

O LUGAR DO OUTRO: UMA LEITURA DOS *POEMAS ESCRITOS NA ÍNDIA*, DE
CECÍLIA MEIRELES

Idmar Boaventura Moreira¹ (UNEB/UFRJ)

Orientadora: Anélia Montechiari Pietrani² (UFRJ)

RESUMO:

Cecília Meireles foi uma viajante; em suas muitas andanças pelo mundo, se preocupou em conhecer o outro, e, principalmente, refletir sobre o olhar que lançamos sobre ele e como, a partir desse olhar, podemos ver, de forma nova, a nós mesmos. Em virtude disso, a viagem sempre foi um tema recorrente em sua obra. Em 1953, a autora publica *Poemas escritos na Índia*. Entre 1998 e 1999, são publicadas, em três volumes, suas *Crônicas de viagens*. Uma leitura atenta dos *Poemas escritos na Índia*, bem como das crônicas que Cecília escreveu relatando as experiências de sua viagem à Índia, pode demonstrar a importância do lugar do outro na obra da escritora. Nas crônicas, podemos ler suas considerações acerca das relações entre o Ocidente e o Oriente, e da necessidade de uma *iniciação*, por parte do viajante, “para entender o Oriente”. No caso dos poemas, percebe-se um eu lírico preocupado em ver o outro não como o estranho, mas em buscar nele sua própria alteridade. Podemos ver isso, por exemplo, nos poemas “Participação”, “Som da Índia” e “Música”. No primeiro, vemos um eu lírico que, inicialmente, olha “de longe” para essa alteridade, mas que paulatinamente vai olhando cada vez mais de perto, até alcançar a comunhão com o outro; e “Som da Índia” e “Música”, o eu lírico reconhece a limitação de seu próprio modo de ver e sentir o mundo, e busca aprender, com o outro, a superar tal limitação aprendendo novas formas de ver e sentir o mundo. O que propomos, em suma, é uma leitura dessas crônicas e poemas para, a partir deles, compreender as maneiras pelas quais, nessas obras, Cecília vê o viajante como aquele que busca, no outro, sua diferença, ao mesmo tempo que, a partir dessa diferença, olha de volta para si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles. Poesia brasileira. Viagem. Alteridade.

1 Doutorando em Letras Vernáculas no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 Doutora em Literatura Brasileira e Prof. Adjunta da Faculdade de Letras da UFRJ.

Cecília Meireles foi uma viajante: a partir de 1934, quando visita Portugal com a família, percorre vários outros países: em 1940, Estados Unidos e México; em 1944, Uruguai e Argentina; entre 1951 e 1953 visita a Índia, Goa, Portugal novamente, Espanha, Itália, França, Bélgica, Holanda; em 1954, novamente Europa, e Açores, terra de seus ancestrais maternos; Porto Rico, em 1957; em 1958, Israel, Grécia e Itália; Peru e Estados Unidos, em 1959; em 1962, cerca de um ano antes de sua morte, visita novamente o México. Naturalmente, viajou bastante também pelo Brasil, particularmente Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul (AZEVEDO FILHO, 1999).

Era viajante, mas não turista. Ela mesma fez questão de apontar a diferença. O turista, diz ela (1999, p. 101):

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

Do viajante, por outro lado, diz ela (1999, p. 101) :

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

Aponta ainda outras diferenças: enquanto o turista apenas “murmura como pode o idioma do lugar que atravessa”, o viajante “dá para descobrir semelhanças e diferenças de linguagem, perfura dicionários procura raízes, descobre um mundo histórico, filosófico, religioso e poético em palavras aparentemente banais”; enquanto o turista “anda léguas, gastando a sola dos sapatos e todos os rolos da máquina”, o turista “entra em livrarias, em bibliotecas, compra alfarrábios” e, quando, caminhando, “postase diante de um monumento”, ou de uma ruínas, ou de um desenho ou pintura, o faz de

um modo meditativo; e aquilo que vê “o arrebatado para seu abismo interior e o cativa entre suas colossais paredes transparentes” (1999, p. 101-102). O turista vê com a máquina: o viajante “com os seus olhos, sua memória, o seu amor”. Finda a viagem, “o turista feliz já está em sua casa, com fotografias por todos os lados” e “pechinchas de todos os cantos da terra”, enquanto o viajante procura “entender dentro de si o que é sonho e o que é verdade”, ele, agora, “pessoa sem data e sem nome, na qual repercutem todos os nomes e datas que clamam por amor, compreensão, ressurreição” (1999, p. 104).

Cecília jamais seria simplesmente turista; nunca se contentaria apenas com a “superfície das coisas”; queria, sempre, o salto, o mergulho, a imersão na alteridade, desejosa de ser tocada pelo mundo que descobria. E de todas as viagens, aquela que certamente mais a tocou foi a que fez à Índia – que ela já amava antes dessa viagem. Dão-nos testemunho disso tanto as muitas crônicas que escreveu como a obra *Poemas escritos na Índia*.

Publicado em 1953, cerca de um ano depois da viagem à Índia, o livro tem um nome sugestivo, pois permite supor que seus poemas teriam sido escritos durante a viagem, o que significaria terem nascido da experiência mais recente – e que a poetisa os teria escrito enquanto a vivencia. Sem deixar de levar em conta o caráter dramático da poesia, bem como a distância entre a pessoa do poeta (no caso, da poetisa) e o eu lírico, pensar nesses poemas com tendo sido escritos assim, no calor do momento, dá a estes um clima de crônica, o que realça o caráter impressionista da obra. De fato, o eu lírico que temos ali é a representação daquele viajante de que Cecília falava em suas crônicas. É um andarilho; olha, inicialmente, com o olhar de estranhamento; mas, paulatinamente, supera o superficial para imergir numa experimentação daquela alteridade que a princípio estranha. Isso fica evidente já no primeiro poema, que funciona como uma apresentação da obra – e do viajante. O poema se chama “Lei do passante”. Lemos (MEIRELES, 2001, p.974):

Passante quase enamorado,
nem livre nem prisioneiro,
constantemente arrebatado,
– fiel? Saudoso? Amante? Alheio? –
a escutar o chamado,
o apelo do mundo inteiro,
nos contrastes de cada lado...

Chega?

Passante quase enamorado,
já divinamente afeito
a amar sem ter de ser amado,
porque o tempo é traicoeiro
e tudo lhe é tirado
repentinamente do leito,
malgrado seu querer, malgrado...

Passa?

Passante quase enamorado,
pelos caminhos do verdadeiro,
onde o futuro é já passado...
– Lúcido, calmo, satisfeito,
– fiel? Saudoso? Amante? Alheio? –
só de horizontes convidado...

Volta?

O poema tem três estrofes e, depois de cada uma delas, um verso isolado, com uma questão; eu lírico, aqui, ainda não é o do passante, mas de alguém que o observa, descreve e questiona. Em cada estrofe, se sugere uma etapa da viagem: na primeira, o desejo: o passante escuta o chamado, o apelo do mundo inteiro que está aí, com sua diferença (“nos contrastes de cada lado”, diz o poema) à espera do encontro. E a pergunta que o eu lírico faz: “Chega?”. Na segunda estrofe, o encontro, e já a angústia da despedida (“tudo lhe é tirado/ [...] / malgrado o seu querer”), e a segunda pergunta: “Passa?”; finalmente, na terceira estrofe, a despedida (“onde o futuro é já passado” – a viagem desejada é agora concluída) e a terceira pergunta do eu lírico? “Volta”? Vale destacar um verso, que aparece no meio da primeira estrofe, e depois reaparece como penúltimo verso da terceira, e que parece sugerir uma mudança no passante, como efeito da experiência da viagem. Nele, o eu lírico pergunta sobre o passante: “– fiel? Saudoso? Amante? Alheio? –”. Enquanto na primeira estrofe esse verso é seguido pela descrição do chamado à viagem, na terceira estrofe o verso final que a esse se segue apenas descreve o passante como alguém “só de horizontes convidado...”, sugerindo, talvez, um alargamento da visão de mundo, efeito da viagem realizada.

A partir do segundo poema, o eu lírico será sempre o do passante, que percorre a Índia e vai colhendo imagens de seus monumentos, suas ruínas (como nos poemas “Lembrança de Patna”, “Zimbório” e “Taj-Mahal”), mas, principalmente, de seu povo e

de seus costumes. É o “encantador de serpentes” no poema “Som da Índia”; o contraste entre a enorme pobreza e a profunda religiosidade e paz de espírito, como se lê em “Pobreza” e “Humildade”; o dia a dia das cidades indianas, como se lê em “Manhã de Bangalore”, “Tecelagem de Aurangabade”, “Jaipur” e “Bazar”; a beleza e a simplicidade de sua gente, contada em “Canção do menino que dorme”, “Adolescente”, “Menino”, “Estudantes”, “Mulheres de Puri” e “Família hindu”; a valorização da vida animal, bem característica da Índia, aparece nos poemas “Os cavalinhos de Delhi”, “Banho de búfalos”, “Os jumentinhos”, “O elefante”.

Em todos os poemas, porém, um modo específico de ver o mundo, próprio do pensamento indiano, ganha destaque. É como se o passante quisesse, a todo custo, aprender a ver como eles. Numa conhecida crônica, intitulada “Oriente-Occidente”, Cecília adverte que “não é tão simples ir-se do Occidente para o Oriente”, que, “se o viajante não quiser ser apenas um superficial turista” precisa “de uma iniciação antes de partir para o Oriente”, “precisa conhecer a história desses velhos povos, um pouco de suas ideias filosófico-religiosas, uma boa parte de seus costumes e tradições” (MEIRELES, 1999, p. 39). E diz ainda: “para entender o Oriente é preciso vê-lo, conhecê-lo [...], e compreender a atitude de povos milenares que [...], através de tantas desgraças, permaneceram intactos” e “experimentam agora [...] o valor da sua sabedoria”. (1999, p. 42). Essa “iniciação” e esse reconhecimento do lugar do outro é latente nos *Poemas escritos na Índia*. O eu lírico olha para o outro para buscar, nele, não a identidade, mas a diferença; para perceber, a partir desse olhar, o que nele mesmo é falta. Leiamos, nesse sentido, os poemas “Som da Índia” e “Música”:

Som da Índia

Talvez seja o encantador de serpentes!

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

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

Mas talvez seja ele.

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

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

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

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

Música

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

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

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

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

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

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

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

O primeiro verso de “Som da Índia” – ele sozinho uma estrofe – parece sugerir espanto do eu lírico diante da música que ouve, como que de repente: “Talvez seja o encantador de serpentes!”. A dúvida (“talvez”), tem razão de ser: o eu lírico não sabe dizer com precisão qual a origem daquele som; o mesmo acontece no poema “Música”, em que o eu lírico diz a seu interlocutor (“Bhai”, uma forma de dizer “irmão”) que, embora alcançasse “tão longe” a música, e “por mais que o luar brilhasse, / não se sabia

quem tocava e em que lugar”; a explicação aparece em “Som da Índia”: “nossos olhos não chegam a esses lugares / de onde vem a música.”

Em ambos os poemas, a perspectiva adotada é a do viajante; a *flanerie* de Cecília, entretanto, é diferente da de Baudelaire: enquanto na poesia desse último o eu lírico vaga pela cidade em busca daquilo que está à margem, com o que o poeta – também à margem – se *identifica*, na poesia de Cecília o que o viajante procura é a *diferença*. É a partir da diferença do outro que ele o olha, e, ao mesmo tempo, olha para si mesmo. Assim, esses “nossos olhos”, que “não chegam”, apontam para uma falta diante de um outro a quem não se pode, com esses olhos, nem mesmo ver. Seria talvez o modo de ver do Ocidente, por demais instrumentalizado, diante de uma real que nos parece estranho? Sobre os “lugares” de onde vem a música e onde “nossos olhos não chegam”, diz o eu lírico em “Som da Índia”:

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

As locuções que adjetivam esses lugares apontam uma fluidez – “de rio” – e uma indeterminação, sugerida por elementos da noite (“de luar”, “de pedra noturna”). Os versos são postos entre parênteses, funcionando como explicação do motivo da incapacidade do eu lírico e de seu interlocutor de ver³. Acostumados à “clareza ocidental”, que admite a crença apenas naquilo que tem contornos nítidos, não podem ver aqueles lugares, e, conseqüentemente, são incapazes de “ir além do mundo, além das formas, / e do arabesco das estrelas do céu” (“Música”); são incapazes, sobretudo, de alcançar o que naqueles lugares “repousa”: “o sonho do mundo apaziguado”.

“Mas talvez seja ele” [o encantador de serpentes], diz o eu lírico, como a rasgar o véu da incredulidade e aceitar aquilo que não pode ver, naquele *instante* de arrebatamento. Arrebatado, aliás, é o que aquela música (“frágil sopro em flauta rústica”, em “Música”) faz às serpentes, e é na condição da serpente que o eu lírico se (*nos*) coloca, numa súplica: “Oh! Elevai-nos do chão por onde rastejamos!”. Dada sua condição de falta (a incapacidade de ver), o eu lírico, num gesto de humildade (se

3. Outro dos *Poemas escritos na Índia*, “Cego em Haiderabade” (p. 1011) descreve a caminhada de um cego, conduzido por um menino. Na quarta estrofe, o poema diz que os olhos do cego “são do sonho”, e que talvez vissem “o cavalo do Profeta/ no meio do paraíso”, para perguntar na estrofe final: “valerão nossos olhos lúcidos/ essa miragem de secreta delícia?”

coloca no chão, na terra, no *húmus*) suplica por uma elevação de sua condição rebaixada, por meio da música. A súplica, evidentemente, é atendida, como se vê na estrofe seguinte:

E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva

O pensamento, liberto de sua incapacidade, se eleva; este primeiro dos dois versos da estrofe é essencialmente visual: o pensamento ondulando, para muito longe, da mesma maneira que as serpentes se elevam do chão encantadas pela música; o segundo, um belíssimo verso, sinestésico e onomatopaico (atribui cor e movimento à música e reproduz o seu som) configura o espaço onde se eleva o pensamento:

na aérea música azul que a flauta ondula

E, então, a consagração do instante: em “Música”, quando, pelo ouvir, o eu lírico “acompanha esse momento/ da rápida presença em frágil voz” (“frágil sopro”, “como o da vida em nossos lábios provisórios” e reflete sobre a brevidade da vida: “da vida à morte, que dizemos, Bhai, e a quem?”. Em “Som da Índia”, toda a vida é mesmo reduzida àquele instante:

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

Mas enquanto nesses dois poemas o que vemos é o desejo de encontro com o outro, no poema “Participação” encontramos a realização desse encontro. Diz o poema:

Participação

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

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

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

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

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

(Ó longas lágrimas, finíssimos arroios!)

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

O título, por si só, já aponta para uma comunhão; já sugere um aspecto religioso, o que se confirma na leitura do poema. O eu lírico, nele, inicialmente lançado fora de si, é um observador que, paulatinamente, vai se aproximando do observado; vê, no começo, como vê um estrangeiro; mas à medida que se aproxima, assenhora-se do que vê e é, ao mesmo tempo, possuído pela visão; o que vê, é também visto; “o que vemos, também nos olha”. É a partir desse olhar mútuo que o eu lírico participa daquilo que, a princípio, olhava apenas como estrangeiro.

O movimento é cinematográfico. Acompanhemos a caminhada desse eu lírico, e vejamos, junto com ele. Na primeira estrofe, “de longe”, o cenário: as torres e cúpulas de um templo muçulmano. Não só um templo, mas um templo vivo. Profundamente sensorial (uma das características mais marcantes da poesia cecilianiana), o eu lírico não só vê, mas também ouve “a voz da oração” que escapa do templo.

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

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

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

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

encontro, na última estrofe: “Pobreza, riqueza,/ trabalho, morte, amor,/ *tudo* é feito de lágrimas” (grifo nosso). Como se o olhar, depois de se deter, passo a passo, sobre o cada vez mais mínimo até alcançar o invisível, se abrisse para o todo para ver, daí, o fundamental de toda experiência humana – aquilo que só se torna possível na participação, no encontro com a alteridade.

REFERÊNCIAS

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