridas, buscam suprir suas carências e superar suas tristezas. O Carnaval e os espetáculos de circo, dentre outros constructos ideológicos<sup>41</sup>, são ilusões por essas criadas e supridas para substituírem as infelicidades desse mundo<sup>42</sup>. E é esse paraíso artificial, esse refúgio para a realização de suas fantasias banidas do mundo ‘real’, que lhes dão o auxílio necessário para que continuem se sustentando sobre esse mundo.

O Carnaval em *Olhinhos de Gato*, conforme analisado anteriormente, apresenta-se como uma grande festa popular que, utilizando-se de um espaço comum, a rua, reunia uma multidão. Eram variados tipos, cheiros, gostos que se misturavam e viviam seus sonhos de liberdade. Havia quem comungasse dessa manifestação popular e, por outro lado, havia quem a condenasse. Esses diferentes posicionamentos foram representados, na análise, pelas imagens: dos foliões, que desfilavam suas fantasias e alegrias pelas ruas; em divergência aos olhares de Dentinho de Arroz, que achava tudo uma falta de respeito e de pudor; e de Boquinha de Doce, que pensava nas misérias e dores ofuscadas pela folia exagerada.

A crônica “Depois do Carnaval” desenvolve-se em torno dessa falsa realidade criada pelo Carnaval, momento em que as pessoas revelam suas fantasias escondidas durante todo o ano: “(...) por detrás disto que aparentamos ser, leva cada um de nós a preocupação de um desejo oculto, de uma vocação ou de um capricho que apenas o Carnaval permite que se manifestem com toda a sua força, por um ano inteiro contida” (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127).

---

<sup>41</sup> Esses constructos ideológicos são desenvolvidos por Sigmund Freud em *O futuro de uma ilusão*, em que conceitua a ilusão como projeções dos desejos humanos: “Uma ilusão não é a mesma coisa que um erro; tampouco é necessariamente um erro (...). O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos (FREUD, 1987, p. 39).

<sup>42</sup> Ainda nesse estudo, Freud fala de estratégias para atenuar nossos sofrimentos, nos provocar sensações de prazer e nos proporcionar a liberdade que a civilização nos tirou: “A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas (...) Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuam; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela” (FREUD, 1987, p. 83).

Em seu dever de cumprir o seu papel social, o homem – muitas vezes – tem de abandonar desejos que estão fora de sua realidade, o que causa muitas insatisfações, frustrações; porém durante o carnaval esse sujeito tem a oportunidade de representar ou de criar o personagem que desejar, vivendo, assim, sua “verdade inventada” e alcançando, mesmo que por um pequeno período, a felicidade:

Somos um povo muito variado e mesmo contraditório: o que para alguns parecerá defeito é, para outros, encanto. Quem diria que tantas pessoas bem comportadas, e aparentemente elegantes e finas, alimentam, durante trezentos dias do ano, o modesto sonho de serem ursos, macacos, onças, gatos e outros bichos? (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127).

A cronista fala, ironicamente, da inversão de papéis que ocorre em função das personagens representadas, em que os dominadores tornam-se dominados e os dominados vivem seu “sonho de grandeza” (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127). E trata, também com ironia, o fato de que ainda há, neste país, pessoas que vivem oprimidas e reprimidas pelas imposições sociais – “Neste país tão avançado e liberal – segundo dizem – há milhares de corações imperiais, milhares de sonhos profundamente comprimidos mas que explodem, no Carnaval (...)” (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127).

Seria, portanto, o Carnaval, uma estratégia de busca da felicidade, pois esse transforma a realidade, que pode não ser satisfatória, em um efêmero, porém intenso, momento de deleite, é “a nossa compensação, a valorização que damos aos nossos próprios méritos...” (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127). No entanto, ao cessar esse momento, a cidade volta a sua rotina, a sua realidade, as fantasias devem, novamente, habitar apenas o imaginário e devemos voltar a representar os papéis que nos foram conferidos pela sociedade de que somos parte. E, depois do prazer, da satisfação, eis que resta-nos a nostalgia e a melancolia de um dia feliz:

TERMINADO O CARNAVAL, eis que nos encontramos com os seus melancólicos despojos: pelas ruas desertas, os pavilhões, arquibancadas e passarelas são uns tristes esqueletos de madeira; oscilam no ar farrapos de ornamentos sem sentido, magros, amarelos e encarnados, batidos pelo vento, enrodilhados em suas cordas; torres coloridas, como desmesurados brinquedos, sustentam-se de pé, intrusas, anômalas, entre as árvores e os postes. Acabou-se o artifício, desmanchou-se a mágica, volta-se a realidade (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 127).

Em “Fugindo ao carnaval”, a narradora deseja se afastar da folia e das confusões carnavalescas, posto que vê esse como um perigoso, apesar de curto, período de ilusão. Ela teme, portanto, perder sua estabilidade, sua compostura, diante de todos os excessos proporcionados pela festa e pela tentação de poder ser o que quiser. Por isso, quer se refugiar num lugar tranquilo, e equilibra-se com a sua solidão:

‘... Não nos deixeis cair em tentação e livrai-nos do mal. Amém’ – Apanhai-me pois, as malas, que me preparo para fugir: desta vez, é uma tentação forte demais, o carnaval (...). Não quero ficar porque já me parecem pouco os três dias de festa, para converter-me em tudo quanto desejava ser: dragão resplandecente, estrela-do-mar, príncipe Merlim (...). Não, eu não me quero perder nesse paraíso ilusório de princesas orientais, com seus pomposos cortejos; não quero cair em êxtase diante de carros mitológicos (...). Por favor, não me faleis de Carnaval, naquele belo Carnaval de imaginação e poesia em que tudo é um transfigurar de metamorfose lírica (MEIRELES, C.G, 1998, p. 247-248).

Mesmo com todas as dificuldades que envolvem uma viagem: o desconhecido a que se está sujeito ao sair de casa, os contratempos e imprevistos que podem surgir, a confusão na hora de despachar as malas e de carregá-las; ainda assim, ela prefere se afastar da ilusão fugaz do carnaval:

Sabeis se chove ou se faz sol por esses Brasis imensos? – Ninguém sabe (...). Quem sabe o que me acontecerá? Ao chá e à laranjada, acrescentai quilos de sanduíches, latas de conservas, bolachas, abridores para latas (...) todo equipamento de um escaler preparado para aventuras marítimas; e o de uma farmácia, pronta para reclamações urgentes (...)  
É difícil viajar. Oh! como é difícil! (...) Mas estou partindo para alguma expedição? Vou pacificar índios? descobrir nascentes de rios? fazer escavações arqueológicas nas entranhas desses sertões? – Nada disso, vou apenas fugir ao Carnaval, pelo medo de nele mergulhar tão profundamente que ninguém mais me pesque, e fique o resto da vida transformada em anêmona, lanterna chinesa, rosa de Istambul ou ladrão de Bagdá (MEIRELES, C.G, 1998, p. 248).

Essa crônica, ainda, contém o olhar desiludido da autora em relação aos homens, com os quais fica cada vez mais difícil conviver, posto que estão sempre em busca de poder e dinheiro, e perdem sua humanidade a medida que se enrijecem. Portanto, é possível perceber que ela não foge só do Carnaval, mas foge também do contato com as pessoas, que tanto ferem e magoam umas às outras: “(...). Queria encontrar gente. Gente, com seus assuntos humanos ou sobre-humanos; sem decretos, sem Câmara nem Senado, sem jornais e sem interesses terrenos. Certamente, não há (...)” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 249).

Ela tenta se convencer de que ainda é possível conviver com as pessoas e amá-las, apesar dos problemas que envolvem as relações humanas: “(...) convenço-me outra vez, não sei como, que ainda é possível o convívio humano, e olho em redor de mim, à procura de criaturas, seres chamados racionais, gente, irmãos, obra de Deus” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 249). Mas, depois de muito refletir, percebe o quanto é penoso se dedicar aos outros, mais fácil seria, portanto, viver solitária em meio à natureza:

E agora nem há vacas nem cavalos nem árvores; não há mais nada senão montanhas arqueadas em lombadas verdes – e olho para os ponteiros

inquieta, desejando já que o trem pare definitivamente, um sono cativante me faça esquecer mais esta tentativa de amar os homens, e sobretudo de preferi-los aos bichos e às plantas, – como é, infelizmente, minha irresistível vocação (MEIRELES, C.G, 1998, p. 249-250).

O trem para e um turbilhão de acontecimentos se desenrolam, até o ponto em que a crônica entra numa vertiginosa narração, em que a autora declara não saber se vive um sonho ou se aquilo tudo é, de fato, realidade:

Já não sei se estou sonhando ou acordada. Já não sei das minhas malas. Alguém leva pela sombra os nossos belos chapéus, os nossos amados queijos. Alguém leva nossas esperanças. É irremediável. Não há nada a fazer (MEIRELES, C.G, 1998, p. 251-252).

A única forma de fugir àquele louco devaneio seria, ironicamente, mergulhando em outro mundo de sonho: o carnaval; mas para isso seria preciso “voltar para trás, perder o medo do pecado, vestir as belbutinas estreladas de lantejoulas, caminhar pelas ruas transcendentais do carnaval. Talvez” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 252).

Ainda enfocando as estratégias criadas pelos homens para amenizar suas dores do mundo real – as satisfações substitutivas – olhemos agora para a imagem do circo. Este espaço mágico, livre de leis e da noção de impossível, em que pessoas voam como pássaros e animais se exibem como gente. Na crônica “Deus explica o circo” há uma bela alusão a esse ‘mundo envolto por lonas’ como sendo “o melhor brinquedo da terra” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 264), onde não há violência, apenas sonho, fantasia e ilusão:

No circo não há canhões nem metralhadoras; que isso também são brinquedos, – mas um pouco perigosos. No circo, há animais da Arca, muitas luzes, muitas cores, homens e mulheres de corpos disciplinados, palhaços que sabem fazer prestidigitações, trapezistas que preparam seus estudos para anjos (MEIRELES, C.G, 1998, p. 264).

O circo está intimamente ligado à imaginação, ao mundo dos sonhos, em que coisas inimagináveis tornam-se possíveis:

No meio do sono, acende-se uma visão de tendas iluminadas, de dançarinas cobertas de lantejoulas, de palhaços vestidos de infinitas auroras, e cavalos que vão rodando, como o sol... No meio do sono, apenas balbuciam: ‘É o circo...’ (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 265).

É um espetáculo para os de “coração simples, dos olhos que ainda sonham” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 265) e que os possibilita deixar, nem que seja por um breve tempo, um mundo de duras realidades e flutuar por um paraíso artificial, de gloriosos encantamentos: “Só com o recordar essas coisas fora da realidade, acima da realidade, descansam do peso da vida, e passeiam com leveza por esses longos labirintos de ouro” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 265).



O circo é representado, na crônica, como um lugar tão fantástico que seria capaz de encantar até mesmo a Deus, que se surpreenderia com a forma com que os homens testam e superam seus medos e limites, durante o espetáculo proporcionado ao público. Aqueles corajosos homens que desafiam a gravidade e o próprio corpo e que, esforçando-se para alcançar seus objetivos, vencem suas limitações:

Depois, Deus disse, como quem fala consigo: ‘É bom que os homens pensem em coisas mais altas. É bom que os homens queiram elevar-se em fios de arame, em pontas de mastro, em saltos abertos no ar. É bom que os homens aprendam a arriscar a vida, apenas por experimentar a sua força, o poder do seu domínio – não sobre os outros, mas sobre si mesmos. Até onde me governo? pergunta sem o saber cada músculo dos acrobatas. Eu gosto deste esforço. Eu gosto do circo’ (MEIRELES, C.G, 1998, p. 266).

A crônica se encerra com uma comovente alusão à morte como uma forma de se libertar da condição terrena e alcançar o céu. Diante daquele espetáculo de desafios e superação, Deus teria notado o quanto aquelas pessoas desejavam transcender aos limites desse mundo e atingir um outro reino, então uma forte ventania uniu esses dois espaços e promoveu a ascensão daquelas pobres criaturas:

O matrimônio do céu com a terra é um feito glorioso, mas de insondáveis perigos. A multidão viu a ventania, mas não percebeu os santos. Salvo, talvez, os que ficaram entre os escombros, e que Deus terá recolhido, pensando em como é difícil tocar o céu sem perder a vida (MEIRELES, C.G, 1998, p. 266).

Na crônica “Jogos Circenses” a vida é comparada a um espetáculo de circo, em que cada personagem é nossa própria representação, desafiando os medos para seguir adiante:

Nós, porém, os que já vimos todos os circos e – principalmente – já conhecemos bastante deste mundo, ficamos ali atônitos com a revisão das histórias humanas, destas nossas histórias frequentes, cômicas e heróicas e encontramos o nosso próprio rosto em cada figurante que aparece, por outras que sejam nossas fisionomias, de cá e de lá (MEIRELES, I.M, 1982, p. 37).

Apesar dos adultos terem consciência desse mundo de fantasia do circo sentem-se envolvidos por este espaço e se permitem viver, por alguns instantes, imersos nessa magia e ilusão. As crianças, em contrapartida, apresentam uma visão fantasiosa do espetáculo circense, pois sabem pouco, ainda, sobre o mundo; tudo o que aparece naquela apresentação artística é fascinante como um sonho, é embriagante:

As crianças que nasceram ainda outro dia, que ainda estão aprendendo o mundo, confrontam os tigres e os elefantes com as imagens que lhes foram apresentadas nos livros de histórias (...). Isso quanto aos rapazinhos, porque as meninas, ainda suaves, apesar da dureza dos tempos, estão embevecidas com o palhaço muito branco, muito azul, muito vermelho, que vai distribuindo rosas pela platéia; e a moça prateada que sobe e desce aladamente sem interromper a corrida do seu cavalo branco pertence com

certeza ao reino das fadas, onde (suspiremos!) algum dia se poderá chegar. (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 36)

À medida que as pessoas crescem, aprendem sobre o mundo e, gradualmente, vão perdendo a visão fantasiosa da vida, descobrindo que a realidade é, muitas vezes, diferente de seus desejos:

As crianças divertem-se com o palhaço perseguido pela falsa leoa de goma, que segue como uma bóia flutuando no ar, agarrada aos seus calções. É como um pequeno pesadelo infantil essa corrida fluida, com uma imponderável fera onírica. Mas um dia somos todos, bem acordados, ou o palhaço ou a leoa, num pavor sem fundamento neste mundo nosso de símbolos (...) Mas as crianças ainda não estão iniciadas no segredo dos jogos circense. Mais tarde compreenderão (MEIRELES, *I.M.*, 1982, p. 37).

O dono do circo, porém, um homem adulto que já conhece o mundo, não vive a mesma fantasia que as crianças, pois ao fim do espetáculo, ao cerrar a lona e cessar a magia, o mundo novamente o convoca para viver a realidade, e uma sensação de medo, de fragilidade e de melancolia toma conta desse sujeito:

E o homem do circo de lona pensa com amargura nas suas adversidades, no seu reino sem disciplina e sem lei, sem perfeição e sem glória; no seu elefante que envelheceu, no palhaço que se quebrou, na trapezista que fugiu. Ah! O circo exige uma precisão cósmica! Os pratos não podem desabar, o pé não pode sair do ponto exato, e se o punhal sofrer um leve desvio no seu rumo é quase certo que atinge o coração (MEIRELES, *I.M.*, 1982, ps. 37-38).

O circo seria, portanto, um mundo ilusório, em que os personagens são felizes e vivem livremente suas fantasias; porém exigiria uma grande sincronia, da mesma forma que a vida, para que tudo não desabe e não destrua os sonhos de felicidade. Ele é uma forma de se escapar à crua realidade do mundo dos homens, mas ao mesmo tempo é a própria representação desse mundo, porém envolta por mágica e fantasia.

A realidade é penosa, a humanidade vive conflitos, o mundo caminha ‘mal das pernas’ e como dói ver tudo isso. Cada um encara as dificuldades e as adversidades da forma que acha conveniente. Cada um tem seu remédio, seu antídoto contra as mazelas que sofre. Há pessoas que lamentam, outras que mantêm as esperanças; há as que estão sempre pessimistas e outras que preferem ver a realidade de outra forma, por isso são mais felizes.

Em “Uns óculos”, os olhos tortos, que a narradora declara possuir, são apresentados como possibilidade de ver o mundo de outra maneira, diferente das outras pessoas que têm a visão dita normal. São esses olhos que revelam as belezas inimagináveis e as paisagens secretas desse lugar, por muitos, desacreditado:

Os que ainda não o sabiam, ficarão agora sabendo (e com o júbilo com que se sabem essas coisas!) que eu sou uma mulher de olhos tortos. Muito tortos (...)

As consequências são muito vantajosas para a humanidade. Pois, graças ao entortamento dos meus olhos, todos os lugares do mundo me parecem suficientemente belos e confortáveis; as exposições de pintura, deliciosas; e as criaturas, de um modo geral, enternecedoras. Só um pequeno número de pessoas e de coisas não resiste nem aos meus olhos tortos (MEIRELES, C.G, 1998, p. 73).

As paisagens secretas apreciadas por essa mulher, de visão tão peculiar e especial, também são contempladas pela criança de *Olhinhos de Gato*, que vê o que foge às outras pessoas, seja por displicência ou por incapacidade de ver além do visível:

O assoalho, que os outros pisam indiferentes, tem, no entanto, suas paisagens secretas (...). Há um outro mundo, no assoalho que se pisa indiferente (...). 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... (MEIRELES, O.G, 1983, p. 12-13).

Existiria um mundo invisível que acompanharia cada indivíduo: o mundo dos sentimentos, aquele “(...) outro lado das coisas que é também o outro lado das pessoas – o lado de que se fica triste, sem que os outros vejam, e onde se pensam coisas que os outros não sabem” (MEIRELES, O.G, 1983, p. 81). E enxergá-lo seria um privilégio dos que, como essa mulher, possuem olhos tortuosos:

(...) Quando ninguém vê coisa alguma, é certo que estou num êxtase de antecipação, compungida e encantada. (Mania de ver primeiro? Egoísmo? Exotismo? Nada disso: vista defeituosa, meus senhores, nada mais) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 73).

As pessoas de olhos normais, porém, que têm a visão considerada perfeita, só enxergam a superfície das coisas, são incapazes de vê-las em profundidade. Ao passo que a narradora questiona onde estaria essa perfeição em meio a uma visão tão limitada: “E eu sempre fui muito feliz com os meus olhos, porque sempre obedeci ao meu inexato com a fidelidade com que nem todos obedecem aos seus, considerados exatos não sei por quê” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 74). Ela se orgulha dos olhos que tem, pois esses, mesmo com suas falhas, revelam-lhe o melhor do mundo: “Há inúmeras coisas que eu não vejo, certamente; mas as que vejo compensam todas as desaparecidas” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 74).

Aborda, ironicamente, a forma como a sociedade atribui padrões a serem seguidos pelas pessoas e como, quem não se enquadra nesses, os ditos diferentes, sofrem com essas imposições:

(...) é fatigante ver diferente dos outros, e é muito melhor esperar que a nossa vista se corrija, ou a dos outros fique semelhante à nossa (...).

E toda a vida fui mais ou menos perseguida por fantasmas de oculistas, desejosos de contribuírem filantropicamente para um bem-estar imaginado por eles, e baseado nas leis da física (...) que nós – com qualquer espécie de olhos – bem vemos no que dá (MEIRELES, C.G, 1998, p. 73-74).

E quando tenta ser, e neste caso ver como os outros, o sofrimento é inevitável, posto que começa a enfrentar as imperfeições que estão por toda parte nesse “pseudoverídico mundo cuja integridade tanto defendem os de vista normal” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 75). Seus óculos lhe mostram: “(...) muitas sardas, muitas barbas crescidas, muitos cabelos brancos, muitos quadros mal pintados, muitas mesas cobertas de pó” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 75).

As distintas senhoras de olhos perfeitos não viam mais do que as aparências revelavam, pois suas visões limitadas não lhes permitiam mergulhar nas belezas discretas desse mundo, muito menos enxergar a pessoa por trás das armaduras sociais:

Eu estava num lugar encantador, rodeada de senhoras que me pareciam atraentes e amáveis. Elas sorriam como as mulheres do festim de Rilke, e tinham graças adolescentes do *Grand Meaulnes* misturado com *Dusty Answer* (...). Seus olhos, belos e direitíssimos os seus olhos! – passavam distraídos das vulgaridades deste mundo, e viam só os aspectos certos das coisas e os alvos corretos, do possível alcance (MEIRELES, C.G, 1998, p. 75).

A cronista declara que possuir os olhos tortos não é um problema, pelo contrário, é uma vocação, um dom de poucos, posto que com esses ela vê o mundo por um prisma diferente dos outros:

A paisagem inumana oferece-me espetáculos que, devidamente narrados, enchem de displicente inveja os que me escutam. Duvidam, acham graça, etc., mas em seguida começam a experimentar, cerrando as pálpebras e inclinando a cabeça a ver se são capazes de enxergar à minha moda... Mas não é fácil: porque isto é um prêmio de ter os olhos tortos... (MEIRELES, C.G, 1998, p. 74).

E mais do que uma alternativa diversa de ver o mundo, o que muitas pessoas não compreendem, a propriedade desses olhos lhes possibilita transfigurar a realidade e traduzi-la em arte, como se pode ler na crônica “Arte de ser feliz”, em que se narra as “pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela” (MEIRELES, S.P.V, 1973, p. 151). Ser feliz é uma questão de saber ver o mundo, saber apreciar suas sutis belezas, muitas vezes desprezadas ou despercebidas, é conseguir penetrar no mundo invisível e encantador que pulsa no interior das formas e das pessoas.

Para sentir as pequenas felicidades que estão por toda parte “é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim” (MEIRELES, S.P.V, 1973, p. 151), caso contrário, essas serão vistas como banais acontecimentos. Como o encantamento proporcionado pelo

pousar de um pombo sobre um ovo de louça azul: “(...) nos dias límpidos, quando o céu ficava da mesma cor do ovo de louça, o pombo parecia pousado no ar. Eu era criança, achava essa ilusão maravilhosa, e sentia-me completamente feliz” (MEIRELES, *S.P.V.*, 1973, p. 150); a apreciação da feição de alegria das pessoas:

(...). Mas as crianças tinham tal expressão no rosto, e às vezes faziam com as mãos arabescos tão compreensíveis, que eu participava do auditório, imaginava os assuntos e suas peripécias – e me sentia completamente feliz (MEIRELES, *S.P.V.*, 1973, p. 150).

Os pequenos gestos que alimentam a esperança e mantêm a vida:

(...). Era uma época de estiagem, de terra esfarelada, e o jardim parecia morto. Mas todas as manhãs vinha um pobre homem com um balde e, em silêncio, ia atirando com a mão umas gotas de água sobre as plantas. Não era uma rega; era uma espécie de aspersão ritual, para que o jardim não morresse (...) e meu coração ficava completamente feliz (MEIRELES, *S.P.V.*, 1973, p. 150-151).

O simples fato de saber que cada coisa estava em seu devido lugar: as pessoas em suas tarefas diárias, os animais em contato com a natureza, o desenrolar da vida na simplicidade de suas formas, tudo “cumprindo o seu destino” (MEIRELES, *S.P.V.*, 1973, p. 151), já lhe despertava uma imensa felicidade:

Às vezes abro a janela e encontro o jasmineiro em flor. Outras vezes encontro nuvens espessas. Avisto crianças que vão para a escola. Pardais que pulam pelo muro. Gatos que abrem e fecham os olhos, sonhando com pardais. Borboletas brancas, duas a duas, como refletidas no espelho do ar (...). Às vezes, um galo canta. Às vezes, um avião passa(...). E eu me sinto completamente feliz (MEIRELES, *S.P.V.*, 1973, p. 151).

Os olhos tortos, que vêem um mundo diverso, que nos gestos mais puros enxergam encantamentos e belezas imperceptíveis a olhos comuns, são olhos de poetas, de artistas, de pessoas que arrancam das singelezas desse mundo, ou da dureza dos tempos, o material para seu trabalho e revelam, para aqueles que não conseguem, mas querem ver como eles, os detalhes de que a vida é composta. Esse trabalho árduo, que exige grande responsabilidade é assunto da crônica “Agonias do cronista”, com a que fecho essa análise.

Os escritores, e os artistas de uma maneira geral, têm obrigações para com seu público e estão sempre tentando melhorar a arte que produzem: “O cronista tem os seus compromissos com o público: às vezes, até o público o ama, e ele faz o possível para retribuir, – isto é, faz o possível para melhorar as suas crônicas” (MEIRELES, *C.G.*, 1998, p. 282). E, nessa obstinação, acabam deixando de lado suas necessidades, seus desejos e, aos poucos, vão se anulando:

Para agradecer, portanto, esse amor e essa fé que lhe dispensam, o cronista precisa movimentar-se, vestir-se às pressas, comer às carreiras, atirar-se como um trapezista aos ônibus, aos bondes, aos táxis (...) e lembra-se de que a barba cresce, as unhas crescem, os sapatos perdem a graxa (...). Isso quando o cronista é homem, porque o destino tem caprichos vocacionais, e, se o cronista é mulher, todos esses problemas se agravam (...) (MEIRELES, C.G, 1998, p. 282).

Nos poucos momentos em que estão liberados de suas atribuições artísticas, restam-lhes

alguns momentos ocasionais, em que lava a cara com a navalha, faz sangrias com o alicate em redor das unhas, catam por baixo dos armários os botões da roupa, espera que o chuveiro se digne dar um pouco de água, ou que o dentista lhe recomponha o material dos sorrisos (MEIRELES, C.G, 1998, p. 282).

E, mesmo esses momentos sendo raros, quase inexistentes, ainda têm de ser divididos entre a família, os amigos e os admiradores de seu trabalho:

Existem, porém, alguns, tão adorados, quem nem desses momentos dispõem: porque lá no invisível, detrás das ruas, das casas, os dedos do amor e da admiração estão discando o número do seu telefone, escrevendo-lhe cartas, dedicando-lhe livros. E o cronista tem de deixar o botão embaixo do armário e o chuveiro aberto para atender à campainha que bate, assinar recibos do correio, dar entrevistas pelo telefone, aceitar convites, prometer conferências, discursos, recitais... Tanto amor! (MEIRELES, C.G, 1998, p. 283).

Muitas pessoas acreditam que as obras desses artistas são fruto de inspiração, que “uma crônica pensada é uma crônica existente, viva, datilografada, impressa, pronta” (MEIRELES, C.G, 1998, p. 283), ou seja, que lhes basta ter uma ideia e que todo o resto se encaminha, automaticamente. Mas, ao contrário, tudo é trabalho, esforço, dedicação, paciência, domínio de técnicas e destreza. Além disso, é necessário ter muita concentração para não perder o raciocínio com os contratemplos do dia-a-dia, seja por conta dos barulhos dentro e fora da casa, ou do tempo quente que causa indisposição:

Mas nesse dia, nessa tarde miraculosa, faz um calor acima do natural, a família recrimina-o: ‘Pare com tanto trabalho! Num dia destes! Você quer morrer de insolação?’ Mas o cronista persuade a família. Senta-se e pensa. Os galos cantam de preguiça. As cigarras cantam de desespero. A vizinha – tão simpática! Abre o piano, e estuda todos os exercícios que devem cair no exame. Os irmãos da vizinha ficam todos soltos no quintal, trepando nas árvores, apanhando mangas (...) disparando espingardas de espoleta (...) E a família do cronista, como tem fé na sua inspiração, abre o rádio, fica feliz, ri, comenta o calor pelo telefone, enquanto ele escreve com suor, e quase lágrimas, a crônica de que os críticos dirão: ‘Que decadência!’ (MEIRELES, C.G, 1998, p. 284).

O cronista, e também outros artistas, vive agonias e dias difíceis, como qualquer pessoa, em seu trabalho. São humanos, têm necessidades, desejos e obrigações. O que os torna especiais é o fato de transfigurarem a realidade em arte, independente de sua

beleza, perfeição ou magnitude. É a vida dando material para a arte e a arte traduzindo a vida, num movimento de reciprocidade constante.

O trabalho de Cecília Meireles como poetisa, educadora, cronista, foi contemplado nesse estudo justamente por abarcar reflexões como: a complexidade das relações existentes entre os indivíduos, e entre esses e o mundo; a morte como destino dos homens e a solidão, a melancolia e a saudade como sentimentos inerentes ao ser humano; o egoísmo, a falta de compreensão e de boa vontade das pessoas como inimigos morais da humanidade; as ilusões criadas para suprir suas carências e sustentar o peso da realidade; as peculiaridades do olhar infantil que, diferenciando-se do olhar do adulto, aproxima-se dos olhos tortos do artista; a lamentação por um mundo em desequilíbrio, que precisa ser reorganizado, e por qual os educadores devem olhar, sem perder as esperanças.

Essas discussões, despertadas por suas crônicas, dialogam com a obra autobiográfica *Olhinhos de Gato*, à medida que ampliam temáticas de grande apelo da autora. A partir desse relato de infância, em que se desenrolam as descobertas solitárias de uma criança, dona de um olhar curioso e contemplativo em relação ao mundo, pode-se ter acesso ao projeto desenvolvido e constantemente perseguido por Cecília ao longo de sua carreira literária: o acesso ao humano, ao íntimo, aos sentimentos.

Sua bibliografia é extensa, rica e variada, mas priorizou-se nessas análises os assuntos recorrentes e que se comunicam, apesar da distância de publicação que os separa. O perfil intimista da autora, característica fortemente comentada pela crítica, é tão valorizado por essas produções, aqui citadas e analisadas, que se torna praticamente impossível, para um leitor assíduo de Cecília Meireles, ler suas linhas sem, por consequência, lê-la também.

## 5 – Considerações finais

A crítica cultural e literária brasileira percorreu um longo caminho até se abrir para as escritas de forte apelo subjetivo, como as composições autobiográficas. A escrita, até a década de 1970, previa um afastamento do autor, sua “morte” para o nascimento do texto, como defendia Roland Barthes, em “A morte do autor” (1968). Essa questão da autoria causou muitos impasses e sofreu uma grande mudança, a partir da década de 1980, quando o autor passou a ser visto como uma figura presente no texto, um ator do cenário discursivo, o representante do intelectual.

Atrelada a essa mudança de paradigma segue a constante valorização dos dados biográficos e estudos que focam cada vez mais nessa figura que, conforme propõe Philippe Lejeune, é real e solicita a responsabilidade da enunciação do texto. Surge, então, “o pacto autobiográfico”, um contrato de leitura, proposto por Lejeune, que permite ao leitor identificar traços desse gênero literário e estratégias para a sua leitura. O conceito de “identidade narrativa”, de Paul Ricoeur, vem acrescentar dados para o estudo da autobiografia, considerando que é na escrita que o autor constrói sua imagem.

A escrita autobiográfica, o arquivamento de si, não pode ser considerada uma prática neutra, mas baseada no princípio da construção, num processo criador que atende a um projeto, a objetivos calculados e definidos. A imagem que tende a ser construída depende de elementos previamente selecionados, reunidos e organizados, para que satisfaça o desejo daquele que se escreve.

A escrita do eu atrai a atenção, a curiosidade e gera o incômodo necessário para que nasçam as pesquisas, na medida em que desperta discussões e considerações que extrapolam o texto. Para se atingir uma leitura consideravelmente satisfatória de uma autobiografia é preciso mergulhar em suas “paisagens secretas” e ler o invisível que se esconde por trás de suas linhas. Foi isso o que me levou a estudar a escrita autobiográfica de Cecília Meireles e a seguir os rastros de sua trajetória literária, buscando nesses, os elementos necessários para a compreensão não só da obra *Olhinhos de Gato*, mas da linha invisível que sustenta seu argumento literário, sua arte da vida; daí a leitura associativa do livro em questão com algumas de suas crônicas.

Os textos que originaram tardiamente o livro *Olhinhos de Gato* foram publicados na revista portuguesa *Ocidente* e, conforme a própria autora, narram algumas de suas memórias infantis. Os primeiros leitores desses relatos eram um público adulto e admirador da emergente poetisa brasileira. Mais de quarenta anos se



passaram, quando na década de 1980, a cultura e a arte brasileiras, recém reformuladas, se abriram para as composições autobiográficas e acolheram as pequenas memórias dessa escritora que, já falecida na época, era consagrada pelo cânone literário. O então intitulado *Olhinhos de Gato* foi catalogado como literatura infanto-juvenil e se propôs, de acordo com a nota editorial, a guiar os pequenos leitores pelo universo das descobertas infantis de Cecília Meireles, mas a linguagem poeticamente elaborada e a tensa temática, nesse desenvolvidas, não atraíram satisfatoriamente o público infantil e fizeram com que essa rica e preciosa obra tivesse pouco reconhecimento.

O meu desejo e empenho pela leitura e análise dessa obra surgiram tanto do interesse pela autobiografia e pela autora, quanto do desconforto em não encontrar pesquisas acadêmicas que contemplassem esse livro, que tanto pode enriquecer as discussões a cerca de estudos literários e culturais, bem como pode se abrir para discussões etnográficas e históricas, revelando um pouco dos costumes e das características de um povo.

Fez-se necessário nesse processo um levantamento tanto biográfico, como uma forma de para-texto que contribuiu para o reconhecimento da escrita autobiográfica e de sua motivação, quanto bibliográfico, uma vez que tal livro contempla os temas que frequentam muitas das composições da autora, como a solidão, a morte, o poder corrosivo do tempo, a necessidade de aprender a ver o mundo e, a partir daí, alcançar a transformação da vida em arte.

Parte do *corpus* literário eleito nesta dissertação foi composto por algumas crônicas da autora, lidas em paralelo com as temáticas abordadas pelo livro, por se tratar de temas coincidentes e recorrentes. As discussões em torno dessas, também, ampliam a dissertação para além da escrita de si, contribuindo para o levantamento de questões sócio-culturais.

Tais crônicas versam sobre a solidão, o silêncio e o sentimento de melancolia gerado pelo vazio deixado pelas pessoas que partiram, como ocorre em “Páginas da Infância”; ou a solidão que, de tão intensa, provoca uma sensação de vazio existencial, exemplificada por “Ninguém”; em “Cântico dos cânticos” o abandono e a solidão são amenizados pela fantasia, pela imaginação infantil que, por sua inestimável riqueza, é capaz de criar suas próprias verdades e realidades; e é também esse imaginário infantil que, em “Fábula do manequim”, garante novos contornos ao mundo; já em “Confidência”, são as janelas, esse objeto tão importante em *Olhinhos de Gato*, que abrem o mundo ao ser solitário, encantando-lhe e, a partir das variadas vidas que se

colocam a sua frente, fazendo-lhe companhia; o silêncio é visto como uma preciosidade em “O livro da solidão”, uma vez que ele purifica e acalma o espírito.

Enquanto que em “Espelhos” ocorre uma insatisfação por parte das crianças que, brincando, descobrem que esses não são capazes de apreender as imagens que refletem, uma vez que essas são apenas ecos daquelas que se postam a sua frente, em “Conversa com crianças mortas” a fotografia é um vestígio de vida, uma lembrança de uma imagem que já não se faz presente; os vestígios também proporcionam a recordação em “Mesa do passado”, que faz alusão aos suspiros como o resquício dos doces, feitos com o resto de calor do forno e com raspas de limão para que o sabor perdure na boca por mais tempo.

A crônica “Desordem do mundo” discute o desconcerto do mundo, as desigualdades causadoras de insatisfação. As pessoas estariam perdendo o sentimento de fraternidade e vivendo relações superficiais, como aparece nas crônicas que fazem alusão ao Natal, como “Boas festas”, “Imagens do natal melancólico”, “Compras de natal” e “Ainda há Natal”. Para superar esse momento de crise e aliviar as insatisfações, por ele causadas, é que surgem as satisfações substitutivas criadas pelo Carnaval – como vemos em “Depois do carnaval” e “Fugindo ao carnaval” – em que se vivem fantasias para amenizar as dores do mundo real. Assim como o Carnaval, o circo também é um mundo de ilusão, que se baseia no mundo que conhecemos para criar sua própria realidade, seus personagens superam seus limites em busca de liberdade e felicidade, como em “Deus explica o circo” e “Jogos circenses”.

Os olhos têm de ser capazes de extrair seu ouro da realidade, transformando essa em arte, conforme representam as crônicas que fecham a análise literária desta dissertação, “Uns óculos” e “A arte de ser feliz”, em que as belezas e as satisfações dessa vida dependem da maneira como cada um se propõe a vê-la, e isso os artistas, assim como Cecília Meireles, sabem fazer.

A herança literária e cultural deixada por Cecília, durante sua longa trajetória como poetisa, educadora, jornalista e intelectual questionadora de seu tempo, é extensa, variada e de uma riqueza incalculável. As crônicas que versam sobre a educação, que muito me atraem, tanto pelo meu trabalho acadêmico quanto pelo meu trabalho como educadora, não puderam ganhar o merecido espaço nessa dissertação, mas desde já registro meu desejo em contemplá-las numa futura e próxima pesquisa.

Nessa dissertação, com que inscrevo meu interesse pela área de estudo da obra cecilianiana, pude, contudo, recortar e contemplar uma parte pequena, mas absolutamente

atraente do seu trabalho, priorizando determinados aspectos da obra autobiográfica lidos em paralelo com os elementos coincidentes e recorrentes nas várias crônicas selecionadas, num exercício comparatista que me permitiu observar o instigante diálogo de temas e de recursos poéticos na escrita fascinante dessa versátil escritora, uma das personalidades mais significativas do cenário cultural e literário do modernismo brasileiro.

## Referência Bibliográfica

ARFUCH, Leonor. Espaço biográfico y experiencia estética. In: *Declínio da arte ascensão da cultura*. Editora Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos*. Centro de Pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Mário Laranjeira. Editora Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. SP Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1987.

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

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro 5ª edição, 1997.

DRUMMOND, Thaís Ferreira. Ensaio Biográfico e crítica da cultura. In: *Declínio da arte ascensão da cultura*. Editora Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas Tomo I – 4ª ed.* Biblioteca Nueva: 1981. Traducción directa del alemán, por Luis Lopez.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva – São Paulo: Centauro, 2004.

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

LAMEGO, Valéria. O itinerário de uma cronista. In: *Poesia Sempre*. Ano 8, nº 12. Rio de Janeiro, abril 2000.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEIRELES, Cecília. Seleta em prosa e verso; seleção, notas e apresentação de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1973.

MEIRELES, Cecília. *Ilusões do mundo: crônicas*; nota editorial de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.

MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de Gato*. – 3. ed. – São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguillar, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônica em geral*/apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998. – (Cecília Meireles: obra em prosa; v.1).

MEIRELES, Cecília. *Melhores poemas de Cecília Meireles*. SP: Global, 1999. 11 ed.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Edición digital basada en la de París, Casa Editorial Garnier Hermanos, [s.a]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com> Acesso em 7 de setembro de 2011.

MOREIRA, Daniel da Silva. A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação / Daniel da Silva Moreira. – 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

NASCIMENTO, Evando. OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NEVES, Margarida de Souza. LÔBO, Yolanda Lima. MIGNOT, Chrystina Venancio (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau/ Jovita Maria Gerheim Noronha. – 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, com período sanduíche em Université de Paris 13 – Villetaneuse (Orientador: Philippe Lejeune).

ROSA, José M. da S. *DA IDENTIDADE NARRATIVA. P. Ricoeur, leitor do livro XI de Confissões de Santo Agostinho*. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Las Confesiones*. Digitalizado por Librodot.com. Disponível em: < <http://www.librodot.com> > Acesso em 25 de agosto de 2011.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981. In: *Declínio da arte ascensão da cultura*. Editora Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília sobre o suicídio do marido (Correia Dias). *Revista do Centro de Estudos Brasileiros*. no. 1. Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.