

## MITOCRÍTICA DE UM POEMA DE CECÍLIA MEIRELES EM *METAL ROSICLER*

MITOCRITICS OF A CECÍLIA MEIRELES' POEM IN *METAL ROSICLER*

Soraya Borges

**RESUMO:** Este artigo discute a hermenêutica simbólica, sobretudo os fundamentos da antropologia do imaginário de Gilbert Durand, como viés interpretativo dos poemas de *Metal rosicler*, penúltima publicação em vida de Cecília Meireles. Ao final, ilustra-se o estudo mitocrítico de um poema que, a partir da memória poética, desentranha uma constelação de símbolos e imagens no solo da poesia cecilianiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hermenêutica simbólica; Antropologia do imaginário; Memória poética; Cecília Meireles.

**ABSTRACT:** This article discusses the symbolic hermeneutics, according to the foundations of Gilbert Durand's anthropology of imaginary, as a guide to interpret the poems of *Metal Rosicler*, which was the last published book by Cecília Meireles. In the end, the mitocritics study of a poem is illustrated by the poetic memory it points out a constellation of symbols and images in Cecília Meireles' poetic field.

**KEYWORDS:** Symbolic hermeneutics; Anthropology of imaginary; Poetic memory; Cecília Meireles.

### Introdução

Em exegese literária, as teorias e os métodos existem para iluminar os caminhos que levam ao entendimento do texto. Na poética de Cecília Meireles, não é diferente, uma vez que a amplitude do seu imaginário impõe o esclarecimento acerca das escolhas utilizadas. Tendo esse viés em mira, este estudo ancora-se nos aportes da hermenêutica simbólica para realizar a mitocrítica do poema 44 de *Metal rosicler*, penúltimo livro publicado pela poeta em 1960. Ademais, o amparo da investigação na exegese dos símbolos visa a uma leitura que dê conta da profusão dos significados e sentidos disseminados no verso da autora. Afinal, como disse Eliade (1993: 119), o trabalho hermenêutico é a “busca do sentido” que pode revelar valores não evidentes no plano da experiência imediata sobre as significações latentes e o devir dos símbolos.

Dentre os caminhos disponíveis no universo da exegese simbólica, talvez a antropologia do imaginário erigida pelo antropólogo Gilbert Durand seja uma das mais exploradas e discutidas. Tal modalidade se orienta pela antropologia e outros saberes (psicologia, etno-sociologia, história das idéias, ciências religiosas, epistemologia) propondo um pluralismo figurativo que substancializa a mitocrítica dos poemas pela gama das informações acrescidas ao trabalho analítico. Da bipartição inicial do mundo imaginário, Durand renuncia ao dualismo exclusivo elegendo uma “tripartição estrutural” ou, como ele prefere chamar, um “pluralismo tripartite”. Trocando em

miúdos, no seu entender, “o imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico), e ‘dramatizar’ (disseminador)” (DURAND 2001b: 40). Assim, as imagens organizam-se em estruturas esquizomorfas ou heróicas no regime diurno, e, no noturno, as constelações repartem-se em dois regimes, as estruturas místicas e as sintéticas ou disseminadoras. O trabalho com o texto poético de *Metal rosicler* insinua clara filiação às estruturas do imaginário noturno, o que aqui se pretende assinalar ou, de certo modo, introduzir para uma pesquisa ulterior mais ampla e aprofundada.

Verticalizando conceitos, o antropólogo formula as noções de mitema e mitologema, células-base da mitocrítica. Tomando a primeira, Durand (2001b: 60) amplifica a noção de mitema oriunda de Lévi-Strauss que o considera “a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância”. Acrescentando a distinção entre tema e mitema, o teórico afirma que o tema é mais geral e menos significativo tornando-se mitema “quando adquire um caráter de repetição insólita” (1983: 28-32). E, contrapondo-o à narrativa, “o mitema não é o conjunto da narrativa”, mas “os pontos fortes, repetitivos da narrativa”. Já a segunda noção, mitologema, corresponde a um resumo abstrato de uma situação mitológica como, por exemplo, o progressismo no mito de Prometeu (1996: 161). Ainda, conforme Durand (1982: 72), os mitemas podem revelar o mitologema ou o mito dominante de uma obra ou época. O mitologema, por sua vez, pode desvelar o esquema mítico que perpassa a obra.

Dessa maneira, a tarefa de mitocrítica em *Metal rosicler* insere-se numa perspectiva de maior fôlego contemplando a identificação desses traços míticos constitutivos – mitologemas e mitemas –, o que, como já mencionado, configuraria uma pesquisa mais profunda. O recorte aqui encetado, todavia, objetiva introduzir conceitos fulcrais para o exercício da hermenêutica simbólica durandiana, a mitocrítica propriamente dita, no seio do poema examinado.

#### Incursões teóricas e poéticas à luz do universo do símbolo

As hermenêuticas simbólicas são reconhecidas por Paul Ricoeur (1978), em *O Conflito das Interpretações: ensaios de hermenêutica*, como amplificadoras das expressões simbólicas e não “reduzidoras”. Em sintonia com este pensamento, Durand (1988: 41-97) naturalmente endossa a reflexão de Ricoeur assinalando que enquanto certas vertentes negam a transcendência do simbolizado, reduzindo a simbolização a um simbolizado sem mistério, outras há que se deixam levar pela força de integração do símbolo, amplificando a simbolização como mensageira da transcendência no mundo da encarnação e da morte, o que constituiria a própria atividade dialética do espírito.

Os versos subsequentes do poema 18 de *Metal rosicler* apontam no “enfermo” esse caráter de transcendência do simbolizado: “Pois o enfermo é triste e doce / mais do que um recém-nascido. / E chega como se fosse / da volta de ter partido” (MEIRELES 2001: 1224). Se o mundo temporal traz o dissabor da enfermidade, a voz lírica no poema deseja passar além do seu tempo situando o “enfermo” numa condição sobrejacente a do “recém-nascido”. Note-se o insólito da imagem, pois se a chegada de um bebê traz alegria e esperança, a do enfermo, “triste e doce”, transcende seu estado melancólico “como se fosse” o retorno de uma despedida, a “volta de ter partido”. Esse

processo de transcendência dos símbolos instala-se amiúde na poesia de Cecília pelo culto irrevogável dos valores do espírito.

Na sua teorização acerca do simbólico, Ricoeur (1978) buscará no plano semântico o fulcro para as investigações do campo hermenêutico. Para ele, o elemento comum, da exegese à psicanálise, é o que denomina de “duplo-sentido” ou “múltiplo-sentido”, cujo papel reside em mostrar ocultando. A esta semântica do mostrado-oculto ou das expressões multívocas designa simplesmente como simbólica na constituição da hermenêutica. Assim, o símbolo “leva a pensar, faz apelo a uma interpretação, justamente porque ele diz mais que não diz e porque jamais terminou de levar a dizer” (1978: 15-28).

A partir dessas considerações, tomando símbolo e interpretação, Ricoeur inventaria as expressões simbólicas no intuito de determinar sua estrutura comum e conclui atrelando tais manifestações à linguagem. Segundo ele, os símbolos cósmicos, o simbolismo onírico, as criações verbais do poeta,

[...] todos esses símbolos possuem seu advento no elemento da linguagem. Não há simbólica antes do homem que fala, mesmo que o poder do símbolo esteja enraizado mais embaixo. [...] Sempre é necessária uma palavra para retomar o mundo e convertê-lo em hierofania. Da mesma forma, o sonho permanece fechado a todos, enquanto não for levado pelo relato ao plano da linguagem (RICOEUR 1978: 15).

A linguagem, então, liame concreto do poético, instaura a carga simbólica dos significados, uma vez que o símbolo, conforme Durand (1988: 14-15), “pela própria natureza do significado, é inacessível, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”. A linguagem ceciliana, altamente sugestiva, diz e desdiz, mais insinua do que revela, mais intui do que afirma, mais incita do que ordena. No âmbito dos poemas, até o silêncio evoca sentidos e falas na expressão multívoca das imagens como expõe o trecho a seguir: “O silêncio do tempo / seu rosto sobrevoa.” (MEIRELES 2001: 1239). No sintagma do verso, o simbolismo do silêncio agregado ao tempo atinge a leveza do voo que adeja o rosto numa imagem muda de palavras, porém prenhe de sentidos não manifestos.

Esse caráter de inacessibilidade do símbolo é desenvolvido por Durand ao investigar a imaginação simbólica, o que integra a vasta pesquisa que culminou no edifício da sua teoria do imaginário. De acordo com o teórico,

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o “significante”, estará sempre carregado do máximo de concretude. [...] A outra metade do símbolo, essa parte indivisível e indizível que faz dele um mundo de representações indiretas, [...] se dispersa em todo o universo concreto. [...] Tanto o imperialismo do

significante, [...] como o imperialismo do significado, [...] possuem o caráter comum da redundância (DURAND 1988: 15-17).

Sob tal perspectiva, no mundo contemporâneo virtualmente dessacralizado, a compreensão do símbolo como “a epifania de um mistério”, conforme dispõe o antropólogo, demanda certo esforço do leitor em relação ao universo simbólico e também ao próprio “gênero árduo” da poesia de que aqui se trata. Nesse quesito, Leandro Konder (2005: 21) assinala o quanto a poesia “exige que o leitor se esforce para ‘receber’ o poeta (o Outro) de maneira a poder assimilar o que ele lhe traz, ‘traduzindo-o’ ou ‘recriando-o’ na sua linguagem pessoal”. E isto porque “a poesia exige do leitor que ele libere ou crie e desenvolva a parte de poeta que precisa existir nele”. Quanto ao símbolo, enquanto não se degrade perdendo sua pregnância evocativa, ele conserva seu teor indevassável ou encoberto, sobretudo, diante da “inelutável instância da temporalidade e da morte” (MELLO 2002: 29) subjacente aos processos simbólicos da representação que, desde sempre, vêm intrigando o gênero humano.

Os versos do poema 17 de *Metal rosicler* atualizam o embate entre o efêmero e o eterno no estranho feixe simbólico que nega o não-ser: “E provisório navegas / em teu limite de bruma, / onde giram as coisas cegas / e onde em sobressalto negas / que sejas coisa nenhuma” (MEIRELES 2001: 1224). Imagens evanescentes do efêmero superpõem-se saturando de impermanência a vida que segue tal um barco desgobernado. Nesse estado de incerteza donde naturalmente irrompe a negação, a voz do sujeito lírico reconhece apenas a realidade do ser em oposição ao nada.

#### Antropologia do imaginário: os fundamentos da mitocrítica

Diante dos equívocos terminológicos que o vocabulário simbólico costuma suscitar, Durand buscou em diversos momentos dirimir e esclarecer os pontos elementais em torno dos quais erigiu sua concepção teórica. Tomando a definição clássica do símbolo, Durand elucidou as três dimensões – do significante, do significado e a do mito –, ao tempo em que esclareceu as três categorias funcionantes do símbolo – os esquemas, os arquétipos e os símbolos *stricto sensu* – que resultaram de um trabalho reflexivo de décadas sobre a figuração simbólica.

A primeira dimensão, da problemática do símbolo, o sociólogo do imaginário chamou de dimensão mecânica, que corresponde ao aspecto concreto do significante, e surge “desde as primeiras investigações realizadas sobre o símbolo, um conjunto de noções que, tanto no seu acordo estático como no seu funcionamento [...], define um aparelho simbólico” (DURAND 1976: 252-254).

Da dimensão mecânica do símbolo, na confortável materialidade do significante, Durand expõe as três categorias do aparelho simbólico. O esquema (*schème* em francês), primeira categoria, é “metaforicamente ‘verbal’, uma vez que nas línguas naturais o verbo é aquilo que exprime ação”. Os esquemas, assim concebidos, são “o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie homo sapiens” (1976: 254). Casa de força, impulsão construtiva das representações, molde afetivo-representativo, os *schèmes* formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação (DURAND 2001a: 60-61).

Os arquétipos, segunda categoria do aparelho simbólico, correspondem às “imagens primeiras e universais da espécie” na acepção mesma do termo disseminado por Carl Gustav Jung (2008). Zona matricial da idéia, os arquétipos são estáveis e universais, intermediando os esquemas subjetivos e os símbolos fornecidos pelo ambiente (2001a: 60-61).

E, por fim, a terceira categoria funcionante do aparelho simbólico corresponde ao símbolo em sentido estrito que tem caráter transitório, é completamente polivalente e, como forma inferior do esquema, é uma ilustração concreta do arquétipo de um esquema (2001a: 62). De acordo com a exemplificação durandiana, os esquemas ascensionais representados no arquétipo do céu são imutáveis, enquanto o simbolismo pode transformar-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto.

Aproximando conceitos, os arquétipos junguianos assemelham-se aos esquemas arquetípicos assinalados por Durand na apresentação das categorias do aparelho simbólico. Conforme o antropólogo, os esquemas imaginários no *homo sapiens* pressupõem articulações simbólicas complexas, ou seja, grandes imagens primordiais (Urbilder) que são as diretrizes dos gestos e das atitudes específicas no comportamento do homem (DURAND 2001b: 44).

Alcança-se, assim, a noção de gestos ou reflexos dominantes proposta pelos estudos de reflexologia da Escola de Leningrado que inspiraram Durand (2001a: 42-44) na classificação das dominantes simbólicas dos grandes eixos dos trajetos antropológicos que os símbolos constituem. Abrindo um parêntese para esclarecer a implicação desses conceitos na teoria durandiana, os trabalhos de W. Betcherev da referida escola apostam em três séries de gestos dominantes – postural, digestivo, copulativo – como “matrizes originárias sobre as quais serão construídos progressivamente os grandes conjuntos simbólicos”. Segundo a reflexologia btchereviana, que estuda os reflexos primordiais do ser humano, a primeira dominante, a postural, privilegia a verticalidade envolvendo os reflexos de endireitar-se na tentativa de ficar de pé mantendo-se inclinado verticalmente. A segunda dominante, a da nutrição ou digestiva, inclui os reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça. E a terceira, a dominante copulativa, relaciona-se à conduta vital da pulsão sexual e também se liga à rítmica da sucção, símbolo do engolimento (DURAND 2001a: 47-51).

Apoiado nessa teorização, Durand postula a concomitância entre os gestos corporais, os centros nervosos e a representação simbólica: há um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito enraizadas nas grandes imagens da representação. Desse acordo resulta a formulação do antropólogo para o mundo imaginário numa tripartição conforme os três reflexos dominantes – postural, digestivo, sexual – e numa bipartição conforme os dois regimes do simbolismo, diurno e noturno. De acordo com Maria Zaira Turchi (2003: 27), o teórico defende a não-contradição do agrupamento das três dominantes das representações simbólicas em dois regimes, pois, segundo ela, “um plano, ao mesmo tempo bipartido e tripartido [...] dá conta das diferentes motivações antropológicas, porque há mesmo uma relação de parentesco entre a dominante digestiva e a dominante sexual”.

Daí o regime diurno da imagem ser estruturado pela dominante postural, ou seja, pelo gesto reflexológico de erguer-se, de conquistar a posição vertical, desenvolvendo a

faculdade de separar melhor, de discernir a distância pela vista, o que engloba as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O regime noturno, por sua vez, segmenta-se nos gestos das dominantes digestiva e sexual. O noturno místico liga-se à descida digestiva, envolve as matérias da profundidade sendo que a água ou a terra cavernosa suscitam os utensílios continentes, as taças e os cofres, o que instila os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Já o noturno sintético, dos gestos rítmicos, compreende os ritmos sazonais e seu cortejo astral incorporando os substitutos técnicos do ciclo, além da roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, todos eles sobredeterminados pela fricção tecnológica da rítmica sexual (DURAND 2001a: 54-55).

Reatando o fio que discorria sobre as dimensões do símbolo, Durand (1976: 258-259) interpõe como segundo patamar a dimensão genética, que corresponde ao caráter optimal do significado em si mais favorável à evocação. Aqui, o investigador lembra ironicamente o caráter agressivo do homem como uma segunda natureza, chamando-o “primata carniceiro” para depois ressaltar sua inerente faculdade de simbolização: “nesse primata tão especial, tão estranho que é o macaco nu, nesse primata carniceiro que é o homem, que existe a qualidade específica e compacta da simbolização”.

Enfim, a terceira e última dimensão do símbolo é vista como dinâmica pelo pesquisador. Para ele, a terceira via corresponde à instância plural do mito, pois na estrutura do mito reside a chave da “diferença” para compreensão dos processos de movência do aparelho simbólico. Desse modo, o mito constitui a dinâmica do símbolo, porque se funda na tensão de uma oposição visceral para o desenvolvimento dos sentidos, ou seja, “ele faz subsistir os símbolos através do drama discursivo que anima, através da conflagração dos antagonismos e dos aprofundamentos dialéticos [...] com que alimenta a simbólica” (DURAND 1976: 265).

A lógica do mito, portanto, não se funda na dialética binarista de Aristóteles, Platão e Sócrates. Discorrendo sobre o paradoxo do imaginário no ocidente, Durand (2001b) destrincha com propriedade os movimentos de avanço do iconoclasmo, bem como os de resistência do imaginário. Não é escopo de este trabalho detalhar a escalada dessas forças de avanço e recuo, mas cumpre situar a lógica do mito no alvorecer socrático do racionalismo ocidental.

Durante muitos séculos, a lógica binária excluiu a terceira via, ou seja, o mito que não poderia ser explicado pela razão. Na expressão de Durand (2001b: 9-10), as raízes dessa exclusão – “iconoclasmo endêmico” – remontam a lógica da filosofia clássica aliada à proibição mosaica de criar qualquer imagem (eidôlon) como um substituto para o divino. Assim, incapazes de permanecerem bloqueados no enunciado claro de um silogismo, os mitos e as imagens propõem uma “realidade velada”, ao passo que “a lógica aristotélica exige clareza e diferença”. Este cenário, sem dúvida, configura o grande paradoxo da civilização ocidental, que, por um lado, legou ao mundo técnicas de reprodução da comunicação das imagens cada vez mais aprimoradas, e, por outro, amparada pela filosofia, “demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que ‘destrói’ as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica” (DURAND 2001b: 7).

Sopesando os reflexos do pensamento platônico, embora o filósofo legitime o raciocínio dialético nos seus *Diálogos*, de acordo com Durand, Platão “sabe que muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a razão à antinomia e

revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito”. Assim, o pensador, já em sua época, considerava o mito como “uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma” (DURAND 2001b: 16-17).

Da instância plural e indemonstrável do mito, “uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe” (DURAND 2001b: 27), o estudioso insere a noção do trajeto antropológico, espaço retesador dos conceitos fundamentais do imaginário:

O trajeto antropológico [...] pluraliza e singulariza as culturas sem esquecer a natureza biológica do homem que, para a ciência, não é de forma nenhuma um paradigma esquecido. [...] Existe uma natureza biológica do homo sapiens, não vazia, mas cheia de potencialidades, e que essas potencialidades se aplicam em infinitas atualizações. Essas atualizações, as culturas, constituem a marca privilegiada e específica do homem, mas são a causa, o fator dominante das suas representações (DURAND 1976: 260-261).

Clarificando o conceito, os grandes eixos do trajeto agrupam, em um espaço de tensão permanente, constelações de imagens que estão submetidas à troca entre as pulsões subjetivas do sujeito bio-psíquico e as intimações objetivas do meio sócio-cultural. Nessa troca, o essencial da representação simbólica, transitando entre pólos reversíveis, constitui o agrupamento dos produtos do imaginário convergindo em torno de núcleos organizadores em um isomorfismo semântico (DURAND 2001a: 41-47). Assim, de um lado, o símbolo emerge numa espécie de “vaivém” contínuo das raízes inatas da representação do *sapiens*, do outro, aflora nas várias interpelações do meio cósmico e social, porque há uma relação complementar entre as aptidões inatas do *sapiens* e a repartição dos arquétipos verbais nas estruturas dominantes (DURAND 2001b: 90). E o mais importante é que no espaço do trajeto antropológico das grandes constelações simbólicas, os esquemas manifestam-se nos arquétipos, e estes, por sua vez, configuram-se nos símbolos em sentido estrito.

Na poética ceciliana, o trajeto aglutina as constelações simbólicas plasmadoras do seu psiquismo imaginal tanto nas forças tensoras da subjetividade como nas impositivas da universalidade. É nesse sentido que, em *Metal rosicler*, recorrem os mitologemas – questões cabais da problemática humana relacionadas a algum mito diretor – da vida e da morte diante da temporalização e o mito dominante de Hermes consubstanciado no discurso alquímico subjacente à obra nos seus mitemas constitutivos: a ambiguidade, a androginia ou o hermafroditismo, o atributo de psicopompo do sujeito poético e a coincidência dos contrários. Note-se que o mitologema de Hermes transita entre os dois extremos, vida e morte, guiando os homens de uma estação à outra. Sobre a matéria das imagens, predominam as aéreas e as da água destacando os símbolos herméticos do Filho, do pássaro, do caduceu, da árvore e do cisne. São instâncias arquetípicas, originárias dos esquemas, que engendram o enxame simbólico nos feixes das imagens atualizadoras do substrato mítico de Hermes na representação poética da autora.

Desse arsenal teórico, cumpre referendar a natureza do mito nos processos explicativos, onde eles são como “paradigmas últimos de situações que não podem ser explicadas” (DURAND 1976: 263). É Claude Lévi-Strauss quem aponta a qualidade fundamental do *sermo mythicus*, isto é, a redundância. Segundo ele, “como o mito não é nem um discurso para demonstrar nem uma narrativa para mostrar, deve servir-se das instâncias de persuasão indicadas pelas variações simbólicas sobre um tema” (DURAND 2001b: 60). Esboçam-se, assim, os contornos do universo do símbolo, segundo o ideário durandiano, que se fecha no reconhecimento de que “toda revelação [...] necessita [...] de ter raízes naquilo que ultrapassa a história, naquilo que existiu sempre em todos os tempos e em toda a parte, no fundamento da condição do homem” (DURAND 1976: 267), ou seja, a revelação deve assentar-se na esfera do mito.

#### Exercício mitocrítico norteado pela memória poética

Transpondo essa larga teorização à leitura de *Metal rosicler*, observa-se, na dinâmica dos poemas, o cruzamento dos esquemas, arquétipos e símbolos do imaginário noturno tanto místico como sintético. Dentre essas ocorrências, ressaltam-se: os esquemas eufemizantes da descida, do engolimento e do acolhimento no místico combinados aos esquemas cíclicos e progressistas no sintético; os arquétipos da inversão no místico aliados aos arquétipos do Filho e da árvore no sintético; e, por fim, os símbolos do aconchego no místico associados aos símbolos herméticos ou alquímicos no sintético. Alguns desses elementos inclusive podem ser apontados no poema 44 da obra mencionada:

Houve um poema,  
entre a alma e o universo.  
Não há mais.  
Bebeu-o a noite, com seus lábios silenciosos.  
Com seus olhos estrelados de muitos sonhos.

Houve um poema:  
parecia perfeito.  
Cada palavra em seu lugar,  
como as pétalas nas flores  
e as tintas no arco-íris.  
No centro, mensagem doce  
e intransmitida jamais.

Houve um poema:  
e era em mim que surgia, vagaroso.  
Já não me lembro, e ainda me lembro.  
As névoas da madrugada envolvem sua memória.  
É uma tênue cinza.  
O coral do horizonte é um rastro de sua cor.  
Derradeiro passo.



Houve um poema.  
Há esta saudade.  
Esta lágrima e este orvalho – simultâneos –  
que caem dos olhos e do céu.  
(MEIRELES 2001: 1249-1250)

No que tange aos elementos formais, contrariando a costumeira tendência de regularidade da poética ceciliana, este poema configura certo desvio em relação aos procedimentos clássicos de elaboração, bastando observar a estrofação irregular (uma quintilha, duas sétimas e uma quarta respectivamente) e os versos livres. No dizer de Octavio Paz (1976: 15), no verso livre “os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. [...] Subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. [...] Cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los”. Nesse sentido, o verso ceciliano também preserva sua unidade rítmica, mesmo com a oscilação do tamanho entre eles, alguns mais longos, outros menores, o que faz fronteira com discreto prosaísmo.

Quanto à linguagem e o ritmo, ambos podem ser mais bem elucidados à luz das proposições de Italo Calvino (1990) para o milênio vindouro. A linguagem sóbria, enxuta e despida de atavios da poeta, largamente propalada por seus estudiosos, afina-se com a exatidão, terceira proposta do escritor italiano, na qual ele sugere “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO 1990: 72). E o ritmo que confere fluidez ao arranjo poemático irmana-se com a leveza, primeira proposição de Calvino (1990: 22-37). Para o escritor, a leveza “é um modo de ver o mundo [...], é algo que se cria no processo de escrever com os meios linguísticos próprios do poeta”. E ela ainda associa-se “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”. Daí os versos agregarem leveza ao ritmo de modo a erigir uma impressão de “suspensão, silencioso e calmo encantamento”.

Também em sintonia com Paz (1976: 13), como o ritmo é “imagem e sentido”, ele se apresenta em “uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso”. E pelas leis da imagem e do ritmo, o ensaísta mexicano reitera que “há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco de poesia” (PAZ 1976: 15). Na primeira estrofe do poema examinado, portanto, “lábios silenciosos” e “olhos estrelados de muitos sonhos” figuram imagens dessa leveza que flui e reflui, pois elas não evocam tensão, pressão, e, muito menos, peso. Elas incitam ao devaneio, à meditação e à contemplação, ou seja, a ações introspectivas. Além disso, a leveza do ritmo instaura uma ambiência letárgica posicionando a poeta no devir da criação, entre a razão e o devaneio poético.

Nesse sentido, dois movimentos cruzam-se ao longo do poema encetados pela memória poética. A voz lírica entrega-se à rememoração tentando resgatar o tempo original de uma criação perfeita, mas, ao perceber a impossibilidade de capturar o momento inaugural que concebeu um poema irrepetível, cai em desolação. Nesse desamparo, porém, não está só. O cosmo também se ressentido da evocação do poema não o trazer de volta ao cenário presente. Veja-se do início.

Já no sintagma do primeiro verso que se repete paralelamente em todas as estrofes, nota-se o tom solene, ritualístico de conexão com o sagrado: “houve um

poema”. Ora este poema havido, agora em recuperação pela memória poética, não é uma composição qualquer, mas sugere ser a metáfora de um grande desejo, de um projeto longamente anelado em forma de poema. Assim, paralelismos e repetições sintáticas fazem a música do verso ressaltando o semantismo das imagens consteladas que fundem cosmicidade e onirismo, símbolos alquímicos e sagração da natureza. Exemplificando essas repetições, têm-se os seguintes versos: “com seus lábios silenciosos. / com seus olhos estrelados [...]”; “já não me lembro, e ainda me lembro.”; “esta lágrima e este orvalho [...]”.

Ainda na primeira quintilha, o rememorar da poeta revela a mediação entre a alma e o universo na feitura do poema, ou seja, o si mesmo anímico e o cosmo interagem na produção de uma obra que se revelará ímpar, inimitável e irrecuperável. O terceiro verso, curto e seco, – “não há mais” – arremata que o poema da conjunção entre o micro e o macrocosmo de outrora não mais existe. A esse corte, sucedem as razões do seu desaparecimento. A noite animizada, de “lábios silenciosos” e “olhos estrelados”, simplesmente “bebeu-o” nutrindo-se do seu substrato precioso e, assim, retirando-o de circulação. O ato de beber, da noite antropomorfizada, ilustra o esquema do engolimento disposto no regime noturno místico da imagem que se contrapõe à agressividade do devoramento no regime diurno. Enquanto no primeiro, se é deglutido suavemente, em um mergulho de regresso às origens profundas, no segundo, se é devorado e rasgado por dentes tenebrosos. Claramente delineado, portanto, a descida suave, no noturno místico, entre os lábios delicados da noite para uma instância de aconchego.

Na segunda estrofe, uma sétima, a poeta prossegue sua evocação poética do poema que foi deglutido pela noite, ao tempo em que erige um outro na esteira do rememorado. No ato de rememorar do sujeito lírico, materializa-se a metalinguagem do poema que relembra a criação única de um texto subsistente na memória, e, em meio a essas lembranças, vai-se fazendo um novo poema.

Ao discorrer sobre as metáforas da memória, Jeanne Marie Gagnebin (2006), afirma que quem escreve deseja interpor-se contra a inelutável instância da morte, o que vem ao encontro das asserções da teoria durandiana que situam o imaginário como fronteira de enfrentamento da temporalidade. No dizer de Gagnebin (2006: 112),

[...] quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim, uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte.

Em conformidade com a estudiosa, a princípio, a rememoração sugere que a criação da poeta tem esse caráter de “marca imortal”, daí inclusive a tentativa pertinaz de reencontro com a obra. Porém, à medida que se chega ao final do poema, constata-se a impossibilidade de resgatá-lo, pois os escritos estão também sujeitos ao desaparecimento e à finitude. Poetas como Cecília, cômicos do sentido da fragilidade e do efêmero, sabem que a escrita, ainda que não seja um “rastro duradouro”, pode seguir evocando o imperecível e disseminando, por meio dos signos e sinais aleatórios, os vestígios da lembrança, ou seja, de uma “presença ausente” (GAGNEBIN 2006: 113).

Essa “presença do ausente” é ainda, conforme Ricoeur (2007: 61), o traço comum entre imaginação e memória. Já o traço diferencial é, de um lado, para a imaginação, “a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal”, do outro, para a memória, “a posição de um real anterior”. Entre uma e outra, segundo Ricoeur (2007: 70), sobreleva a “confiabilidade da memória”, ou seja, “é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, [...] que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas”. A essa busca da verdade encetada pela memória, o teórico nomeou “verdade-fidelidade da lembrança”.

De volta ao poema, observa-se essa fidelidade pelas minúcias que descrevem o poema de outrora na segunda estrofe. Ele “parecia perfeito. / Cada palavra no seu lugar”. Essa lembrança da perfeição implica em uma dupla analogia das imagens superpostas no feixe simbólico da comparação: primeiro, com a perfeição da natureza e, segundo, com a perfeição almejada no processo alquímico. Assim, “pétalas nas flores” exemplificam a ordem irretocável da natureza, bem como “tintas no arco-íris”. Esta última remete ainda à *cauda pavonis*, fase da alquimia que permeia a albedo e a rubedo sinalizando a aurora da operação alquímica, ou seja, a conjunção dos opostos. Quanto ao teor do poema, percebe-se nova conexão com o simbolismo alquímico, pois é doce a mensagem e “intransmitida jamais”, ou seja, há a aspiração de guardá-la, de segredá-la, de manter o precioso recado inviolado como nos manuscritos alquímicos.

Na terceira estrofe, outra sétima, insurge o eu lírico, no segundo verso, na evocação direta do poema concebido. Inicialmente, ele recorda o ritmo lento da inspiração poética: “era em mim que surgia, vagaroso”. No entanto, no terceiro verso, a poeta baralha as coordenadas da rememoração inserindo um paradoxo que afirma o esquecimento, para, de imediato, afirmar a lembrança: “já não me lembro, e ainda me lembro”. O binarismo do verso no confronto dos contrários leva à dispersão da memória. Eis que, nos versos seguintes, a concretude da estrofe anterior se esvanece dando lugar a imagens abstratas que ressoam como vestígios da lembrança dessa memória dispersa. “Névoas da madrugada”, “tênue cinza” e “coral do horizonte” são imagens da memória que constelam símbolos alquímicos: “névoa” remete ao orvalho muito utilizado nas fases iniciais para transformar os opostos, mercúrio e enxofre; “tênue cinza” seria os próprios resíduos da nigredo, o que indica um estágio avançado da *coincidentia oppositorum*; e, por último, “coral do horizonte” sugere uma aurora avermelhada, ou seja, é prenúncio da rubedo tanto pelas cores como pelo horário terminal da experiência.

Enfim, na quadra final do poema, a poeta deixa o espaço da rememoração cultivado nas estrofes anteriores para interpor o presente diante do passado: “houve um poema. / Há esta saudade”. Nesse olhar que cruza o passado irre recuperável da memória e o tempo presente, a poeta declara seu desalento, afinal não pode recriar o mesmo poema. E nos versos derradeiros, a natureza também lamenta o fracasso, cosmicamente, integrada ao sujeito lírico. As imagens metonímicas do choro da poeta – “lágrima” – e da natureza – “orvalho” – juntam-se em comunhão cósmica – “simultâneos” – aliando o microcosmo – “olhos” – ao macrocosmo – “céu” – de onde caem em conjunção: “esta lágrima e este orvalho – simultâneos – / que caem dos olhos e do céu”. Essa queda natural alude ainda à descida suave no noturno místico que se contrapõe à queda fragorosa no regime diurno da imagem.

Instauram-se, assim, nos esquemas do engolimento e da descida no noturno místico e nos esquemas progressistas dos símbolos alquímicos no noturno sintético, arquétipos de uma revivescência sagrada que retesam o mito da criação poética. No todo da peça, a sacralização desse momento torna o poema único e irrepitível perpetuando o desejo da memória poética de continuamente reviver a epifania da criação.

Cerrando essas considerações que introduzem a hermenêutica simbólica da antropologia do imaginário na leitura de *Metal rosicler*, em Cecília Meireles, a matéria verbal e o ofício inspirado da imaginação celebram a trama simbólica dos poemas nos feixes das imagens que constelam nuanças caras a sua sensibilidade. Solitude habitada de imaginário, lenta auscultação do eu, sondagens metafísicas, reflexões moralizantes, irreversibilidade temporal, contemplação imperturbável e peregrinação em torno da natureza consubstanciam o altar dos ritos iniciatórios da poeta nas paragens acolhedoras e transformadoras do imaginário noturno.

#### Referências bibliográficas

- ALLEAU, R. *A ciência dos símbolos*. Trad.: Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 1976.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Trad.: Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Trad.: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad.: René Eve Lévié. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.
- \_\_\_\_\_. O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, p. 7-22, abr. 2004, quadrimestral. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/363/294>>. Acesso em: 10 jan. 2009.
- \_\_\_\_\_. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad.: Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 1976. p. 252-267.
- ELIADE, M. *A antropologia profunda: uma leitura real do comportamento humano*. Lisboa: Nova Acrópole, 1993.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- KONDER, L. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MEIRELES, C. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 2.

- MELLO, A. M. L de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad.: Alain François [et al.]. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad.: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. Unb, 2003.