

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA**

Elizabete Farias de Castro

**UMA SONDAÇÃO DO IMAGINÁRIO NAS IMAGENS DE CECÍLIA
MEIRELES E DAS MITOLOGIAS AFRO-BRASILEIRAS**

**Rio Grande,
2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA**

Elizabete Farias de Castro

**UMA SONDAÇÃO DO IMAGINÁRIO NAS IMAGENS DE CECÍLIA
MEIRELES E DAS MITOLOGIAS AFRO-BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) como pré-requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras – Área de concentração: História da Literatura.

Orientador Professor Dr. Francisco Soares

**Rio Grande,
2023**

Ficha Catalográfica

C355u Castro, Elisabete Farias de.
Uma sondagem do imaginário nas imagens de Cecília Meireles e das mitologias afro-brasileiras / Elisabete Farias de Castro. – 2023.
156 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2023.

Orientador: Dr. Francisco Soares.

1. Simbolismo das águas 2. Cecília Meireles 3. Cosmóvisão afro-brasileira 4. Imaginário Ceciliano 5. Afro-brasileiro I. Soares, Francisco II. Título.

CDU 821.134.3(81)

Catálogo na Fonte: Bibliotecária Vanessa Ceiglinski Nunes CRB 10/2174



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 18/2023

No dia vinte e sete de setembro de dois mil e vinte e três, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação de mestrado de **Elizabete Farias de Castro**, intitulada “**Uma sondagem do imaginário nas imagens de Cecília Meireles e das mitologias afro-brasileiras**” A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares, orientador da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação, que também foi composta por: Profa. Dra. Raquel Rolando Souza (FURG) e Prof. Dr. Francisco José de Jesus Topa (Universidade do Porto). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. A Comissão resolveu também sublinhar a qualidade pouco habitual deste trabalho e incentiva a candidata a desenvolver a sua pesquisa em tese de doutorado. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares (orientador – PPGL – FURG)

Profa. Dra. Raquel Rolando Souza (FURG)

Prof. Dr. Francisco José de Jesus Topa (Universidade do Porto - Portugal)

AGRADECIMENTOS

*Quem vai só, vai solitário
Num caminho aglomerado
Eu vou bem acompanhado
Mesmo quando estou sozinho
Como quem reza em rosário
Ando bem devagarinho
Martinho da Vila*

Escolhi um caminho muito antes de um destino, por isso a sensação foi, muitas vezes, de estar perdida. Então, sentia os joelhos fraquejarem e parecia que eles não poderiam me erguer e manter-me firme nos passos. Foste tu, mãe, quem me amparou sempre e, sem ti, não teria nem escolha, não teria a luz, o vento, o mar, não seria nada. Tão pouco teria tido essa vida. Sem ti, simplesmente não seria e, podendo ser, sem ti, sucumbiria. Meu primeiro agradecimento é para ti que, com muito menos do que tive, fez tanto por mim. Agradeço imensamente, com todo o amor e com tudo que há de melhor em mim, a minha avó, Eva, a minha bisavó, Noquinha, a minha dinda, Eulália, e por todos que vieram antes delas. Tenho certeza de que a vida de vocês não se apagou nem se apagará. Onde for que estiverem, obrigado por abrirem caminho para que eu pudesse ter uma escolha, para que, na minha vida, tivesse espaço para o sonho e para a poesia.

Também aos meus irmãos, de sangue e de santo, sobrinhos e sobrinhas, obrigado por me fazerem rir, mesmo quando tudo em mim era medo e cansaço. Aos meus amigos, quando fui figueira sem dar figo, obrigado por aceitarem a minha sombra, quando fui fértil, obrigada por aceitarem meus frutos. Não poderia escrever esse agradecimento, não fosse uma universidade pública e de qualidade, tão pouco ela existiria não fosse cada brasileiro. Então, obrigada a FURG e seus e meus professores por ser, hoje, professora e futura Mestre, assim como a cada trabalhador e trabalhadora brasileiro (a). Agradeço por muito mais do que os títulos e as oportunidades que trazem, mas também por me ajudarem a me tornar quem sou, porque não existiria não fosse porque e por quem sou.

Ao meu orientador, Francisco Soares, a gratidão não apenas pela orientação, mas também por colocar outra janela no meu mundo. O maior da minha gratidão aos meus guias por me erguerem, pela fé que me faz lutar e esperar pelo que não posso ver nem entender, à umbanda e a meu pai Oxalá por serem meu berço e me ensinarem o ritmo do canto, dos tambores e das palmas, a luz do mundo, o sorriso. À minha mãe Iemanjá, obrigada pelo mar, pelo embalo, por mergulhar cada pesar e me ensinar a renascer. Obrigada a todos vocês, porque sei e posso sorrir com essa vitória.

RESUMO

Esta pesquisa é dedicada ao imaginário simbólico, voltado para a contemplação das figurações da vida e seus ciclos, do tempo e da morte, na poesia de Cecília Meireles em *Morena Pena de Amor* (2017) e *Vaga música* (2017) e suas semelhanças com a cosmovisão da cultura afro-brasileira. Para tanto, analisa-se o simbolismo das águas – como fonte primária, elemento desagregador e sanador, também como leito de morte – representadas nas músicas populares brasileiras de influxos afros, buscando imagens similares e simbólicas, dado a recorrência desse elemento e desses simbolismos na poética de Cecília Meireles e nessas tradições. Objetiva-se identificar se, conforme apresentado em *Batuque, samba e macumba* (2019) e *Olhinhos de Gato* (1983), a pesquisa e a afetividade da poeta pelos (as) africanos (as) e afro descendentes, sobretudo, Pedrina, ama da escritora, bem como pelo batuque, pelo samba e pelo carnaval, possam ter influenciado em como a autora percebe o mundo e a existência e, portanto, o modo como simboliza esses temas nas obras mencionadas. Tem-se como principais contributos teóricos as reflexões de Gastón Bachelard sobre o elemento como fonte de vida e pátria da morte em *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria* (2018); os estudos das águas como representação do sagrado, realizado por Mircea Eliade em *Tratado de las religiones – Vol II* (1974); e as teses sobre o *Regime Noturno* das imagens, de Gilbert Durand, a respeito da importância, organização e relações de símbolos, arquétipos e mitos no imaginário e inconsciente da psique humana, organizadas em regimes de imagens e publicadas na obra *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Essas contribuições auxiliam enquanto, tanto nos poemas quanto nas canções, as águas são valorizadas pelos instintos primordiais da humanidade, como a busca pela origem da vida, que possibilita o renascimento diante dos inúmeros desgastes, bem como o combate da angústia diante da passagem do tempo e da certeza da morte.

Palavras-chave: Simbolismo das águas; Cecília e a cosmovisão afro-brasileira; o imaginário ceciliano e afro-brasileiro.

RESUMEN

Esta investigación está dedicada al imaginario simbólico, centrado en contemplar las figuraciones de la vida y sus ciclos, del tiempo y de la muerte, en la poesía de Cecília Meireles en *Morena Pena de Amor* (2017) y *Vaga música* (2017) y sus similitudes con la cosmovisión de la cultura afrobrasileña. Analizamos la simbología del agua – como fuente primaria, elemento desintegrador y curativo, y también como lecho de muerte – representada en las canciones populares afrobrasileñas, buscando imágenes similares y simbólicas, por la recurrencia de este elemento y de estos simbolismos en la poética de Cecília Meireles y en estas tradiciones. El objetivo es identificar si, tal como se presenta en *Batuque samba e macumba* (2019) y *Olhinhos de Gato* (1983), la investigación y el afecto de la poeta por los africanos y afrodescendientes, especialmente Pedrina, la niñera de la escritora, así como por el batuque, la samba y el carnaval, pueden haber influido en la forma en que la autora percibe el mundo y la existencia y, por lo tanto, en la forma que simboliza estos temas en las obras mencionadas. Las principales contribuciones teóricas son las reflexiones de Gastón Bachelard sobre el elemento como fuente de vida y patria de la muerte en *El agua y los sueños: ensayos sobre la imaginación de la materia* (2018); los estudios de Mircea Eliade sobre el agua como representación de lo sagrado en *Tratado de las religiones – Vol II* (1974); y las tesis de Gilbert Durand sobre el Régimen Nocturno de las imágenes, relativas a la importancia, organización y relaciones de los símbolos, arquetipos y mitos en el imaginario e inconsciente de la psique humana, organizados en regímenes de imágenes y publicados en la obra *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (2012). Estas aportaciones ayudan en la medida en que, tanto en los poemas como en las canciones, el agua es valorada por los instintos primordiales de la humanidad, como la búsqueda del origen de la vida, que permite renacer ante el innumerable desgaste, así como combatir la angustia ante el paso del tiempo y la certeza de la muerte.

Palabras clave: Simbolismo del agua; Cecília y la cosmovisión afrobrasileña; imaginería ceciliana y afrobrasileña.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.
(MEIRELES, 2017, p. 255)

“Com licença de Zambi
eu vou abrir minha urucaia
com a fé em Oxalá
eu vou abrir minha urucaia”
Com todo amor e respeito aos guias,
peço licença. Axé!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – OS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO E OS SIMBOLISMOS “NO REINO ONDE ESCONDE OS TESOUROS DE MINHA SENHORA”	9
DAS ÁGUAS DE VIDA, MORTE E TEMPO, ANÚNCIOS DE UM “MAR QUE VEM DO HORIZONTE”	25
ENTRE OLHINHOS DE GATOS E DENTINHOS DE ARROZ, A RECONSTRUÇÃO DO LÚDICO NA INFÂNCIA: HERANÇAS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA CECILIANA	43
AS CORES E OS RITMOS DO “BATUQUE, SAMBA E MACUMBA” NO SÉCULO XX ENTRE PESQUISA E MEMÓRIA AFETIVA	62
A TOADA DAS ÁGUAS PRIMORDIAIS NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO DAS CULTURAS AFRO	77
MORENA PENA DE AMOR: CONTAM QUE TODA TRISTEZA QUE TEM NA BAHIA NASCEU DE UM UNS OLHOS MORENOS MOLHADOS DE MAR	115
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS	147
ANEXOS	151

INTRODUÇÃO – OS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO E OS SIMBOLISMOS “NO REINO ONDE ESCONDE OS TESOUROS DE MINHA SENHORA”

Essa pesquisa é conduzida pelas águas e imagens oníricas da bibliografia ceciliana desde o ano de 1926, quando a poeta e artista plástica inicia as pinturas de suas aquarelas, expostas primeiramente no Rio de Janeiro em abril de 1933 e depois em dezembro do ano seguinte em Lisboa, quando fez sua primeira viagem a Portugal para realização de três conferências. As aquarelas, publicadas pela primeira vez, separadamente, em 1935, na revista portuguesa “Mundo Português”, foram lançadas anos mais tarde, quando a existência da poeta era já etérea, com o livro *Batuque, Samba e Macumba* (2019), em novembro 1983, no mesmo mês em que a poeta nasceu. De forma cronológica e temática também interessa a essa pesquisa o livro *Viagem*, publicado em 1939, ano em que Meireles inicia a exposição de suas memórias de infância em uma narrativa autobiográfica e poética que se estenderá até 1940, na revista portuguesa “Ocidente”, de Lisboa. Assim como ocorreu com *Batuque, samba e macumba*, toda a narrativa foi coletada e publicada com o título *Olhinhos de gato* (1983) no mesmo ano em que as aquarelas ganham, pela primeira, as páginas do livro e o público. No ano em que é publicado *Viagem* (2017), a poeta também escreve uma série de poemas lançados com o título *Morena pena de amor* (2017). Por fim, continuando a década de 1940, interessa a essa pesquisa, pelo ponto de vista temporal e temático, o livro *Vaga música* (2017), publicado em 1942, dois anos após o fim da divulgação da narrativa memorialística de Cecília na revista portuguesa. Os textos analisados nesta pesquisa correspondem, portanto, à produção da poeta a partir de 1926 até o início da década de 40. Em todas elas, considerando as devidas diferenças, encontra-se o interesse pelo místico.

De acordo com Alexandre Teixeira, no prefácio de *Batuque, samba e macumba* (2019), “Nota à segunda edição”, a exposição de aquarelas destinava-se a apresentar as pinturas que a poeta fez sobre algumas tradições brasileiras dos negros no Brasil, como o carnaval, as baianas com suas indumentárias e vestimentas (assim como as comidas preparadas e vendidas por elas), os rituais religiosos e algumas simbologias dessas tradições. Os desenhos, acompanhados por breves textos explicativos, tiveram grande recepção pelo público, motivando o lançamento das exposições na revista “Mundo Português”, em 1935, e depois a publicação do livro em 1983, com edições em português e inglês, quando se comemorava os cinquenta anos da primeira apresentação da pesquisa acerca do folclore

brasileiro e as pinturas feitas pela poeta. Entretanto, somente setenta anos mais tarde essas aquarelas vieram a um público maior.

É importante salientar o interesse da autora pela cultura popular sem, contudo, deixar de apontar algumas importantes observações que não parecem ter sido abordadas nas notas e prefácios que acompanham a edição que se tornou pública. Apesar de reconhecer o talento e a importância de Meireles em ser uma das primeiras artistas em valorizar essas culturas em sua arte, apresentam-se duas fragilidades que não podem passar despercebidas na atualidade: a primeira diz respeito a expressões problemáticas e consideradas, atualmente, racistas, como: “a macumba em seu aspecto festivo (atenuados esses **caracteres sombrios**) tem uma **doçura selvagem**” (Meireles, 2019, p. 90), entre outras passagens que serão expostas ao longo deste trabalho e que exigem do leitor a compreensão do cenário histórico, social e cultural em que a escrita e pesquisa foram realizadas; também a confusão que se faz em relação ao Batuque, como prática religiosa, e samba, compreensível também, visto que o samba nasceu nos terreiros de batuque. Tais problemas serão abordados com mais especificidade no momento de análise do livro.

Segundo nos relembra Ricardo de Araújo (1994), os interesses pelas raízes culturais brasileiras, considerando a diversidade de estruturas sociais, étnicas, religiosas, artísticas, entre outras, surgem na década de vinte e trinta do século passado em obras como *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, *Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, com propostas artístico-literárias, impulsionadas pelo nacionalismo crítico do Modernismo brasileiro; e também ensaios e teses como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *Casa grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Cecília Meireles, conforme sinaliza Lélia Gontijo Soares, na introdução de *Batuque, samba e macumba*, também participa desse interesse pela diversidade cultural brasileira. Em seu livro, apresenta os ritmos e as cores do Carnaval, das escolas de samba que surgem primeiramente no Rio de Janeiro na década de 1920, da capoeira e das religiões africanas e afro-brasileiras.

Esta última também necessita, no momento de análise da obra, de um olhar contemporâneo que, embora valorize o trabalho e a sensibilidade da poeta, atente para desacerto de Meireles acerca das diferenças entre a Umbanda, religião afro-brasileira e Candomblé que, embora tenha suas diferenças, a depender do território inserido, é uma religião de origem africana; além de outras questões, como confundir a entidade Exu com o

diabo, reflexo da ação hegemônica da cosmovisão cristã, além de se referir a uma das maiores entidades do oráculo iorubá, Oxalá, como uma “deturpação” de Alá: “Oxalá é o nome de Deus (provavelmente uma deturpação de Alá, por parte das tribos vizinhas da África muçulmana); Exu é o diabo” (Meireles, 2019, p. 74). Lélia Gontijo traz, no mesmo texto, uma citação de Meireles interessante a essa pesquisa, pois aponta duas influências na obra ceciliana: os influxos culturais portugueses, a que se dedicam muitas pesquisas em relação à poeta, e africanos, hipótese levantada nesta dissertação: “o que somos, como povo, está em síntese, no carnaval e na Semana Santa. Oscilamos entre esses dois polos, com toda a prodigiosa e perturbadora riqueza que concentram” (Meireles, 1952, apud Meireles, 2019, p. 17). No prefácio, Lélia, ao escrever sobre o trabalho da poeta, escreve:

Nas décadas de 1920 e 1930, Cecília foi espectadora da transformação, no Rio, dos ranchos em escolas de samba. E espectadora interessada e participante, como se pode depreender da numerosa coleção das letras de músicas do ano de cada carnaval que encontramos cuidadosamente guardadas em seus arquivos. (Meireles, 2019, p. 17)

Percebe-se, no cotejo feito entre a autobiografia de infância de Cecília Meireles e seu livro de aquarelas, que os mesmos temas são abordados de modo confluyente nas duas obras no que diz respeito ao tema: as culturas de negros(as) e africanos(as) escravizados(as) e livres, tratados com curiosidade e fascinação. Em relação a *Batuque, samba e macumba*, tais sentimentos e posicionamento podem ser percebidos ao referir-se à baiana quituteira: “Leva nos braços um pano desdobrável para pousar o tabuleiro, que passa cheirando a coco e amendoim, coberto com uma grande toalha que — nos melhores casos — tem nas duas pontas uma barra trabalhada em crivo e, em todos, é sempre de uma **alvura sedutora**.” (Meireles, 2019, p. 32, grifo meu). Conforme será apresentado na sessão de análise, as citações em que a poeta demonstra o olhar encantado e afetivo pelas manifestações culturais africanas e afro-brasileiras no Rio de Janeiro são numerosas e destacam que, apesar de ser uma mulher branca e intelectual de classe média e reconhecida, carregando em si, portanto, os preconceitos apreendidos do seu contexto, não faltou na poeta respeito e interesse.

A confluência entre as duas obras pode ser observada na seguinte citação de *Batuque, samba e macumba*: “deixa na alma dos brancos, pelo menos na daqueles que foram acalentados por uma mãe negra [...] um encantamento profundo” (Meireles, 2019, p. 90); E nestes fragmentos de *Olhinhos de gato* (1983), em que narra a relação com a ama Dentinho de Arroz: “Brincar ao seu lado é sair invisível, e viajar por países azuis e dourados, onde os peixes conversam com as princesas, os pássaros puxam carros festivos, e as palavras, ditas

três vezes, formam e desfazem as pessoas e as coisas mais impossíveis” (Maireles, 1983, p.57); e também em: “É bom dormir sobre o seu peito [...] Encostada a ela, a menina pensa viajar para longe, para a roça, pelo mato, onde moram animais engraçados de nomes esquisitos: gambás, cangurus, caxinguelês — que surgem dentro folhas densas, ásperas e de cheiro acre” (Idem, p. 59). Nas duas passagens de *Olhinhos de gato*, encontra-se a referência afetiva registrada em *Batuque, samba e macumba*. Por fim, no livro de aquarelas, vê-se a pintura da dança, do samba, capoeira e religião, praticados nas décadas de 1920 e 1930 no Rio de Janeiro, acompanhadas de breves textos explicativos em que se pode ver sua curiosidade sobre essas tradições, certas limitações de compreensão que tinha sobre elas, detalhadas no capítulo destinado à análise desta obra, além de um registro histórico em que se encontra referências à criminalização e marginalização dessas culturas pela sociedade e entidades do estado, como a polícia.

Visando divulgar as produções culturais de artistas de Portugal, Brasil, Itália, entre outros, bem como a publicação de textos políticos aliados ao nacionalismo totalitarista, nasceu no ano de 1938, durante a ditadura salazarista, a revista “Ocidente”, que terá seu último lançamento em 1999¹. Divergindo do ideal político de sua época, ao menos nas suas produções artísticas que ora continham fortes críticas à sociedade, ora não dedicavam suas escritas a uma proposta de engajamento crítico político-social, a revista publicava textos de autores como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, e contava com a participação de autores como Cecília Maireles, entre outros. No mesmo ano de sua fundação, 1938, antes da publicação de *Viagem* (1939), a *Ocidente* teve publicado em suas páginas dois poemas dessa obra, “Canção” e “Timidez”, demonstração da troca e influência que a poeta brasileira tinha com a cultura lusófona e da simultaneidade temporal da escrita autobiográfica e poética. No ano seguinte da divulgação dos poemas, o livro *Olhinhos de gato*, já perto do fim de 1938, começou a ser publicado. A poeta compartilha a notícia com seu amigo, o poeta português Alberto de Serpa:

Dou-lhe uma notícia: vão publicar no 'Ocidente' [em nota à margem da carta: “vários capítulos em cada número, possivelmente a partir de novembro”] um livrinho que escrevi no último verão: a minha biografia de menina. Não tem nada de sensacional: é a história de uma criança arrancada à mente. Mas talvez venha a ser interessante como ponto de partida para o resto da biografia da mesma personagem à medida que foi deixando, “oficialmente”, de ser considerada criança. Dê-me as suas impressões, viu?²

¹ Rocha, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

² “Carta de Cecília ao Alberto Serpa” (1938). Espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto (apud, MENDES, 2018). Em: MENDES, K. R. Entre cartas e textos: Cecília Maireles e seus diálogos

O trecho da carta destacado tende a reforçar o surgimento da escrita memorialística, visto que, não fosse a existência da revista, talvez a poeta não tivesse conseguido publicar em vida sua história. Também elucida a importância da narrativa nos processos de desdobramento de si e na busca pela procura por sua identidade, ainda que a narrativa fosse vista como um ponto inicial. Além de reforçar o reconhecimento da importância açoriana na constituição da poeta e sua escrita, a carta indica uma pequena incongruência entre a nota da edição utilizada nesta pesquisa e as informações encontradas nas cartas escritas pela poeta aos seus amigos e escritores portugueses. Na nota da terceira edição da autobiografia, publicado em 1983 pela editora Moderna, de São Paulo, informa-se que o texto foi “publicado inicialmente em capítulos na revista *Ocidente*, de Lisboa, durante os anos de 1939 e 1940, [...] uma poética narrativa autobiográfica de Cecília Meireles” (Meireles, 1983, p. 4). Entretanto, assim como se vê na carta a Alberto de Serpa, a autora, escrevendo a outro poeta e amigo português, Armando Côrtes-Rodrigues, em 1946, ratifica, além de suas fortes relações lusitanas, a discordância encontrada em relação às datas e, o mais interessante para nossa pesquisa, o labor poético da narrativa: “o que eu gostava de lhe mandar era uma novelinha (biografia poetizada da infância) que saiu em folhetim na revista '*Ocidente*', de Lisboa, pelo ano de 38. Aí V. me verá como fui entre os três e os seis anos, com minha Avó açoriana, que amei tanto”³ (Meireles, 1998, p. 3).

Em relação à data de publicação, estão indicadas, para fins de integridade da pesquisa, as dissonâncias encontradas. Ademais, no que diz respeito à importância da cultura portuguesa, evidenciada desde a nacionalidade da avó da poeta até seus vínculos afetivos e de intercâmbio cultural com a literatura lusitana, largamente pesquisados e conhecidos, torna-se necessário reiterar que, ao propor a pesquisa dos possíveis influxos da cosmovisão africana e afro-brasileira na produção artística da poeta até o ano 1942, com a publicação de *Vaga música* e partindo de 1926, quando a autora inicia as pesquisas e aquarelas sobre o ritmo do samba, da capoeira e das religiões afro, não se pretende descartar a importância açoriana. De outro modo, busca-se apontar de forma acrescentada outra via de análise de uma poeta

transatlânticos. *O Eixo e a Roda Revista de Literatura Brasileira*. v. 27, n. 1, p. 41-58, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326524635_Entre_cartas_e_textos_Cecilia_Meireles_e_seus_dialogos_transatlanticos. Acesso em: 29 de ago. 2023.

³ Sachet, Celestino; Pavão, J. de Almeida. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues* / organização e notas de Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. Em: MENDES, K. R. *Entre cartas e textos: Cecília Meireles e seus diálogos transatlânticos*. *O Eixo e a Roda Revista de Literatura Brasileira*. v. 27, n. 1, p. 41-58, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326524635_Entre_cartas_e_textos_Cecilia_Meireles_e_seus_dialogos_transatlanticos. Acesso em: 29 de ago. 2023.

canônica. Segue-se neste momento, portanto, para as reflexões e exposições acerca do tema e estética da narrativa. Quanto ao labor poético, mencionado na nota de edição e nas cartas de Cecília, não foge à leitura da narrativa o tom sublime, espiritual e onírico, inerentes à poesia ceciliana. Sob este viés, logo no início da autobiografia abre-se um mundo material e excelso de lua, cores, asas e ritmos:

O suspirar do vento matinal por aquela alta folhagem... E as mil coisas que começa a desenhar, sobre o céu transparente, o seu sussurrante suspiro: lua crescente, branca e sem luz, esquecida no ar da manhã... flocos de cores das nuvens, com fios de ouro pelo meio... giro de pombos, para longe, para longe, como para dar volta ao mundo, arqueado as asas... cigarras de bronze e cristal sonoramente aderindo ao galho rugosa... e o piar dos passarinhos — goelas vermelhas contra a luz, e ávidas, ávidas... (Maireles, 1983, p. 5)

Logo no primeiro capítulo, com as primeiras palavras do livro, Cecília Maireles entrega à (re)construção das memórias da infância a face onírica da existência e a observação do mundo que ultrapassa a superfície e o corpóreo das vidas, aderindo, desse modo, a identidade de sua poética à narrativa. Tal característica permanece em toda obra, conforme se percebe na citação extraída do capítulo nove:

Só as criancinhas dormiam, sob o cheiro das bisnagas, entre o abanar dos leques, no meio da multidão em delírio, diante dos grandes carros faiscantes que rodavam, rodavam, rodavam...
E ela adormecia também, com aquelas coisas encantadas sobre os olhos. Giravam as flores. Abriam-se as conchas. As moças todas azuis! E as moças todas verdes! E as estrelas que brotavam do seu corpo... E os braços ficavam tão brancos, tão brancos...
Junto a esse mundo extraordinário, ali ficava, como um gato, como um cão adormecido na soleira de uma porta. (Maireles, 1983, p. 130)

Na cena, narram-se as manifestações de carnaval, antes da formação das escolas no Largo do Estácio, na década de 1920. Como se percebe, soma-se a descrição das cenas e a reconstrução das memórias o ritmo, dado pelos períodos longos, continuados sobretudo por vírgulas e reticências e repetições, e o teor emocional, vista também com o uso das exclamações e de termos como “delírio”, “encantadas”, “extraordinário”, entre outras; além do caráter onírico, recortando, juntando e reforçando imagens de cor e luz — “carros faiscantes”, “flores”, “moças azuis e verdes”, “estrelas”. No que se refere à construção poética na narrativa, depreende-se a identidade da escrita ceciliana, no entanto, também deve-se considerar o tempo que a autobiografia abrange, visto que a personagem Olhinhos de Gato tem sua vida narrada, como se percebe na carta a Armando Côrtes-Rodrigues, dos três aos seis anos. Nada diz na história sobre a idade da personagem, o leitor acompanha seu crescimento sem sabê-la, caso tenha apenas as informações da narrativa. Entretanto, tendo-se o conhecimento acerca da idade, é possível relacionar o labor poético à parte imaginativa da

autora, tendo em vista a fragilidade das memórias sobre a primeira infância. Em relação aos limites entre memória e imaginação, a autora menciona, em carta a sua amiga e poeta lusitana, Maria Valupi, o lugar dado à inventividade na escrita de *Olhinhos de gato* (1983):

Estou todos os dias para começar um livro de memórias – mais ou menos memórias... ou talvez só imaginação... Mas por enquanto não passei do título (que aliás não sei se conservarei) “Olhinhos de Gato” – já vês que era o nome que me davam em pequena. És a 1ª pessoa a saber disso. Tenho vontade de começá-lo logo aqui e mandar-te a menina sensível e pensativa que fui, pª brincares com ela – por deixares brincar com ela a menina pensativa e sensível que foste. (Meireles, apud Valupi, 2007, p. 159)⁴

Contudo, ainda que haja, como em toda autobiografia, o caráter ficcional e que, possivelmente, a autora tenha contado com fatos descritos pela avó, por exemplo, para preencher a natureza lacunar da memória, acha-se, na carta a Valupi e na narrativa, a tentativa de encontrar o que foi e o que viveu durante esses anos. Nessa reconstrução, escrita em terceira pessoa e dividida em treze capítulos, destaca-se a morte dos pais e dos irmãos, o luto da menina e da avó, as primeiras impressões sobre as experiências na casa de Boquinha de Doce, dona Jacinta, o cotidiano na cidade, a observação de aspectos marcantes nos poemas cecilianos, como a natureza, o tempo, a noite, a morte, e sua relação com Dentinho de Arroz, sua ama africana ou afro descendente, a quem dedica memórias cheias de afetividade. São relevantes para a hipótese dessa pesquisa o que Cecília Meireles narra sobre o cotidiano de sua personagem autoficcional com os vizinhos, crianças e adultos, nas festividades e no contato com alguns comerciantes, além da relação com as mulheres que trabalhavam na casa da avó, principalmente Dentinho de Arroz. Desta última, destacam-se as imagens que a autora atribui a suas memórias, bem como as histórias que ela lhe contava. Tendo em vista também o aspecto cronológico, visto que Cecília Meireles escreveu a narrativa e os poemas de *Morena Pena de amor*, *Viagem* e, pouco tempo depois, *Vaga Música*, e pintava, simultaneamente, ou quase, as aquarelas, observam-se as simbologias encontradas nessas obras visando perceber a aproximação entre as imagens presentes nelas, abrangendo os aspectos afros.

Os sujeitos nos poemas de Cecília Meireles, nas publicações mencionadas nesse capítulo, demonstram afeto e intenção proporcional ao tamanho e aos mistérios do mar que correspondem aos sentimentos universais, muitas vezes com seu germe no inconsciente e trazidos à luz pelas simbologias de elementos naturais, como a noite e o mar, que se repetem

⁴ Em: MENDES, K. R. Entre cartas e textos: Cecília Meireles e seus diálogos transatlânticos. O Eixo e a Roda Revista de Literatura Brasileira. v. 27, n. 1, p. 41-58, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326524635_Entre_cartas_e_textos_Cecilia_Meireles_e_seus_dialogos_transatlanticos. Acesso em: 29 de agt. 2023.

nos poemas das obras mencionadas. Essas obras compartilham sujeitos que possuem necessidades, como o conforto ou confronto com a solidão, o desejo de encontrar uma fonte de vida, reconhecer-se como fruto, filho da água, de buscar o alento para as dores, o desejo de encontrar sonhos ou revivê-los e do confronto necessário com o afeto perdido ou com o fim de um ciclo, etc. Emergem do caráter reflexivo dos sujeitos líricos qualidades das águas encontradas também em mitos e arquétipos e isto, por sua vez, mantém certa uniformidade e regularidade nas obras.

Morena Pena de Amor (2017) é composto por cento e vinte nove poemas, sendo quase metade destes quadras e a maioria dos restantes compostos por estrofes de quartetos, o que, por sua vez, remetem às quadras populares portuguesas, mas que também possuem ritmos próximos às cantigas populares afro-brasileiras. Os poemas apresentam um sujeito lírico feminino que se identifica como “Morena”, seja na aparência que “com uma estrela tão clara / numa boca tão morena”⁵ canta a “morena sorte”⁶, ou na condição de existir com uma natureza dupla, “clara no cantar / morena no responder”⁷. As imagens e santidades cristãs também são encontradas no canto dessa morena, como, por exemplo, no poema 1 e 3 em que há referências a São Pedro e São Florêncio, respectivamente, e também no poema 74, no qual, entre Buda e Maomé, está Jesus. Assim como no poema 77, onde se vê a referência novamente a Jesus e Maria Madalena e nos poemas 97 e 98, Cristo e Santa Maria. No entanto, interessa para a pesquisa à qual se dedica essa dissertação os traços simbólicos que escapam a mitologia cristã e que são representativas das influências afro, como ocorre, entre outros casos, no poema 24, em que o mar, repleto de vidas místicas das sereias, trazem ao sujeito lírico cuidado e sonhos.

A poesia de Cecília Meireles é constantemente marcada pela água, na grande maioria das vezes pela água do mar e pelos signos que se desdobram desse elemento. Essas águas cecilianas por vezes se mostram como um mistério insondável e, em outras, como uma força que toca e é tocada por Cecília. Desse mistério e dessa força resultam imagens carregadas de simbolismos que significam e ressignificam representações, isto é, a própria água assume traços distintos em que, ora se mostra como um lugar de refúgio e descanso, ora como uma condenação à solidão e à melancolia, ou como representação da vida e da morte. *Vaga música* (2017) faz-se uma galeria de imagens sonoras do mar, pintadas por Cecília Meireles e

⁵ Poema 1 (Meireles, 2017, p. 191).

⁶ Poema 37 (Meireles, 2017, p. 203).

⁷ Poema 6 (Meireles, 2017, p.193).

publicadas em 1942. Essas imagens, por sua vez, carregadas de significações que excedem as palavras, tornam-se símbolos e arquétipos da experiência imaginativa, dos anseios do inconsciente, da passagem do tempo, da angústia do ser: o tempo sem felicidade, as incertezas todas que derrubam o sentido e a esperança.

Existem duas qualidades da imaginação criadora – a formal e a material, de acordo com Bachelard (2018). Na imaginação material encontram-se imagens diretas da matéria que, ocultas atrás de imagens formais, guardam a matriz criadora dessa força imaginante. Enquanto uma dedica-se às formas e às descrições que surgem delas, a outra busca procurar no ser o eterno e o primitivo. Esse elemento material é a essência, força e substância do devaneio poético que, por sua vez, é regido pela imaginação material. Desse modo, o filósofo aponta quatro elementos fundamentais para esta imaginação: ar, fogo, terra e mar que guardam em si duas valorizações – aprofundamento: uma força insondável e misteriosa; e impulso: uma força inesgotável que experimentamos oniricamente. As quatro substâncias constituem um *sistema de fidelidade poética*, a qual diz respeito à fidelidade a “uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental” (2018, p. 5).

Nessa perspectiva, estuda-se o imaginário das águas em Cecília, a fim de compreender esse elemento como matéria viva, o ventre onde os devaneios e as imagens da poeta germinam. Veleja-se, portanto, a partir das contribuições de Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2018), nas imagens das águas como matriz dos devaneios poéticos e como símbolos de morte, de perturbação e melancolia, intimidade, renascimento, entre outras simbologias, específicas do *psiquismo hidrante*. Também navega-se nas águas como impulso de vida, criação e dissolução.

Essas ambiguidades – morte, perturbação e melancolia em relação à vida, criação, intimidade e dissolução -- são, segundo Bachelard, a própria ambivalência das águas. De modo que o ser que é água é também, em seu devir, espelho, uma réplica enfraquecida desse elemento e, portanto, experienciam essa matéria a partir do dualismo do desejo e do medo, do bem e do mal. É a partir dessa oposição que se compreende, por exemplo, um sujeito lírico que, no poema “Música”, de Cecília Meireles, canta a morte despreendida do peso e da melancolia, ao mesmo tempo, evoca símbolos de luto e tristeza, como o cipreste – Do lado de oeste, / do lado do **mar**, / há um **suave cipreste**/para me **embalar**./ Pássaros **celestes** me virão cantar (Meireles, 2017, p. 348. Grifo meu). Essas imagens das águas ultrapassam a realidade imediata, estabelecendo uma relação que se constrói numa terceira via de significação

(Durand, 1998) e, nas contribuições de Bachelard (2018), dizem respeito à natureza noturna do simbólico que vive na poesia.

Apresentam-se como matéria de vida e morte, as simbologias das águas em *Vaga música*. Essa morte não é, entretanto, a finitude, a decrepitude e a putrefação do *Fim* na terra, mas sim dois complexos que representam a última viagem, designados por Bachelard como: o complexo de Caronte, que representa a face horripilante da morte, porque é este barqueiro responsável pela condução ao inferno, entretanto, enfrentado pelo sujeito de psiquismo hidrante de maneira aventureira e corajosa, buscando, assim como as águas, fluir; e complexo de Ofélia – símbolo da face encantadora e envolvente da morte, do retorno às águas maternas. Nesse sentido, água e morte são travessias, visto que simbolizam o pensamento da última viagem e da dissolução final: “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (Bachelard, 2018, p. 14).

A partir de Bachelard, portanto, investigam-se os símbolos e os arquétipos sondados pelo filósofo, isto é, o mar como travessia, como maternidade e retorno, como o princípio da vida e a finitude, e fertilidade, a fim de contribuir nas análises que serão realizadas, visto que essas mesmas imagens estão presentes na mitologia, poemas e cantigas que serão abordadas nesta pesquisa. Ademais, analisam-se os símbolos considerando seus excessos em significações, visto que surgem dos anseios que esgotam as acepções das palavras, como imagens que sugerem apenas. São somente sugestões porque se busca representar o que se sabe apenas mediante pequenas insinuações, ínfimos índices quando o que se busca é a essência. Sabe-se, por exemplo, tanto da morte quanto da vida, isto é, está vivo o que não está morto e está morto o que não vive. No entanto, nem se chega perto de entender o que é a existência ou o que é não existir. De modo que, sem saber se a morte é uma viagem, o fim ou a reintegração biológica, quântica, ou espiritual com o universo, busca a humanidade compreender e representar, com dedos cegos, o caminho e o destino do fim.

Dentre os estudiosos dessa perspectiva teórica dedicada aos aspectos da realidade presentes no inconsciente, na imaginação, nas mitologias, fabulações, na expressividade do intimismo de um ser, contribuíram para esta pesquisa os estudos feitos pelo discípulo de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, acerca da sondagem antropológica do imaginário. O antropólogo e filósofo francês coopera com seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012) ao menos em dois aspectos: foram utilizados, tanto na leitura quanto nas

análises e na escrita, terminologias intrínsecas as sondagens realizadas, como “mito”, “símbolos”, “arquétipos” e a própria definição do que seria o imaginário, tese fundamental de Durand, indispensável para esta pesquisa; ao estudar o imaginário, Durand categoriza as imagens em dois regimes, o diurno e o noturno. São as reflexões acerca do regime noturno que orientam esse trabalho, tanto na análise dos poemas de Cecília, quanto na investigação das mitologias africanas. Essa procura, por sua vez, decorre pelo registro íntimo de suas lembranças da infância, no qual aparecem memórias oníricas e experiências místicas com as religiões afro.

Em relação aos regimes noturno e diurno das imagens, o filósofo e antropólogo categoriza-as conforme os aspectos desses imaginários. Assim, o regime diurno é definido por símbolos nictomórficos, catomórficos e ascensionais que aludem ideais de heroísmo, razão, ascensão e iluminação, em constante luta com o medo, a angústia e a melancolia diante da morte, da passagem do tempo e da queda; enquanto o regime noturno forma-se e é regido por imagens alusivas à noite, aos ciclos – desde a vegetação ao mar e a lua –, à descida e à intimidade, os quais permitem experienciar o repouso, o acolhimento, o eterno devir. Cada conjunto de imagens e relação de imagem representam arquétipos de masculinidade, poder, racionalidade e domínio, entre outros, no regime diurno, e de feminilidade, maternidade, renovação, imortalidade e refúgio, mas também de trevas, profundidade e descida, no regime noturno. São as contribuições relativas ao regime noturno que orienta parte das análises dos poemas de Cecília Meireles, das cantigas de tradição oral, cantadas na umbanda, e das mitologias africanas.

Há, na mitologia, nos poemas de Meireles e nas cantigas, repetidas imagens que também são observadas por Durand, como a noite, grãos, peixes, conchas, flores, águas, barcas, monstros, entre outras. Também contribui para essa pesquisa as explicações do antropólogo a respeito dos mitos, visto a importância destes para os estudos do inconsciente e do imaginário. Em relação aos mitos, diz Durand: “Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas [...] O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (2012, p. 62-63). Desse modo, analisa-se como os símbolos encontrados nos poemas de Cecília Meireles e na cultura afro se relacionam e quais as ideias encontradas nessas representações.

Os regimes de imagens de Durand organizados na obra “As estruturas antropológicas”, edição publicada no ano de sua morte, 2012, auxiliam essa pesquisa sob dois aspectos: perceber como Cecília Meireles apresenta suas imagens simbólicas em relação às águas, bem como estas se aproximam de pensamentos e imagens arquetípicas e míticas na cultura afro-brasileira. A hipótese não é de que a autora tenha, como fez com a cultura indiana e portuguesa, de modo consciente, ido beber nos mitos africanos para assim depreender a relação do mar com o sagrado e com a passagem do tempo, por exemplo, mas que tenha construído vínculos afetivos com essas tradições, desde suas relações familiares na infância, até sua vida adulta como poeta, pintora e pesquisadora.

Portanto, ao considerar o imaginário conforme as contribuições de Gilbert Durand e o pensar como algo construído num trajeto antropológico (troca incessante entre o biopsíquico, as pulsões subjetivas, e todas as imagens oferecidas pelo mundo, assimiladas com o meio cósmico social, fazendo florir, nascer as imagens), pode-se questionar o imaginário ceciliano não apenas pela procura consciente e racional, ainda que movida também por impulsos afetivos pelas tradições ocidentais e hinduístas. Pelo contrário, considera-se o meio e o tempo em que Cecília nasceu e cresceu, isto é, o convívio com as culturas afro-brasileiras e o conjunto de imagens destas, que integra o imaginário da poeta, até que, muito mais tarde, pudesse vivenciar, no campo lúdico e imaginativo, essas outras culturas e, mais tarde ainda, tenha podido experienciá-las de modo imersivo e sensorial, quando de suas viagens a Portugal e à Índia. Contudo, pertencendo a um conjunto e regime de imagens universais, não são raros os casos em que se percebe, nas imagens estudadas nas seções de análises, simetrias com diversos mitos e arquétipos das mais variadas manifestações culturais, por isso a proposta de leitura dos poemas cecilianos a partir da cultura afro-brasileira, considerando seu meio cósmico social, só pode ser inclusiva e jamais exclusiva.

Segundo Durand, o imaginário é uma grande galeria simbólica, “o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano.” (2012, p. 18). Essas imagens, conforme o antropólogo, possuem significados inerentes a elas, recorrentes em diversas culturas de esferas culturais e tempos diferentes, por isso é mais do que uma quantidade de imagens, mas também as relações que estas mantêm. Além disso, essas imagens, para Durand, nunca são escolhidas por pura casualidade, ou acordo, dialogando com as teorias saussurianas em que o signo é

arbitrariedade e conversão. Para o antropólogo, “O analogon que a imagem constitui não é apenas um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre um símbolo” (2012, p. 29). Desse modo, esse conjunto de imagens que constitui *o capital pensado* da humanidade é, a vigor, símbolos. Durand, portanto, ao definir o que é o imaginário, também define o que é símbolo, imagens motivadas que compõem o painel das crenças, sonhos, fantasias e medos da humanidade, compartilhadas nas mais diferentes esferas culturais.

Mircea Eliade coletou diversos pensamentos religiosos na história das crenças da humanidade, pesquisando, analisando e aproximando hierofanias – elementos naturais, a partir dos quais, nas mais diversas expressões míticas e religiosas, a humanidade comunica-se com o sagrado e também dele aproxima-se. Essas hierofanias (céu, vento, água, noite, etc.) foram organizadas e divididas em dois volumes intitulados *Tratado de Historia de las Religiones*. No volume II (1974), capítulo V – “Las aguas y el simbolismo acuatico”, Eliade apresenta as águas como um símbolo de todos os começos, o embrião de todas as sementes de vida, como fonte e origem de cada possibilidade de existência. Simbolizando fonte, são também símbolos de cura. Soberanas, imperam sobre qualquer padecimento, físicos, morais e mentais. Como princípio da vida, são águas curadoras que, ademais, representam o eterno devir, o tempo cíclico – simbolizados pela relação dos ciclos lunares com as águas, são também símbolo de feminilidade, renascimento e morte. Segundo Eliade, esse elemento é a fonte para onde “todas las formas vuelven por regresión o cataclisma” (1974, p. 222) e está presente em todas as cosmogonias, mitos, rituais e conjunto de imagens aquáticas. Seja qual for a expressão religiosa analisada por Mircea, as águas são fonte e suporte para tudo criado. A dissolução nessas águas, portanto, equivale à reintegração a uma preexistência.

A questão do sagrado para Mircea Eliade não implica, necessariamente, na escolha ou necessidade de algum credo específico, mas sim diz respeito a uma dimensão que constitui o modo de ser e de pensar sobre existência, a passagem do tempo, a finitude. O sagrado apresentado aqui concerne à esfera simbólica, desvalorizada pela racionalidade objetiva, constitutiva da forma como pertencemos ao mundo e como reagimos às necessidades e os medos que habitam o ser. Tais contribuições auxiliam nas análises das imagens do mar encontradas nas tradições de cultura africana, e na relação de aproximação entre estas e as representações cecilianas.

Elikia M'Bokolo – historiador congolês interessado pela história social, política e epistemológica de África, em seu livro *África negra: história e civilizações – Tomo I (até o século XVIII) (2008)*, dedica-se à pesquisa sobre a história dos impérios e as civilizações existentes em África, sem deixar de fazer uma análise crítica ao colonialismo, neocolonialismo, ao tráfico humano transatlântico, ao racismo paternal e ao apagamento das culturas fecundadas e concebidas pelos (as) africanos (as). Dentre suas contribuições, destaca-se em importância para essa pesquisa a menção que faz ao mito de Kalunga, representado pelas águas, entidade apresentada por Elikia como o responsável por conduzir às pessoas ao reino de seus ancestrais e dividir o mundo dos vivos e dos mortos.

O mito de Calunga, por sua vez, (Kalunga nas línguas bantu) aproxima-se semântica e simbolicamente das acepções encontradas sobre esse vocábulo nos dicionários de língua umbundu e kimbundu. Segundo a *Gramática do umbundu: língua de Benguela (1894)*, de José Pereira do Nascimento, kalunga refere tanto o mar como a expressão de subserviência e lisonja – “mar; expressão de adulação e subserviência”. Aproximando, desse modo, a acepção de uma natureza tanto de mar como de grandeza, respeito e devoção. A raiz “lunga” também compõe morfologicamente outros termos que estão, de igual modo, aproximados das representações de kalunga: como lume (*alunguka*), expressão que está próxima de uma entidade poderosa, visto que orienta, direciona (*oku-lunga* – “aconselhar”), faz ver, mostra o caminho; da mesma forma como também indica sabedoria (u-alungaka – “o homem sábio”; oku-lunguka – “ser prudente”, ou “ser inteligente”), correspondendo, desse modo a inteligência, quando refere iluminação e sabedoria; e poder, quando visto pelos sentidos de “adulação, cumprimento de respeito”.

Já na tradução do umbundu para o inglês, pesquisada pelos missionários Rev. W. H. Sanders, Rev. W. E. Fay, entre outros, organizada por Thomas Todd e publicada em *Vocabulary of the umbund language: Lists of there thousand words used by the inhabitants of Bailund and Bihe, and other centries of west central África (1885)*, kalunga (*hades*) refere um “lugar invisível”, ou o mundo dos espíritos (*the spirit world*), o que se aproxima da mitologia de Kalunga, observado a dimensão oculta, misteriosa do sagrado, assim como pela alusão a natureza imaterial e mítica da vida. Etimológica e simbolicamente este vocábulo também é relatado por Oscar Ribas, em *Ilundu: espíritos e ritos angolanos (2009)*, onde são apresentadas entidades e liturgias, algumas encontradas nos terreiros de umbanda no Brasil. Entre estes seres, além de Nzambi, autor da criação, de todo o bem e todo o mal que está

sobre todas as partes do universo e que, em algumas regiões angolanas pesquisadas por Ribas, é também chamado Kalunga, Lumbi, entre outros nomes, caso que não ocorre no Brasil, está Kalungangombe, deus intermediário, isto é, está entre a humanidade e Nzambi, é o juiz da morte, pode extinguir qualquer vida, desde que Nzambi não interfira. Há também outras entidades que compartilham a mesma raiz morfológica, como os Malungas, espíritos que, encarnados, podem ter sido brancos ou negros e que expressam a influência do catolicismo, sendo referidos como santos. Essas acepções e mitos foram diluídos, unificados e traduzidos no processo de assimilação da cultura africana e são encontrados, de forma traduzida, tanto nas práticas da umbanda quanto nas concepções que temos sobre o mar, isto é, como uma força sagrada, vencedora, de vida e morte, mística.

Imagens, símbolos e representações “Quiandas, Quitutas, Sereias”: imaginários locais, identidades regionais e alteridades (1998), de Virgílio Coelho, antropólogo angolano, é um artigo onde se expressa a intenção de corrigir os valores negativos atribuídos ao imaginário e representações regionais e locais da população mais humilde de Luanda, principalmente entre os mais jovens, que, segundo Virgílio, estão cada vez mais distantes do imaginário local. Sua pesquisa bebe nas fontes orais mais antigas e nas fontes orais escritas, arqueológicas e arquivistas. Partindo da crítica política e social a respeito do crescimento urbano de Luanda sem respeitar as informações culturais e históricas de Angola, Virgílio pesquisa sobre formação de alguns reinos, como o Reino de N’dongo, por exemplo, e os mitos, crenças e rituais para entidades das águas, ou gênios da natureza, as Quiandas, Quitutas e sereias.

Reginaldo Prandi, sociólogo brasileiro, em uma longa e minuciosa pesquisa feita no Brasil e em Cuba, reuniu mitos de 33 deuses iorubás. Os mitos dos Orixás faziam parte inicialmente de poemas proféticos do oráculo iorubano. Esses poemas falavam sobre o princípio do mundo e de como cada Orixá ficou responsável pelo governo de determinadas energias e elementos, como os ventos, as selvas, a terra, etc. Tradicionalmente, esses povos acreditam que pelo mito se alcança compreensões acerca do passado e da origem da vida. É também através deste que se pode interpretar o presente e, até mesmo, predizer o futuro. Segundo essas mitologias, nossas inclinações, desejos, os desafios que enfrentamos, defeitos e qualidades, tudo está sob a influência direta desses deuses. Iemanjá, por exemplo, é a *senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura* (Prandi, 2001, p.29). As acepções e o mito de Calunga, bem

como as sereias apresentadas por Virgílio Coelho e as entidades estudadas por Reginaldo Prandi estão difundidas nas tradições afro-brasileiras e tem, neste trabalho, suas representações aproximadas ao imaginário ceciliano, com maior ênfase em calunga e nas orixás, tanto por apresentarem maior menção em *Olhinhos de Gato* (1983) e *Batuque samba e macumba* (2019), quanto por serem mais citadas nas cantigas e músicas escolhidas nas sessões de análises.

DAS ÁGUAS DE VIDA, MORTE E TEMPO, ANÚNCIOS DE UM “MAR QUE VEM DO HORIZONTE”

*Mar, misterioso mar
que vem do horizonte
é o berço da sereia
lendário e fascinante*

Este Capítulo é destinado à análise contrastiva entre duas representações fundamentais tanto na poesia de Cecília Meireles, quanto na sua narrativa memorialística: a morte e o tempo. Tal confrontação serve como uma indicação de prováveis simetrias encontradas nessas diferentes manifestações literárias, para perceber a relevância e a possível confluência entre as memórias que Cecília Meireles tem de sua infância, bem como o modo e quais memórias ela escolhe registrar, e os símbolos e arquétipos encontrados em seus poemas. *Olhinhos de gato* (1983) apresenta uma narrativa que se dedica às memórias de infância de Meireles no Rio Janeiro e assemelha-se a sua poética, na contemplação do etéreo, na preocupação com o sombrio e miserável da morte. Todas as pequenas coisas relatadas contam não apenas as recordações desses fantasmas, revelam ou o lado infame do tempo, ou o acúmulo de todas as datas vividas. Dedicar-se também à sombra não somente da morte, mas da pena da vida que já é jazigo da desmemória, encarando a fundo o próprio universo, onde tudo era desconhecido e novidade na sua primeira infância e enquanto crescia.

São os relatos tecidos de retalhos das lembranças da morte da mãe, o peso do luto da avó e o vazio infinito dos que já não estão que iniciam a narrativa. Cecília sabe que “o espelho ainda é mais infiel do que a memória humana” (Meireles, 1983, p. 7), desse modo o lúdico percorre a autobiografia, e o olhar é lançado adentro, distanciando-se também e procurando-se na terra, nas frestas do assoalho, nas histórias e na curiosidade pelo que lhe é de fora. Antes, no entanto, de iniciarmos as análises contrastivas entre a poesia e a narrativa autobiográfica, é preciso esclarecer a razão deste cotejo. Para isso é necessário pensar sobre a narrativa autobiográfica em seu aspecto teórico que conduzirá a uma análise literária e não a uma identidade pessoal da escritora. Desse modo, vê-se as representações que a autora elabora em sua narrativa com um modo de querer expressar-se ou se voltar, com a perspectiva de uma mulher adulta e autora, para sua infância e como essas representações estão presentes nos seus poemas, de modo a buscar as imagens, e o olhar da escritora para sua infância, identificando a simetria existentes em ambas.

Sendo a memória naturalmente fragmentada e reconhecendo o olhar interpretativo, isto é, subjetivo, que se dedica a quase tudo presenciado no mundo, sabe-se que mesmo ao

falar da própria memória, somente é possível a partir do olhar da experiência, que interfere tanto nas valorizações das memórias. Quando Cecília Meireles descortina sua infância, acessa seus vínculos afetivos e episódicos por meio da natureza lacunar da memória, seja por processos físicos ou temporais; a partir dos sentidos que atribui para sua primeira idade, afetando e sendo afetada por essa rememoração; por meio da vivência somado ao conhecimento adquiridos na sua trajetória até o momento da escrita e a capacidade da imaginação criadora que pode preencher as lacunas da memória em um processo inconsciente. Ademais, é necessário considerar o recorte diacrônico escolhido pela poeta no processo da escrita, preferindo determinados acontecimentos em detrimento a outros, oferecendo, portanto, uma imagem parcial e retalhada. Por isso, Leonor Arfuch afirma que não é possível uma coincidência “empírica” entre o narrador e quem está sendo narrado (2010, p.54). No entanto, a *autobiografia permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como o outro”* (2010, p. 55).

Ainda que não haja uma “coincidência empírica”, escrever sobre sua infância permite à poeta uma confrontação entre ela, em constante processo de formação, e a imagem que guarda de si, podendo encontrar semelhanças e diferenças que resultarão não em uma reprodução exata, mas sim em uma forma de ver-se e perceber-se no mundo. Contudo, o que interessa a essa pesquisa é a análise das imagens que Meireles associa a sua infância, se é possível percebê-las em sua poesia e como a poeta menciona as tradições afro nesse processo de reconhecimento pessoal.

No âmbito da pesquisa essa confrontação rememorativa pode resultar também no trabalho artístico da poeta. De forma cronológica e temática, por exemplo, na década de 1930, enquanto trabalha em suas aquarelas publicadas em *Batuque, samba e macumba*, a autora publica sua autobiografia, abordando a cultura afro-brasileira nas duas publicações. Entretanto, será analisado no momento inicial como essa confrontação rememorativa aproxima-se das temáticas e das representações em sua poética, não em sua totalidade artística, mas em aspectos representativos e simbólicos que são considerados nessa pesquisa, peças-chave para o entendimento dos principais temas que estão presentes em sua literatura.

De acordo com Mikhail Bakhtin, “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e “totalidade artística”” (Bakhtin, apud Arfuch, 2010, pag. 55). Isto posto, pode-se entender que não é necessário que se tenha semelhança de qualidades particulares entre o

autor da autobiografia e o narrador, visto que o enunciador se distancia de si para poder narrá-lo. “Essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação” (idem). Para o teórico, há também o distanciamento temporal entre o que foi vivido e quem está rememorando, visto que vamos preenchendo as lacunas da memória a partir de outras experiências, destacando e dando valor a determinadas reconstruções de nós mesmos.

Não se tratará então de adequação, da "reprodução" de um passado, da captação "fiel" de acontecimentos ou vivências, nem das transformações na "vida" sofridas pelo personagem em questão mesmo quando ambos — autor e personagem compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiográfico não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar a do biógrafo — um outro ou "um outro eu" não há diferença substancial —, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (Arfuch, 2010, p. 55)

Esse distanciamento entre o biógrafo e o ser biografado, ou autor e personagem, percebe-se na autoficção de forma estrutural, em como a autora resolve contar pequenas histórias de sua infância. Ao reconstruir a memória refere-se a ela mesma como Olhinhos de gato, visto que nem o narrador da autobiografia, nem o ser biografado, a poeta em sua infância, são referidos pelo nome de Cecília, ao contrário esse desdobramento de Cecília Meireles ocorre durante toda a narrativa em sua forma estrutural: cria a personagem, narrando-a em terceira pessoa. Embora todos os personagens da autobiografia tenham importância e identificação na realidade da poeta, como a avó, a ama, etc., todos recebem apelidos: a avó Jacinta é Boquinha de Doce, a ama, Dentinho de Arroz, são exemplos disso. Em relação à reconstrução dessas memórias, a autora deixa claro, desde as cartas e entrevistas que troca com amigos até a própria estrutura da autobiografia, a tentativa de criar pequenas histórias que lhe ocorreram na infância, entre uma narrativa e uma poética da memória.

No entanto, esse processo de tornar a si e esses entes queridos personagens, nem a forma de narrá-los, não exclui a tentativa de rememorá-los, nem tão pouco garantem uma totalidade verídica. O que se pretende neste momento da pesquisa é pensar com que imagens Cecília associa a sua infância e como essas imagens estão representadas em sua poética, de modo não a visar uma totalidade artística, mas sim uma possível via de interpretação. Se não é possível confundir o autor com o narrador de uma biografia, também é difícil deixar de perceber que, a partir da construção organizada, sistematizada e filtrada, o autor encontra, à

sua maneira, um modo de perceber o mundo e a si. Segundo Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do autor, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida” (Arfuch, 2010, p. 55, grifo da autora).

Entretanto, a importância da autobiografia está no fato de que ela pode ordenar a existência, considerando o homem como um processo e não como algo pronto, por isso sempre em busca de uma identificação e de pertencimento, dessa forma é no espaço da narrativa que o homem consegue perceber-se e ordenar sua vivência. De tal forma, importa para essa pesquisa as contribuições de Arfuch e Bakhtin para a compreensão de que, ao analisar a autobiografia, pintura e poesia de Cecília Meireles, não se encontra uma fonte documental empírica capaz de demonstrar o que é realidade na vida da poeta ou mesmo a completude artística dela, ao contrário, indica apenas alguns aspectos que serão observados num recorte temporal, partindo de 1926, ano em que a poeta começa a compor suas aquarelas, a 1942, com a publicação de *Vaga Música*.

Além disso, ao observar as imagens da morte e do tempo em sua poética e narrativa autobiográfica, não o será realizado de modo a entender as sombras da poeta, visto que temos nosso próprio véu noturno para indefinir e desconhecer a penumbra de outrem, mas sim para analisar tais imagens como símbolos arquetípicos constituintes da literatura cecilianiana. Dessa forma, busca-se na autobiografia imagens associadas a sua infância que podem estar presentes em sua poética, estabelecendo uma análise contrastiva entre essas simbologias e a narrativa. O objetivo dessas análises consiste em procurar simetria nas representações desses dois temas, visto que indicam vida, o desejo pelo recomeço e a angústia do fim, temas que serão abordados ao longo do trabalho. Encontradas, é possível pensar se também o contato com as representações arquetípicas e a cosmovisão afro-brasileira que a poeta indica durante a infância pode, do mesmo modo, ser aproximado de seus poemas. De acordo com Leonor Arfuch, a biografia “impõe uma ordem à própria vida — a do narrador, a do leitor —, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, conseqüentemente, do espaço biográfico” (Arfuch, 2010, p.56).

Destaca-se que é possível observar a confluência entre o tipo de narrativa usado na autobiografia e a poesia, isto é, o tom simbolista, visto que, para alcançar suas memórias, busca o que está além do que vê, questionando o que lhe era apresentado como verdade, reinterpretando essa verdade tanto do mundo quanto de si, o que, certamente, assemelha-se a inquietude presente nos poemas. O tempo fora do tempo — esse que é a terra inteira, o

universo, o antes e o porvir, todos, tudo, o indefinível e a cantiga do infinito — e a memória, temas recorrentes em *Viagem* (2017) e *Vaga música* (2017), por exemplo, também são encontrados na autobiografia. Tanto o tema, quanto a descrição simbolista na seguinte citação, elucidam essa confluência entre o tipo de narrativa e a poética de Cecília:

Não. Olhinhos de gato prefere ficar vendo, apenas, todas aquelas sobras de pano, retorcidas, amassadas, de onde se exala 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, 1983, pg. 7)

Essa procura Universal pelo *eu* que se destaca nos poemas da autora e desdobra-se nas simbologias das águas e das sombras, vê-se também na citação acima, pois que, ao buscar suas pequenas memórias, percebe-se o olhar ao de dentro, mas também no desdobramento do sujeito em diferentes tempos, histórias, tal como os sujeitos da poética ceciliana, procurando-se na água, no espelho, na noite, etc. Destaca-se nesse capítulo de que modo é possível observar a congruência entre a autobiografia e os poemas em dois aspectos: as representações simbólicas utilizadas; e o olhar dado à morte e ao tempo, temas recorrentes em seus poemas, sobretudo depois da publicação de *Viagem*, e está também na narrativa memorialista, integrado nos processos de desdobramento do “eu”. O poema “Retrato” publicado em *Viagem*, por exemplo, apresenta o quadro do triunfo da morte sobre a vida, mesmo quando esta ainda permite ser, ainda que não se saiba ser, nem o que é. No poema, vê-se a inadequação do sujeito lírico com a imagem que vê de si:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lado amargo.

Eu não tinha essas mãos tão sem força,
tão paradas e frias e mortas;
(Meireles, 2017, p. 250)

Ao deparar-se com espelho, o sujeito ceciliano estranha sua própria aparência diante da passagem do tempo, essas representações externas, como: rosto, olhos, lábios, mãos, acabam por simbolizar o estado de luto, fragmentação e sombra do sujeito lírico, e reforçam as imagens da morte; além disso, as expressões: calmo, triste e magro, usadas para qualificar o rosto, sugerem a morbidez de um cadáver. Do mesmo modo, os olhos vazios também remetem a morte no que se entende por abismo e infinitude. O lábio amargo, por sua vez, pode representar o desprazer, a dor, o desagradado, isto é, a tristeza que vem de si, do seu íntimo. Está nos lábios e no retrato o sabor putrefato da morte, da rigidez do tempo e da finitude, sentidos nos dias. Destaca-se agora na citação a seguir, extraída da autobiografia, as

similitudes tanto com o tema, quanto com a representação, prevalecendo o lúdico, o impulso do inconsciente, o imaginário abstrato que apresenta, sem ordem estabelecida, ângulos, retalhos de imagens justapostas pintando o peso das sombras.

Levanta os olhos, ao retirar os bordados de palhetas e miçangas, que mal cintilam naquela treva. E o olhar que se encontra com o seu está dizendo lá longe, onde o olhar é ainda pensamento: "luto, luto, luto, luto"... Suas mãos sobre aquele mundo são pássaros caídos arrastando-se tristemente: sonho magoado... perdida a direção (Meireles, 1983, p. 7).

Assim como no poema, vê-se na citação da autobiografia o tema central do fragmento e do fim, a aflição do sujeito ao voltar o olhar para si e, entre miçangas, vidrinhos e tecidos, encontra a sombra da morte e o desconhecido de si mesma. Cecília foi criada com um monstro tão real quanto esses que as nuvens formam no céu e que logo se desfazem, mas que não deixam de existir enquanto olhamos e o vento não passa. Depois da morte do pai, mãe, irmãos de Cecília, é natural que a sua avó Jacinta, a única tia viva, Có, sua ama Dentinho de Arroz, a cozinheira Maria Maruca, as empregadas e que amigas da família fossem assombradas com a possibilidade da falta da menina, o que provavelmente marcou não apenas a sua obra como também as memórias que ela escolhe para sua autoficção.

As constantes advertências da avó e das empregadas que trabalhavam na casa sobre a saúde ou a pouca saúde da menina, ou o histórico de morte da família refletiam não apenas em como a personagem encarava a morte na sua mais tenra idade, convivendo com o peso do luto, da falta, como também voltou a atenção da pequena Olhinhos de Gato para o tema que também marca a poesia de Cecília:

A cada instante eles examinavam as solas dos sapatos: não acontecesse andar com os pés molhados. Mas também com o sol tinham cuidados especiais: podia morrer de insolação... Se começar vai escurecer, trazia uma depressa para casa: porque há o sereno, que infiltra doenças não somente, pela cabeça. Se faz luar grande, fecha-se a janela, porque essa fria luz estraga a vida. "Tudo faz bem, mas só até certo ponto". (Meireles, 1983, p. 109)

Entre as conversas que a avó tinha com as mulheres que conviviam com a menina, Olhinhos de Gato escutava constantemente o fato de sua vida ser motivo de assombro para as pessoas, visto que, de seus irmãos, de seu pai, mãe, ..., restava apenas avó e neta. De modo que, reconhecendo o tempo dessa infância narrada por Cecília, onde ainda se enfrentava no Brasil a terrível disseminação da varíola e a grande mortalidade infantil, associado já ao trauma da família em relação à morte, não é incomum perceber que os medos dos familiares e amigos da família marcaram a narrativa da poeta:

Havia um luminoso pasmo. O silêncio dizia: “parece mentira que não tenha morrido! Como os outros.” Depois, o silêncio acabava: “muito trabalho me tem dado! Sempre pensando no que lhe hei de dar de comer, sempre cuidando de a agasalhar...” parava um pouco. E mais baixo: “sempre rezando por ela...” (Meireles, 1983, p. 112)

Haja vista que tudo remetia a imagem do fim, da viagem derradeira, sejam as fotografias dos irmãos, mãe, e pai, entre outros parentes, a própria vida da menina, da avó, e dos poucos familiares que ainda restaram era já sinal de morte. De modo temático, destaca-se no poema “Confissão”, publicado em *Vaga música*, a presença constante do simbolismo da morte, e de tudo que se engendra deste, na vida e no modo como o sujeito lírico a intui:

NA QUERMESSE da miséria,
fiz tudo o que não devia:
se os outros se riam, ficava séria;
se ficavam sérios, me ria.

(Talvez o mundo nascesse certo;
mas depois ficou errado.
Nem longe nem perto,
se encontra o culpado!

De tanto querer ser boa,
misturei o céu com a terra,
e por uma coisa à-toa
levei meus anjos à guerra!.

Aos mudos de nascimento
fui perguntar minha sorte.,
E dei minha vida, momento a momento,
por coisas da morte.

Pus caleidoscópios de estrelas
entre cegos de ambas as vistas.
Geometrias imprevistas,
quem se inclinou para vê-las?

(Talvez o mundo nascesse certo;
mas evadiu-se o culpado.
Deixo meu coração – aberto,
à porta do céu – fechado.)
(2017, p. 411)

O poema, “Confissão”, inicia com contraste que representa o desajuste do sujeito lírico, visto que quermesse, referida a uma festa de caridade ou paroquial, ou ainda significando miséria, sintetiza a visão de mundo do sujeito, em que a vida é um encontro onde se festeja, ainda que haja misérias, fragilidades e abandonos. Nessa existência miserável, pintada de festa caridosa, o sujeito lírico se vê inadequado a todo o tipo de interação social e as convenções que se espera dele. Não se trata de uma inadequação que se diz dos comportamentos, mas a inadequação do sentimento de não estar completo e nem acompanhado, seja no riso ou na dor. E esse entendimento de mundo torto, de mundo errado,

que se perdeu ou que foi perdido, corrompido, já que na segunda estrofe está utilizada a expressão “culpado”, permanece compondo sentimento de solidão do sujeito lírico. Também se percebe a dor e as forças que este sujeito dedica a coisas que considera imerecidas: a ingratidão ou o irracional das batalhas da vida e a busca por encontrar um equilíbrio entre o material e o etéreo, por ser uma versão melhor de si sendo frustrada. Esse sentimento de solidão e inadequação, de não poder ser escutado nem entendido, permanece sendo nutrido pelo sujeito marcado pela morte e pelo luto, seja pela incompreensão, pela procura de resposta, seja por todas as perdas que se podem acumular na vida.

Dando luzes e imagens para o que não pode enxergar na matéria e nem nos sonhos, o sujeito ceciliano cria uma *terceira via de significação*⁸ do mundo fora do que já foi instituído como verdade, como real. Isto é o permanente sentimento de entregar-se às coisas vãs, a quem não se pode nem ver nem escutar, isto é, não pode participar desse mundo vivido pelo sujeito lírico. O poema encerra com a total entrega a um mundo desajustado que encerra qualquer confiança na paz e na tranquilidade ou no descanso e com uma ambiguidade surgida pela organização sintática dos últimos versos – considerando-se o travessão, o coração do sujeito lírico nessa quermesse da miséria estaria fechado, diante, da entrada para o mundo etéreo, acessível; de outro modo, os versos lidos na ordem sintática em que são escritos também poderiam sugerir um coração aberto diante da inacessibilidade na participação do cosmos, infinito e/ou paraíso. A morte, neste poema, então, representa o completo desajuste e incompreensão do sujeito diante da vida, que não encontra na existência resposta e carrega em si todas as mortes possíveis, os abandonos, a voz que se cala, as luzes que morrem e não são vistas. Presencia-se, desse modo, as imagens da morte vivida que permanece e se arrasta nos dias. É o fim, portanto, a descida, o sofrimento de quem está morto em vida. Por sua vez, essa angústia diante dos abalos da vida, além de reforçar a proximidade com as experiências e os sentimentos de Olhinhos de Gato, é que motiva os sujeitos cecilianos a buscar pelas águas para vencer os padecimentos mentais. Motivo pelo qual também os indivíduos, nas músicas e nas práticas religiosas de influxo afro, procuram as entidades dos mares e dos rios.

Sobre a descida e entrega ao mundo dos sonhos, situado no terreno noturno, é preciso observar como esse elemento produz imagens míticas da representação da vida, das mortes e do tempo: tempo que desintegra, que mata, que é invencível. Tempo imutável e inflexível, quando os sujeitos cecilianos e sua personagem se deparam com a perversidade na fragilidade

⁸ Gilbert Durand.

existencial; mas também a possibilidade de um tempo que não é linear, de eterno retorno, um ciclo ininterruptível, o tempo no Reino da Imaginação Mítica e Material.

A fascinação pela fragilidade de tudo, o aspecto doentio do desconcerto do indivíduo são elaborados pela autora não de uma forma objetiva, mas essencialmente simbólica e edílica, explorando a sugestão e a profundidade na análise da realidade que se lhe apresentava em retalhos de memória costurados pela poeta. Por conseguinte, a exploração da imaginação, do sonho e do inconsciente, cria uma narrativa que evoca e simboliza, tanto quanto narra. Nesse sentido, torna-se uma autobiografia extremamente poética, que pretende, para além de expor essas lembranças, relembrar os sentimentos, as ideias, a subjetividade de uma menina. De modo que, assim como em seus poemas, não é incomum que se perceba na autobiografia um fio arquetípico, ou fios arquetípicos e complexos. A narrativa, de modo muito criativo, também explora as primeiras alucinações que conduzem a menina a uma reflexão sobre as emoções humanas e sobre a possibilidade de ver o mundo a partir das matérias, mas de modo a ressignificá-las e ultrapassá-las. Trata-se de uma literatura de memória que se permite à busca também pelo inconsciente, pelo sonho, mistério e pelo místico que atravessavam as lembranças de uma infância.

Outra característica que está presente, tanto na narrativa quanto na poética ceciliana, é que em muitas descrições da natureza, árvores, flores, terra, pequenos animais, ervas, a própria casa em que morava com a avó, (na poesia predominam da areia, do mar, do vento, o que constitui uma característica interessante, dado que o primeiro contato de Olhinhos de Gato com o mar, segundo a narrativa, era apenas oniricamente, a partir de histórias que escutava de sua ama) está a noite. Não para uma mera reprodução de uma cena, antes são sempre caminhos que a autora encontra para valorizar os impulsos do inconsciente, dos sonhos, do que não compreende.

Nessa autoficção são narrados os primeiros desencantos e a desesperança em perceber que tudo, independentemente do querer, do desejo ou do amor que se dedica a algo, desaparece. Trata-se de uma autobiografia que tece a dor de saber que cada fonte de amor, cada alvo de interesse, será, inevitavelmente, levado de si, e de uma personagem intuindo que um dia nem ela própria mais existirá, e que talvez não resista sua existência nem mesmo ao desgaste da memória, nem mesmo no que sobra dos impactos que uma vida deixa por onde passou. Observa-se, na citação a seguir, o registro desse despertar sombrio que marcou a infância de Olhinhos de Gato:

Que gosto de longe — mas de um outro longe — há em cada objeto, em cada animal, em cada criatura! E que paciência de obedecer a um secreto compromisso! Tão sérias, as coisas! Tão sérios, os animais e as plantas! Muito mais sério que as pessoas. Andando, comendo, crescendo mas sempre dormindo. Viajando como todos nós para a morte, mas ainda mais indefesos. E tudo morre! Tudo? (Meireles, 1983, p. 16)

As expressões utilizadas nessa lembrança como: animal, criatura, secreto, coisas e plantas remetem a uma fonte primordial ou a um pertencimento universal que está em cada coisa na terra — seja nas pessoas, seja nas criaturas, existe algo que impulsiona, que remete a uma fonte transcendental, uma fonte primordial de onde tudo vem e para onde tudo vai. De outro modo, é possível também observar a fragilidade que a narradora aponta sobre a existência humana. São sérios os animais, as coisas, os objetos, as criaturas, porque não conhecem, não questionam, apenas obedecem cegamente a um compromisso, a um pacto existencial. Seguem uma ordem primordial, essas criaturas indefesas, porque não sabem, como sabe a humanidade, que estão indo para o fim.

Portanto, há uma distinção também na recordação dessa menina: a percepção de que se sofre mais pela morte ao saber da existência dessa, visto que, procurando de qualquer forma romper com esse compromisso, com essa marcha derradeira, envolvem-se os homens em fantasias, sonhos, ignorando a própria viagem, enganando-se e tornando-se, desse modo, mais frágeis do que qualquer outra existência, como das flores, plantas, dos animais, dos rios, das árvores e das épocas, que cumprem resignadamente essa ordem que os faz caminhar para esse compromisso de morte. Enquanto se conhece a certeza do fim, afasta-se dessa essência primordial, refugiando-se em sonhos que envolvem o olhar no caminho derradeiro, para ser possível ignorá-lo, ou se vive o desejo de que não haja finitude, o sonho com o futuro além do fim. Nos fragmentos citados aparecem certas indagações que Cecília recria ou revive em suas memórias, como a possibilidade da infinitude, conforme é percebido no final da citação anterior, encerrada com uma interrogação. Essa interrogação, em verdade, é um despertar presenciado na poética ceciliana. No poema “Noturno”, publicado em *Viagem*, também encontram-se as imagens da morte associadas a uma possibilidade mística do tempo contínuo e às ideias que se aproximam do oculto. Vê-se no poema a representação simbólica de todas as lutas do sujeito, que lhe exigem força, ferramentas e ajuda que permita ultrapassar esse momento de dor. No entanto, ao perceber-se em sofrimento, suplica a uma força, a um poder místico para que não só as dores que o acompanham sejam vencidas e seu próprio sofrimento seja ultrapassado, mas também para que tenha a possibilidade de participar de um tempo místico. As imagens da morte, portanto, neste poema, dizem do cessar do sofrimento.

Mandai-me soldados
de estirpe mais forte,
com todas as armas
que levam à morte!

...
Suspiro do vento,
lágrima do mar,
que leve esse arcanjo meu longo tormento,
e também a mim, para o acompanhar!
(Meireles, 2017, p. 287 a 288)

Também no poema “Despedida”, de *Vaga música*, além da desilusão do sujeito frente às condições de existência no mundo marcado pela individualidade, pela morte, pela dor e ausências, o caminho pelo qual escolheu se entregar ao fim o conduz ao mar. No entanto, a análise dessa representação das águas é abordada nos capítulos V e VI deste trabalho. O que cabe aqui neste momento primeiro é a representação de um suicídio simbólico que corresponde às ideias da morte amalgamada à vida, e à eternidade, transformadora de estados emocionais e necessária para inícios de novos ciclos. O sujeito lírico, percebendo a individualidade corrompendo o espaço e a voz das saudades e das ausências, não encontra nem na morte a possibilidade de consolo, põe-se, portanto, em um barco, em uma viagem mítica, entregando à própria sorte das águas a sua existência.

Quem lembra a fala da ausência
num mundo sem correspondência?

Viajante da sorte na barca da sorte,
sem vida nem morte....

Adeus,
que é tempo de mear!
(Meireles, 2017, p.377 a 378)

Do mesmo modo, no poema “Medida da significação”, na parte IV, vê-se novamente o sujeito Ceciliano identificando-se com um profundo pesar e desenganação, como se a própria existência fosse de um cipreste: “É inútil o meu esforço de conservar-me; / todos os dias sou meu completo desmoronamento: / e assisto à decadência de tudo, / nestes espelhos sem reprodução” (Meireles, 2017, p. 303). Tal acolhimento e observação do quanto de vida tem a morte e a abertura para a possibilidade de compreender a vida além da matéria e do fim derradeiro, percebe-se no seguinte fragmento:

Nenhuma das três, porém, se parecia mais com o que era. De modo que, na verdade, não sendo mais o que tinham sido, estavam também mortas em parte. Ela mesmo, a princípio, ficava admirada de saber que estava diante de si mesma. Pensava que era também uma criança já morta, como as outras. (Meireles, 1983, p. 94)

Assim como se pode perceber no poema “Retrato”, publicado em *Viagem*, Cecília explora nessa pequena passagem os limites entre vida e morte, sonho e realidade, tempo e

fim. Desse modo, tanto na narrativa quanto na poética se observa a cosmovisão ambivalente do que seria a existência e a não existência, relevante para essa análise, visto que representa a confluência entre a autobiografia a poética de Cecília Meireles, isto é, o olhar para a morte simbólica, assim como para um tempo mítico, ou para a possibilidade de ultrapassar esse tempo que conhecemos e que chamamos vida. Não ter tempo é morrer. Em seus poemas também são elaboradas imagens de um sujeito lírico que procura ou ultrapassar a morte através de um retorno místico, ou encontrar na morte a possibilidade do encerramento de um sofrimento, do estado profundo de dor. No poema “Êxtase”, de *Viagem*, é apresentada a possibilidade de experimentar a morte oniricamente:

DEIXA-TE estar embalado no mar noturno
 onde se apaga e acende a salvação.
 Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma:
 em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,
 e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.
 Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
 Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.
 Nós somos um tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água geando círculos.
 Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras
 ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.

Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno
 e afoga a boca da vontade e os seus pedidos...
 (2017, p. 272)

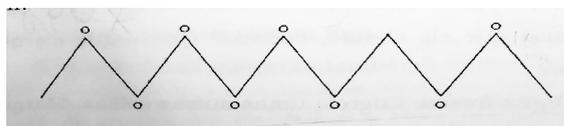
O “mar noturno onde se apaga e ascende a salvação” é símbolo do fim e do recomeço, representação semelhante ao mito de Calunga, que será apresentado no próximo capítulo, extensão de água por onde as almas desencarnadas podem viver novamente, em um tempo sem morte. Ou a representação de calunga no Brasil, o mar que desfaz todos os males. O poema apresenta um convite, ou conselho dado pelo sujeito lírico ao interlocutor, para que este encontre seu momento de absorta contemplação do universo, experienciando o sonho, não de forma biológica, mas como um abraçar de uma loucura que permite a entrega total para o cosmos de infinitude e mistério. Admitindo a insignificância da existência humana e corpórea diante da enormidade do mundo, este convite propõe a entrega ao pensamento que possa fazer do mundo uma massa amorfa e criar a partir desta outra possibilidade de se estar vivo e de sentir o pertencimento ao Todo. Essa entrega acaba com as ausências e com a dor. Quando consegue se entregar ao ciclo, à desordem, experiencia-se uma reinvenção de toda a forma de estar e sentir.

Reconhecendo quanto o tempo vivido e a vida são fugazes e os desejos ainda mais frágeis, o sujeito lírico de “Êxtase” apresenta um caminho pelas águas ao encontro do subconsciente, onde tudo está fragmentado: vida e morte, o tempo e a eternidade, o sonho e a ausência de desejos “Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno / e afoga a boca da vontade e os seus pedidos.” (2017, p. 272). Nesse sentido, tanto vida quanto morte adquirem uma ambiguidade metafísica: nem a vida é pura existência, nem a morte é somente a ausência derradeira.

Se a certeza da morte causa esperança em ultrapassá-la, essa mesma certeza suscita a ideia de encontrá-la como descanso. Se o luto, fruto de todos os desgastes da matéria dos sonhos e das ideias, causa desespero tanto na narrativa quanto na poesia, o abraçar das sombras, ou entregar-se à morte, passa a ser parte do caminho tanto do sujeito lírico nos poemas quanto de Olhinhos de Gato. Dessa forma, na autobiografia, Cecília apresenta algumas memórias como o seu despertar para a possibilidade de outro tempo ou de outra existência.

É nessa descida às sombras, registrada por Cecília na sua narrativa e observada em seus poemas, que a morte aparece como o abraço salvador do sujeito em profundo sofrimento, ou como algo vencido em um tempo de retorno, conforme se encontra no seguinte fragmento da narrativa memorialística: “e como a do retrato estava morta, e, no entanto, sobrevivia, quem sabe se andaria por alguma parte alguma coisa de todos os outros mortos, que, por isso, estavam ali tão tranquilos na mesma posição?” (Mireles, 1983, p. 94). Observa-se, portanto, a beleza desse despertar para a contemplação e para a representação do sentimento humano de vencer a morte, na esperança do eterno, o que, para essa análise, é relevante, pois aproximam-se das imagens noturnas que são analisadas nos próximos capítulos, à luz de Bachelard (2018), Durand (2012) e Eliade (1974), e também convergem com a poética cecilianiana em que os sujeitos líricos procuram no tempo ou no mar o renascimento, a existência infinita:

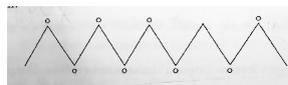
E ela pensava no *número* com uma introduzível esperança. Há coisas, então, que não acabam? Há coisas que não morrem... Pode ser? É o *número* que mata a morte. Sempre que se acrescenta mais um, o que não tinha parado continua. Na verdade, assim não há fim. Oh! Isso já estava no desenho inventado pela sua mão, e que ela repetia com lápis nos papéis, e a ponta do dedo nas paredes:



(MEIRELES, 1983, p. 63, **grifo da autora**)

As descobertas da menina dão-se a partir de imagens materiais, como desenhos, janelas, espelhos, relógios, nuvens, de tudo, enfim, que a cercava. Na narrativa, Cecília compõe a descrição de uma noite em que Olhinhos de Gato desenhava na parede formas geométricas e triangulares sobre ou sob pequenos círculos. Nessa noite, brincando com os dedos pela parede, enquanto o sono não chegava, Olhinhos de Gato percebeu que, ao acrescentar cada linha e cada pequeno círculo, o desenho poderia tornar-se infinito e, se poderia tornar-se infinito, existe um sem-fim. Extraordinariamente, ao ler *Tratado de las religiones vol. I* (1974), de Mircea Eliade, no capítulo V, “Las aguas y el simbolismo acuatico”, encontra-se a seguinte representação do período neolítico pesquisada por ele: “Enquanto Los vasos neolíticos (lá llamada cultura de Walternienburg-Bernburg) el agua está estaba representada por el signo VV , que es también el jeroglífico egipcio más antiguo para significar el agua corriente” (Eliade, 1974, p. 223). Curioso perceber que um dos simbolismos das águas é o eterno retorno, apresentadas assim tanto por Eliade, quanto por Bachelard e Durand, e que Cecília Meireles, não se pode saber, ao menos até o momento dessa pesquisa, se consciente ou inconscientemente, tenha desenhado em sua narrativa algo semelhante ao hieróglifo estudado por Eliade. Este símbolo se assemelha à profundidade da alma e guarda em si as nascentes tranquilas e fecundas, origem e causa de todo fado e destino a que estão sujeitas todas as vidas, germe de toda ventura sonhada, da existência sem começo nem fim. Na narrativa, a partir da noite, a eternidade é tangível:

Quase adormecido, o dedo da menina caminha pela parede assim:



Ela mesma não sabe como foi: ela descobriu com surpresa uma coisa que não acaba. E dorme tranquila, com esse descobrimento (Meireles, 1983, pg. 30)

Desse modo, percebe-se que, tanto na autobiografia quanto nos poemas, a literatura cecilianiana apresenta o imaginário noturno onde morte e tempo dizem respeito aos ciclos e ao eterno devir. Aliás, pensar nas representações da morte conduz, inevitavelmente, à contemplação do tempo. Portanto, destaca-se, nessa análise contrastiva, como os símbolos fúnebres, até aqui analisados, fundem-se às representações do tempo. Como já mencionado, trata-se de temas recorrentes nas imagens dos poemas e que também são encontrados na narrativa. Na citação a seguir está elucidada essa comunhão, pintando o tempo como morada:

Não, ela gosta mais do relógio.

O relógio vive ali no quarto, ao pé dela. Adormece-a com seu tic-tac. **Tem uma forma de casa, mas o mostrador parece uma cara de bicho com dois olhos redondos** nos buracos de dar corda, sobre o 8 e sobre o 4. A pêndula é dourada, e sobe e desce, com um parafusinho que há por baixo. Bate o sol, e chispa ouro pela casa. [...] Mas uma vez consentiram que sua mão movesse os ponteiros, suavemente. E a menina sentiu **imensa frescura** que havia dentro daquela pequena casa, sentiu a **sombra macia**, sentiu o **doce segredo** daquela **harmoniosa obediência do mecanismo escondido**. **Gostaria de parecer-se com aquilo.** (Meireles, 1983, p. 107, Grifo meu)

A relação com a duração provoca na menina os sentidos no corpo e alma, provoca na personagem o interesse pelos mistérios que escondem os calendários, duração e intervalo dos períodos. Também revela à menina essa entidade como regente das vidas, visto que ter tempo é viver e ganhá-lo é caminhar à morte, visto e tocado por Olhinhos de Gato é senhor de si, obedece seus próprios métodos e recursos. Por isso tocar o relógio é, simbolicamente, adentrá-lo e participar do que não se pode, mesmo infimamente, controlar. A menina percebe, aprazível e amavelmente, a lei a que ninguém escapa: não nos levamos, somos levados por ele. Tal despertar surgirá em seus pensamentos tanto em ideia de um tempo mítico, de eterno e retorno, como de dor. Na narrativa está, entre outras passagens, um dos momentos em que a personagem se deixa levar por esse interesse: “Por entre os gatos, as plantas, os pianinhos quebrados, a boneca deitada, as caixas vazias, a menina olhava o tempo, por cima dos muros, das árvores, dos telhados” (Meireles, 1983, p. 137).

No capítulo 2, ao refletir sobre seus breves passos na terra, a personagem da autobiografia revela-se, a um só tempo, entristecida com a vida, e, no entanto, encontrando uma voz que sustenta e apazigua, esperançosa: “A vida é pobre, o tempo é triste, mas a música embala os dias, desde manhã até a noite” (Meireles, 1983, p. 34). Do mesmo modo como é representado o tempo nessa passagem da autobiografia, no livro *Viagem*, tendo a escrita iniciada em 1929, encontram-se imagens confluentes no poema que se segue, “Epigrama n.º 2”:

És precária e veloz, Felicidade
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinastes aos homens que havia tempo
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
e um tempo, despovoado e profundo, persiste.
(2017, p. 252)

No poema, o sujeito lírico sente as etapas da vida e dos dias como a busca pela completude, estado de contentamento e boa sorte, sempre fugidios. Passam-se as venturas e a vida é um deserto de tempo nu, contínuo e lacerante, bem como na autobiografia. Entretanto,

há na narrativa os vestígios de um dos versos mais conhecidos da poeta, no poema “Motivo”, publicado no mesmo livro: “não sou alegre nem sou triste/ sou poeta/ [...] tem sangue eterno a asa ritmada”. Resiste a perversidade da dor, a canção que embala e acolhe. A voz apreciada pela menina em *Olhinhos de Gato*, que suprime a morbidez de todas as datas somadas, também canta em “Epigrama n.º 1”:

POUSA sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção:
flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Por ela, os homens te conhecerão:
por ela, os tempos versáteis saberão
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,
quando por ele andou teu coração.
(Maireles, 2017, p. 245)

É na voz, na poesia e/ou na canção que embala a efemeridade, que a vida deixa de doer, é ela quem vem florir a alma, que nasce como fruto, cor e perfume no mais íntimo da humanidade. Não pode ela mudar a realidade do mundo, mas alimenta e embala diante da inconstância, do eterno movimento e mudança. A relação da personagem da narrativa com o pesar do tempo e o conforto que encontra “na voz” estabelece a simetria com a relação dos sujeitos cecilianos com o tempo e a canção que subsiste, nasce e transcende este. Ver-se-á nos capítulos destinados à *Vaga Música* (2017) e *Morena Pena de Amor* (2017) que a música, ou o canto, é como os sujeitos encontram de se comunicar com o sagrado, isto é, participar desse tempo místico através das águas. A relação entre tempo, morte e canção também está no poema “Aceitação”: “Desenrolei de dentro do tempo a minha canção: / não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar” (Maireles, 1939, p. 259). No poema, o sujeito extrai do tempo o que é ofertado e recebido com resignação: se nada permanece, se tudo acaba e morre, resiste dentro desse ser devorador a poesia que abraça a morte, sendo o destino natural e instintivo do sujeito lírico a exaltação dos versos, o ritmar das vozes. Por conseguinte, a associação do tempo à melancolia e ao mistério dá-se também por seu imbricado vínculo com a morte, conforme se vê, entre muitas outras passagens da narrativa, na seguinte citação:

Ali foi que o avô morreu." E como todas essas vidas ainda eram consistentes e limitadas, afrouxou suas moléculas, dispensou qualquer contorno, espraiou-se na fumaça das nuvens, dissipou-se indeterminadamente pelo céu, foi tudo e nada ao mesmo tempo, sem lado de cima, sem lado de baixo, entregue ao campo que há por detrás do mundo, e por onde se rola sem nome, sem figura e sem fim. Mas chamaram lá dentro: "OLHINHOS DE GATO!" (Maireles, 1983, p. 176).

Experimenta-se a vida comemorando o tempo, não sem justificativa, pois, como já mencionado anteriormente, o estancar do tempo é o fim da existência, da matéria. Então somam-se números às velas que são sopradas, contentes entre amigos e família, ignorando

que essa soma que manteve e mantém, do mesmo modo, extingue a duração. Esse constitui um dos mistérios mais insondáveis e dolorosos que se conhece — vida e morte, ambos reconhecidos nos vestígios, isso é o tempo. Em “Epigrama nº 3” ao observar a natureza — flores que perdem suas pétalas uma a uma até, enfim, secarem, galhos que perdem seus ramos, solos que secam e perdem sua alfombra, mas que, no entanto, se restauram outra vez, em sombras, frescuras, cores e cheiros, o eu lírico vive a dualidade de emoções conflitantes:

MUTILADOS jardins e primaveras abolidas
abriram seus miraculosos ramos
no cristal em que pousa a minha mão.

(Prodigioso perfume!)

Recompuseram-se tempos, formas, cores, vidas...

Ah! mundo vegetal, nós, humanos, choramos
só da incerteza da ressurreição.
(Meireles, 2017, p. 259 a 260)

A capacidade regenerativa encontrada na natureza provoca o fascínio do sujeito e dor na certeza do fim, sem saber da existência de um tempo de renascimento para a vida humana. Tal relação com a natureza vegetal e observação da possibilidade de renascimento, isto é, a capacidade de ultrapassar a finitude do tempo, está igualmente representada na seguinte citação de *Olhinhos de Gato*:

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 essa emoção: “Ela é imortal!”. (Meireles, 1983, p. 45).

Instintivamente, a pequena menina, traumatizada por tantas perdas, ao ver a perfeição dos ciclos da natureza, recupera nela uma esperança de que a vida pode ser mais que o tempo, que pode não acabar. Essa persistência na contemplação ambivalente do cronos, da continuidade e do fim, persiste também no poema “Canção quase melancólica”, publicado em *Vaga música*: “Quando vierem fechar meus olhos, / talvez não se deixem fechar. / Talvez pensem que o tempo volta, / e que vens, se o tempo voltar” (MEIRELES, 2017, p. 360). Nos versos destacados, as imagens da morte estão associadas às de esperança em um tempo de retorno e reencontro, representando, assim como na autobiografia, o desejo de ultrapassar sua morte e a de quem ama.

Observou-se, de modo elucidativo neste capítulo, a simetria entre as representações da morte e do tempo na narrativa autobiográfica e nos poemas de *Viagem* e *Vaga música* como possível forma de aproximação entre as três obras, visto que tais representações são simbologias centrais em toda a obra da poeta. Seria necessário, no entanto, dispensar um

capítulo maior para que essas aproximações fossem profundamente e mais largamente observadas, pois são muitos os poemas e as passagens em que essas duas imagens se apresentam, de forma poética e confluyente. Entretanto, em suma, são destacadas neste capítulo as seguintes aproximações: a morte, tanto nos poemas quanto na narrativa, está não apenas associada ao fim derradeiro e o pesar do luto, mas também ao sentimento de dor perante os inúmeros finais de ciclos e perdas que se acumulam na vida. Por fim, o tempo está associado, nas duas manifestações biográficas, às imagens de perda e luto e à esperança de ultrapassar a finitude e encontrar as possibilidades de recomeço. Estabelecida as simetrias entre a narrativa e os poemas de Cecília Meireles, observa-se, nos seguintes capítulos, as referências às culturas afro para que, a partir disso, possam ser analisadas os poemas de Cecília a partir das representações simbólicas do mar como símbolos de vida, morte e renascimento em contraste com os simbolismos dessas culturas presentes também na autobiografia, assim como também estão presentes no livro de aquarelas da poeta, pesquisadas e pintadas durante os anos de escrita dos poemas.

ENTRE OLHINHOS DE GATOS E DENTINHOS DE ARROZ, A RECONSTRUÇÃO DO LÚDICO NA INFÂNCIA: HERANÇAS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA CECILIANA

Olhinhos de gato (1983) anuncia dois contatos importantes para a personagem autobiográfica, duas influências representativas: Boquinha de Doce, sua avó, que lhe cantava músicas e fados portugueses, contava histórias bíblicas e trazidas da Europa, uma espécie de personificação da influência e herança portuguesa em Cecília; por outro lado, como um símbolo da influência africana, Dentinho de Arroz, a qual lhe contava e cantava as canções e as histórias, mencionadas em muitas partes do livro. Com Dentinho de Arroz trabalhando na casa da avó, outras mulheres negras também participavam de sua formação. Construímo-nos por símbolos que mudam no tempo e no espaço. No Brasil, a mitologia e as simbologias vindas de África foram assimiladas na nossa cultura e na nossa visão de mundo, assim como as de Portugal, dos indígenas nativos das terras que hoje consideramos nossas, dos italianos, holandeses, etc.

No decorrer da narrativa, Cecília Meireles compõe, a partir de suas memórias, cenas sobre o seu cotidiano na infância, como era sua relação com a avó e com sua pajem, as descobertas que fazia quando se distanciava do mundo compreensível e material para visitar a parte oculta da realidade, pois para ela "tudo no mundo é duplo: visível e invisível. O visível, de resto, interessa sempre muito menos" (Meireles, 1983, p. 101). Entre as memórias recriadas, estão as passagens sobre crianças e adultos descendentes de pessoas escravizadas, ou que haviam sido escravizadas. Busca-se analisar a parte mística dessa convivência que Cecília registra na narrativa, observando as figuras simbólicas que a autora associa a sua infância e a relação com o mundo invisível. As vidas das pessoas não brancas na narrativa são profusamente associadas ao componente místico, também ao trabalho que executavam e estão relacionados ao misticismo e ao preconceito racial da época, passagens destacadas aqui não para imputar à autora qualquer falha moral ou ética, mas para reconhecer as marcas de seu tempo:

Há pessoas que **sabem dessas histórias** que parecem mentira. Por isso ela gosta tanto de ver as negrinhas [...]. Riem de maneira particular, desfranzindo uns lábios repolhudos e rodando os olhos, brancos e pretos, redondos e luzidios como bolas de gude. São um pouco pássaro, **são um pouco gente. São mais bicho** do que gente. **Vê-se pelo cheiro.** Vê-se também pelo modo por que falam dos outros bichos: dos macacos, das onças, dos tatus, dos gambás. E, além disso, dos lobisomens e das mulas-sem-cabeça.

A própria quantidade humana que possuem é, por sua vez, encantada: vêm surgir os mortos, ouvem almas de escravos arrastando correntes, encontram nas encruzilhadas a sombra do demônio⁹ (Meireles, 1983, p. 20, grifo meu).

Ainda que se saiba do trabalho de Cecília em pesquisar a cultura popular brasileira, entre elas as africanas e afro-brasileiras, e que, no cenário sociocultural em que vivia, essa visão era a dominante, portanto hegemonicamente formadora de opiniões, não é possível, nem em uma pesquisa que se proponha estudar a dimensão simbólica da escrita literária, deixar de referir o caráter preconceituoso do contexto histórico-social no qual a autora se constituía e que está, de certo modo, refletido no discurso da narrativa, sobretudo porque esta dissertação se destina também as manifestações culturais e as histórias dessas pessoas preconceituadas. Desse modo, destaca-se a citação anterior como forma elucidativa, pois não são poucas as passagens em que se depara com afirmações próximas a essa. Por isso, registra-se nesse momento o conhecimento dos aspectos problemáticos da visão de mundo marcante no século passado e que são problematizados na atualidade. As marcas desse cenário cultural e social na qual a autora estava inserida são encontradas no discurso da narrativa, entretanto é indispensável considerar o contexto dessa escrita.

Nos dois fragmentos mencionados, a personagem aprende com esses indivíduos que a vida é também influenciada por forças que não se explicam pela razão e que existe a parte oculta do mundo, a qual exige conhecimento e sensibilidade distintas ao racional para ser acessada. Desta forma, o bem e o mal, a doença e a saúde, vida e morte, as experiências de mundo no geral passam a ser acessadas de modo hermético, visto que Olhinhos de Gato aprende com essas pessoas que “tudo tem um poder que é necessário dominar” (Meireles, 1983, p. 20). Em muitas imagens da narrativa estão presentes também na liturgia das religiões afro-brasileiras, como o contato com um mundo onde a morte já não mais existe e entes queridos, antepassados e ancestrais, podem ser acessados, assim como a menção às encruzilhadas, morada das entidades que trabalham com as almas. Nas recordações de sua primeira infância, Cecília compõe alguns encontros da personagem com objetos simbólicos que a fazem pensar e experienciar essa cosmovisão. Sabendo-se que há mistérios insondáveis que influenciam na vida, a narradora entende e justifica o uso que essas pessoas fazem de artigos religiosos: “Por isso tudo é que se traz ao pescoço, além do colarzinho vermelho, um fio de linha, que se esconde por dentro da roupa, e onde há breves amarrados, orações

⁹ A relação entre encruzilhada e demônio parece referir-se a Exu, visto que, nas cidades, é nas encruzilhadas que mora o povo de rua, por isso se entrega oferendas e feitiços nesses lugares, quando são destinados a essas entidades. Além disso, a associação entre Exu e demônio, ou o diabo, é uma desinformação constante encontrada em textos orais e escritos no Brasil. Vê-se essa mesma aproximação no livro de aquarelas de Cecília Meireles.

medidas de santos, sementes, pás, — que vencem todas as surpresas do mal espalhado neste mundo” (Meireles, 1983, p. 20 a 21).

Tais artigos religiosos não são apenas observados de modo distante pela personagem e sua família, de outro modo, passam a fazer parte também de sua vida. Assim que, se na seguinte citação encontra-se a pergunta sugestiva do porquê a menina também não tem para protegê-la esses artigos místicos da liturgia afro, conforme se observa: “Olhavam para a criança, faziam-lhe festas. E murmuravam: “Benza-a Deus! Está bem gordinha! Ela não tem uma figuinha no cordão?”” (Meireles, 1983, p.26), em outras passagens se torna evidente a assimilação dessa tradição na vida da personagem, que também passa a utilizar esses amuletos: “As crianças apareciam de todos os lados. Agarravam-na, analisavam-na: [...] Como é teu nome, coisinha? Tem um colarzinho de ouro! Me mostra. Que bonito! Tem calunga, tem figuinha, tem cruz, tem coração, quem te deu tudo isso, hein, pequena?” (Meireles, 1983, p.152). Conforme o fragmento, ao lado de Jesus estão representações dos símbolos afros como a figa e calunga, ambos trazidos de África e assimilados na cultura brasileira: calunga, entidade espiritual associada ao mar¹⁰ e figa, amuleto protetor contra o mau-olhado, feitiçaria e toda energia de pessoas encarnadas ou desencarnadas que possam prejudicar alguém.

O contato com as cosmogonias, mitos e outras manifestações culturais trazidas de África pelo grande mar percebe-se, de forma explícita e pontual, nas citações da autobiografia em que Cecília faz menção às brincadeiras com as meninas não brancas, à cultura popular e à religião de matriz africana. Em relação às brincadeiras com as meninas que moravam perto da sua casa, ou que eram filhas de empregadas de algum familiar, em uma dada passagem, Cecília transcreve uma cantiga que cantavam nessas recreações e que faz referência a Angola: “Pé de Pilão, / carne-seca com feijão! / Uma, duas angolinhas¹¹, / finca o pé na pampolinha” (Meireles, 1983, p. 39). O interesse de Cecília pelas tradições populares afro-brasileiras que conduz a poeta as suas pesquisas, das quais resultam suas aquarelas aparecem como forma de lembrança em sua narrativa, visto que compartilha memórias recriadas do convívio com esses povos: “começavam a aparecer crianças lavadas pelas portas, chegavam os negrinhos das balas, do puxa-puxa, dos roletes de cana, a rua enchia-se de cantigas de roda, de corridas, de

¹⁰ O termo calunga no Brasil é também utilizado para referir o espaço onde se estão os mortos e onde a vida torna-se imaterial. Nesse caso, calunga pequena é o cemitério e calunga grande é o mar. Também há, conforme aparecerá na pesquisa, a utilização dessa palavra na língua bantu, em quimbundo e umbundu, relacionando o vocábulo também às águas e à morte.

¹¹ Galinha de Angola.

gritos, de gargalhadas, os homens voltavam do emprego (tão cansados, meu Deus!)” (Mireles, 1983, p.12).

Nossa música, culinária, roupas, linguagem, danças, arquitetura, e mais uma infinidade de outras manifestações culturais brasileiras receberam influências de África e Cecília vivenciou essas manifestações na infância e na vida adulta. Há, na autobiografia, a referência e a transcrição de um samba de João Da Bahia, chamado “Batuque na cozinha”, mais conhecido na voz de Martinho da Vila¹²: “Do outro lado do morro, a batucada continuava. *Dentinho de Arroz* repetia: “Negrada suja.” E cantarolava: “Batuque na cozinha, sinhá num qué, por causa do batuque, queimei meu pé...”” (Mireles, 1983, p. 98). Torna-se um dado interessante a citação dessa música por duas razões: primeiramente pela aproximação que se faz nesse trabalho entre a literatura de Cecília e as tradições afro; depois é preciso destacar que a pesquisa da poeta, publicada em *Batuque, samba e macumba* (2019), foi realizada antes da escrita de *Olhinhos de Gato*, podendo influenciar a reconstrução de suas memórias. Exemplo disso é a citação do samba, que foi composto em 1917¹³, quando a poeta já tinha dezesseis anos, mas que só foi gravado em 1968 pelo João da Baiana, o que, por sua vez, elucida a pesquisa de Cecília sobre o samba e as rodas de samba no Rio de Janeiro. Por sua vez, isso corresponde à natureza lacunar da memória, ao potencial imaginativo e impossibilidade de uma correlação empírica entre a personagem autobiografada e o indivíduo que se narra, ou entre a literatura e a “realidade”, temas abordados por Arfuch (2010) e ponderado no capítulo dois desta dissertação.

Se a autobiografia não pode indicar uma convivência tão acentuada com a cultura afro-brasileira na infância de Cecília Mireles, dado a impossibilidade de uma *coincidência empírica* (Arfuch, 2010) e por ela pesquisar essas tradições antes da escrita da autobiografia, ela, ao menos, indica a influência dessas pesquisas na escrita da poeta. Em *Batuque, samba e macumba* (1983; 2019) a poeta pesquisa e pinta essas manifestações culturais e por isso há uma confluência com sua autobiografia em relação ao registro das músicas, do carnaval, roupas, comidas e religião. Se no livro destinado às suas aquarelas está representado o carnaval no Rio de Janeiro que a autora pesquisou para criar seus desenhos, na narrativa vê-se

¹² Embora a música seja mais conhecida na voz de Martinho, Cecília Mireles escutou-a por outro artista, visto que a gravação de Martinho data de 1972, oito anos após a morte da poeta.

¹³ Alvito, Marcos. “Um pandeiro contra a República: João da Baiana batucando na cozinha João da Baiana”. Templo Cultural Delfos, junho, 2023. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/06/um-pandeiro-contra-republica-joao-da.html>. Acesso em: 09 de jul. 2023.

a reconstrução de cenas da grande festa como um evento testemunhado em sua infância e que conferia fantasia e alegria para a menina. Na página cinquenta e três de *Batuque, samba e macumba* vê-se o desenho que Cecília faz dos negros e negras descendo os morros com roupas carnavalescas para o festejo, cena similar ao que é descrito em *Olhinhos de Gato*:

Desciam negros de perna cambada, vestidos de mulher, sapatos de salto alto, e cara prateada, abanando-se. Os garotos apostavam: “É home! Num é! É home! Num é não...” “O paião que é? É ladrão de muié!” O sol batia nas rodas dos pandeiros. Punha-se a mão por cima dos olhos, para se poder enxergar. Tilintavam guizos. Por onde? Para lá das casas, dos telhados, das ruas, um bando de vozes cantava: “Ó abre alas, que eu... quero passar!” Mas do alto do morro brotava um grupo muito maior. Os garotos gritavam e pulavam. Até os cachorros e os gatos vinham ver. Gente de cara pintada, com guarda-chuvas quebrados, agitando ventarolas de papelão, arrastavam calças grandes demais, que a cada instante arregaçavam, e abanavam, com a dança, os molambos dos paletós vestidos pelo avesso. Sacudiam chocalhos, tamborilavam em latas, cantavam com voz esborrachada, e dançavam de pés espalhados. (Meireles, 1983, p.123 a 124)

Quanto à religião de matriz africana, no decorrer da narrativa são recriadas cenas em que *Olhinhos de Gato*, por estar doente, com pouco apetite, ou por conta de outros acontecimentos em que julgavam necessário proteger a menina, ao visitar lugares e outras pessoas de seu convívio, era levada para onde pudesse estar em contato com imagens e santuários pertencentes a essa tradição. Tal cena é narrada no seguinte fragmento em que se encontra símbolos e menção a histórias dessa liturgia e também de folclores populares do Brasil: “Vem Dentinho de Arroz, leva-a para a esteira. Uma esteira onde há figuras de santos, costuras, bruxas de pano [...] Brotam as histórias de lobisomem, de saci-pererê, de mulas-sem-cabeça, de palácios mergulhados no mar” (Meireles, 1983, p.38). Estabelecer uma familiaridade com essas tradições suscitava na personagem *Olhinhos de Gato* a curiosidade pela dimensão fantástica da vida, interessando-se pela propriedade oculta da existência, tentando entender, a partir disso, os adventos em seu cotidiano: “É tão misteriosa, a terra! Deviam ser os tesouros dos Reis e dos Feiticeiros de que Dentinho de Arroz tanto falava [...] Ela, que sabia muito bem como um cavalo vira um príncipe, e sai um palácio do fundo do mar” (MEIRELES, 1983, p.49 a 50).

É por essas histórias e imagens, somados a inquietude da personagem e a orfandade, em sítio silencioso, que a faculdade imaginativa e a sondagem do que a vida tem de intangível afloram na personagem autobiográfica. Além disso, conforme se notará em outras citações da narrativa, as imagens contumazes das águas em sua poética aparecem na autoficção, demonstrando um contato que ocorre primeiro oniricamente, motivadas pela imaginação e relacionadas ao anímico, imagens que surgem das “curvas num mar que as casas não deixavam ver” (Meireles, 1983, p.53). Dessa forma, o elemento mais marcante nos poemas de

Cecília Meireles aparece na reconstrução de sua memória como algo “que, navegando-se pelo seu rumor, chega-se ao país do sono sem medo nem dificuldade” (Meireles, 1983, p.56). Analisam-se as simbologias do mar nas manifestações culturais afro-brasileiras de modo contrastivo com poemas cecilianos, pois que surge da narrativa a insinuação de um convívio de sugestiva importância com essas tradições para o interesse no mistério da vida e das águas. Desta forma, em uma passagem em que Olhinhos de Gato é levada por Maria Maruca a uma casa para ser benzida, no dia em que foi cortar o cabelo pela primeira vez, aparece imagens de um lugar que sugere ser um espaço destinado às santidades e que apresentam símbolos relacionados às águas, aproximando-se da escrita de Cecília Meireles:

Dentro de um armário de vidro surgem coisas assim: uma pedra azul, transparente, como essas dos anéis, mas grande, grande: maior que a mão da criança que a mira acorada. Parece um navio. Está cheia de luz e de água. Não se sabe se é o sol, não se sabe se é a lua. . . Um sapatinho de vidro dourado, um só. Com bico fino e salto alto. Não, nem o seu pé cabe ali. Ou é de boneca ou de fada. Um leque todo de ouro e de seda, com príncipes dançando embaixo de árvores. . . Oh! Os vestidos coloridos e os chapéus de bicos! Caixas com pinturas lustrosas de moças muito rosadas, despindo mantos verdes e vermelhos. . . Tantas coisas de prata. . . E conchas. E búzios. . . A mocinha deu uma volta na chave. "Está achando bonito?" e tirava lá de dentro o búzio grande, e botava-o no ouvido da menina. "Está ouvindo? É o mar..." (Meireles, 1983, p.102)

Dentro do armário citado na narrativa há diferentes imagens que correspondem ao simbolismo das águas do mar que são encontradas nos poemas cecilianos, como o “navio”, o noturno, a cor prata, “conchas”, “búzios”, representando a beleza e o misticismo que carrega esse elemento. Em uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, poeta lusitano amigo de Cecília, a poeta escreve em 1946 seu contentamento em poder manter os laços com o amigo ainda que tenham a distância inteira do mar entre eles e para isso usa de representação lindamente simbólica que se aproxima da experiência narrada na autobiografia: “É maravilhoso conversar-se por cima do mar. Como dois búzios”¹⁴¹⁵ (Meireles, 1998, p.2). Mediante a descrição das interações que mantinha com africanos e/ou afro-brasileiros, percebe-se que, na narrativa, estão relacionados a essas experiências determinados aspectos do mar que correspondem às imagens encontradas também nos poemas. Portanto, o que a autobiografia sugere em diversas passagens é que Cecília atribui a sua infância traços de uma personalidade identificáveis em sua vida e nas suas obras, isto é, a inclinação para a sondagem das questões existenciais, a personalidade inquietante e questionadora.

¹⁴ Sachet, Celestino. *A lição do poema: Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortês-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

¹⁵ A simbologia dos búzios também está presente em outras tradições e culturas como, por exemplo, na mitologia grega. (Chevalier, 2008, p.149).

De maneira que, relacionando os símbolos em seus poemas às assimilações do que a vida tem de misteriosa, metafísica, seus ciclos com fins e recomeços, o tempo e as constantes mudanças, vê-se que as imagens do mar, tão importantes para essas representações, são referidas pela autora na autoficção de sua infância, que também sugerem símbolos e temas recorrentes em sua poética: “mas debaixo de uma alegria, de uma frescura, de um modo flutuante e envolvente, como a atmosfera dos sonhos” (Maireles, 1983, p.110).

Um dos diálogos entre as narrativas e os poemas está em como os sujeitos líricos cecilianos encontram no mar o lugar onde procurar refúgio para as suas dores. Uma elucidação possível vê-se na seguinte citação, em que Dentinho de Arroz usa uma analogia que remonta ao poder curativo das águas: “Dentinho de Arroz perguntava-lhe: “Que diferença há entre o médico e a água?”” (Maireles, 1983, p.108). Em outro fragmento, o narrador da autobiografia descreve a experiência mística que a menina Olhinhos de Gato teve nessa casa encantada onde foi levada para ser benzida. Chama atenção na descrição dessa cena, não à possibilidade da personagem ter de fato vivido uma experiência espiritual no sentido ritualístico ou sobre-humano, mas como a narrativa de Cecília Maireles recria em sua infância uma experiência incorpórea pela qual sua personagem autobiográfica não apenas demonstra interesse pelo mistério, mas também pode senti-lo vividamente, isto é, a cultura, os símbolos e a cosmovisão afro-brasileira como influxos na fabulação e composição da narrativa:

Como ali era um reino encantado, a mocinha disse-lhe: “Feche os olhos!” E ela fechou. Passaram-lhe um vidrinho frio pelo pescoço. E um imenso perfume encheu o quarto, saiu pela varanda, pairou pela rua, partiu pelo mundo. E a menina ia levada dentro dele, como as nuvens. As casas, as pessoas, eram densas, pesadas. Ela, não. Ela voava por cima de tudo. Ia para onde o vento mandava. Nem se movia. Era o próprio ar que a tomava ao colo e a transportava. [...] Naquela casa mágica, uma noite, dentro de um armário, começaram a cantar criaturas secretas. Orelhinha Peluda disse-lhe baixinho: “Vai procurar quem está cantando!” Ela estava sentada no tapete: foi andando de joelhos, para espiar por baixo do móvel. Não viu nada. Mas não achou muito espantoso. Aquela casa era assim mesmo. Dava-se corda no armário e ele falava e cantava sozinho. (Maireles, 1983, p.103 a 104)

A citação destacada parece descrever as imagens de um congá, ou canzol, lugar onde as entidades são cultuadas e onde são guardadas as suas imagens e objetos. Espaço semelhante é descrito em *Batuque, samba e macumba* (2019), quando Cecília pesquisava sobre as religiões afro que influenciam na composição de sua narrativa, sendo associado a sua infância e a uma experiência mística vivida pela personagem autobiográfica. Destinando a escrita também à descrição citadina e rotineira com as pessoas com quem convivia Olhinhos de Gato, a personagem observava o diálogo e costumes das mulheres que a cercavam, presenciando acontecimentos que também sugeriam à personagem forças misteriosas da vida:

“Maria Maruca quis provar aquela comida de pretos. “Olhe lá... Tome cuidado... — dizia Dentinho de Arroz. Essa gente sabe muita coisa... Podem botar dentro alguma 'porcaria'...” Maria Maruca desdenhava: “Eu lá tenho medo de feitiços!”” (Meireles, 1983, p.64). Em outros fragmentos se encontra a referência a experiências de Olhinhos de Gato com a liturgia afro-brasileira, citando símbolos africanos, como calunga, e a “bandeira” da umbanda (religião brasileira com influxos afro), fé esperança e caridade, presenciando e vivenciando essa visão como deliberação de crença no desconhecido e imaterial:

Passa-lhe pelo pescoço a correntinha, onde tinem as tetéias. A menina, de cabeça baixa, mira o calunga de casaca e cartola; os olhos de Santa Luzia¹⁶; Nossa Senhora da Conceição¹⁷, pintada de azul; a Fé, a Esperança e a Caridade penduradas na mesma argolinha; a figa de coral, a de azeviche; o signo-de-salomão; a moeda de ouro, com uma cabeça de moça; e uma linda coisa de esmalte azul, com um aljófar no meio — que ninguém sabe mais o que teria sido, porque está quebrada: e a gente contempla, contempla, não se cansa de contemplar... E Dentinho de Arroz sempre ajoelhada (Meireles, 1983, p.78)

Assim como ocorre nas histórias que escuta de Dentinho de Arroz, Có, Maria Maruca e outras personagens, também falam de contos em que o mar aparece quase sempre no encontro que guia ao mundo fantástico e sobre-humano, aliás, as três entidades mencionadas na citação, Calunga, Iemanjá e Oxum, também correspondem às águas. No misticismo religioso que Cecília narra na autobiografia como um contato que ofereceu a curiosidade pelo que a vida tem de invisível, as águas também são referidas como um canal para essa viagem pelo oculto. Conforme será apresentado neste capítulo, o termo calunga corresponde tanto a uma entidade dos mitos bantu como às águas e na narrativa aparecem registros, de igual modo, de calunga como uma entidade para a qual se usam amuletos para representar, visto e usado por Olhinhos de Gato, mas também dos poderes místicos dessa simbologia, como proteção, no caso do amuleto, ou a faculdade de prever o futuro, de acordo com essa citação: “A gente põe o copo cum água em cima dos calunga e vê lá dentro o parpíte. Ou tá nos bigode, ou tá na carcunda, em carqué lugá ele está. Ah! si o meu São Jorge¹⁸ quisesse me ajuda um bocadinho... si ele quisesse ajuda a esta negra veia sua serva. . . Mas cuá...” (Meireles, 1983, p.64).

Sobre o sincretismo encontrado na citação, entre São Jorge e as entidades africanas, como Ogum, é curioso notar que em *Morena Pena de Amor*, no poema 86, o sujeito lírico também recorre à mesma entidade: “São Jorge, santo querido, empreste-me o seu cavalo” (Meireles, 2017, p.223) e como são próximas às imagens que Cecília escolhe representar nas

¹⁶ No sincretismo com o candomblé, corresponde a Ewa e, na umbanda, a uma passagem de Oxum.

¹⁷ No sincretismo, corresponde a Iemanjá, ou Oxum.

¹⁸ No sincretismo, corresponde ao grande cavaleiro e guerreiro Ogum.

obras escritas na década de 1930. Outra característica interessante que aproxima *Olhinhos de Gato* e *Morena Pena de Amor* é que, se nesses poemas o sujeito lírico assume a condição da “raça morena”¹⁹, na autobiografia *Olhinhos de Gato* vincula-se e vivencia, de modo onírico, a vida dos africanos e afro-brasileiros que faziam parte do seu cotidiano: “Sem sair do lugar andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas. Tingiu-se de negro e desceu e subiu, com latas de água à cabeça, com filhos pequeninos ao colo. . . Perdeu a perna e vendeu bilhetes de loteria” (Meireles, 1983, p.175).

Em relação à calunga, tal associação da água ou de entidades desse elemento com a faculdade mística que permite uma experiência sobrenatural, apresenta, na citação da página sessenta e quatro, o dom de prever o futuro e de ser onipresente. Na mitologia iorubá, a deusa Iemanjá, entidade das águas, cultuada nas religiões afro-brasileiras, também está relacionada a faculdade de prever o futuro, sendo a primeira deusa feminina a ser permitida, depois de um ato subversivo, lidar com o oráculo, estabelecendo contato entre a vida na terra e o plano espiritual²⁰, correspondendo também a representação já apresentada neste capítulo, o búzio. Em muitas outras passagens da narrativa há referências a objetos que representam tanto as águas quanto o aspecto simbólico, imaterial e sobrenatural.

Do mesmo modo, aparece, na seguinte citação, imagens que associam as águas à morte, representação constante nos poemas de Cecília Meireles: “E fechou-se dentro desse chão. E deitou-se inerte entre os mortos. “Ossinhos... Os ossinhos...” Fez-se ossos, apenas. “O poder divino... O poder divino... Não sei como isto ainda está vivo!” E ela estava ali sentada, sorrindo, e enterrada, e acabada, misturada com as sementes, as formigas, as conchas” (Meireles, 1983, p.176). A própria entidade e o vocábulo calunga também estão direcionados às imagens da morte, duas representações, comunicação com o divino e a morte, que serão, entre outras, analisadas nos poemas dos capítulos destinados à *Vaga Música* (2017) e *Morena Pena de Amor* (2017).

Na autobiografia há registro sobre oferendas e feitiços pelos quais a personagem passava na rua, o barulho dos tambores que vinha de fora dos muros da casa de sua avó, o canto forte do ogã (ou tambozeiro), e o cantar acompanhado e continuado das mulheres no

¹⁹ Poema 96 (Meireles, 1939, p.226).

²⁰ Orunmilá, demorando-se em uma viagem, deixou Iemanjá passando por sérias dificuldades, então, para conseguir seu sustento, ela pega, escondida, os búzios do marido para jogar para as pessoas. “Orunmilá repreendeu Iemanjá” e Olofin “reiterou que Orunmilá era e continuaria sendo o único dono do jogo oracular que permite a leitura do destino [...], mas reconheceu que Iemanjá tinha pendor para aquela arte [...] Deu a ela então autoridade para interpretar [...]”. (Prandi, 2001, p. 387).

terreiro, conforme se percebe nessa citação: “havia até negros feiticeiros, bruxas, lobisomens, pessoas que falavam com as almas” (Meireles, 1983, p.73). Também, no fragmento a seguir, há a descrição do que parece ser as sessões realizadas nos terreiros:

E é possível que Dentinho de Arroz tivesse razão: do outro lado da rua devia haver um mundo sobrenatural. De noite, desde o escurecer, ouvia-se um bater de tambores que impressionava. Vozes de mulher erguiam um tino coro de angústias; e entre elas perpassava uma voz séria e grossa de homem como uma árvore que andasse e falasse dentro de temporal enorme.

Os tambores batiam um ritmo certo. E incansável.

Havia um outro gemido insistente, e dentro da música. Dentinho de Arroz, falava: “São as cuícas.” E acrescentava: “Essa negrada não se dá ao respeito.”

Maria Maruca olhava para ela. “Coitado do negro que não se preza”, murmurava ainda. Maria Maruca dava de ombros: “Feitiçarias.... feitiçarias!

Eu lá faço caso disso! Eu lá vou ter medo dessas porcarias!” No entanto, Boquinha de Doce, 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.” Parava, levantava as duas mãos, concluindo, e de olhos abertos dizia: “Eu sei, porque já vi.” (Meireles, 1983, p. 97)

Na citação, parece interessante também, além de percebermos como e se Cecília esteve em convívio com essas culturas, observar dois processos de assimilação: um diz respeito à fala de Dentinho de Arroz, uma mulher negra, num processo de assimilação à visão de mundo do europeu, não porque suas práticas religiosas e suas crenças não sejam as mesmas, mas sim porque para ela isso era algo desmoralizante, ao menos quando é o demonstra quando está próxima às pessoas brancas: “Essa negrada não se dá ao respeito”. Por outro lado, Boquinha Doce, portuguesa e católica, mostra-se temente aos conhecimentos místicos dos descendentes dos africanos trazidos para o Brasil e, não apenas, mostra um respeito temeroso, como também afirma: “Eu sei, porque já vi”. A reprodução do racismo europeu de um lado, visto que Dentinho de Arroz busca mostrar-se, ao menos perto de sua empregadora, uma mulher consoante as normas sociais dos brancos, e o certo abalo e choque religioso de outro lado, porque, sendo católica, a lógica seria a incredulidade diante do misticismo dessas pessoas. Entretanto, não é uma questão de crença, não para a avó da menina, mas uma convicção que vem de algo testemunhado. Em outras passagens do livro, no entanto, Dentinho de Arroz conta à menina histórias de seres fantásticos, de coisas que acontecem por magia e em muitas delas, ainda que se refira a práticas religiosas afro como algo degradante, ao menos quando tem “testemunhas”, nunca deixa de reconhecer a crença nesses costumes.

Nos rituais de religião relatados em *Olhinhos de Gato*, Cecília diz sobre o canto que escutava. Esses cantos constituem parte importante desses rituais, nutridos dos mitos que

sustentam essas religiões, falam sobre os poderes, as forças das divindades. Na umbanda, há muitos que fazem menção aos povos trazidos de Angola e do Reino do Congo, suas comidas, os materiais que usam para fazer as suas magias, como o dendê, por exemplo, originário da África e usado por entidades como os “Pretos Velhos” — trazidas, quando encarnadas, e escravizadas e que desempenham o trabalho de caridade na umbanda, manifestando-se também em médiuns. Há, na autobiografia, uma transcrição do que chamarei de ponto: “Pisei na pedra, / a pedra balanceô — ou... / O mundo estava torto, / Rainha endireito — ou...” (Meireles, 1983, p. 60). Atenta-se agora para a transcrição deste ponto: “Pisei na pedra / A pedra balanceou! / Pisei na pedra / A pedra balanceou! / O mundo estava torto / Santo Antonio endireitou!”. Esses cantos variam muito nos terreiros, portanto, esse “ou” utilizado na narrativa memorial de Cecília diz respeito às variedades que esse ponto tem, ou a uma imprecisão da memória. O fato é que essa cantiga, que faz parte da liturgia da umbanda, está na autobiografia de Cecília e se aproxima, no ritmo, da seguinte cantiga entoada nos terreiros: “O navio apitou no mar / a umbanda balanceou / com licença, preto velho / que eu quero é falar nagô”²¹.

Essas preces, ou pontos, acabam também por contar parte da história dessas entidades, como a seguinte cantiga, que faz referência à travessia dos negros e negras trazidos de África, ou às entidades vindas do mar: “Ô marinheiro é hora / é hora do barquinho navegar / É terra é céu é ar / os pretos velhos / vem no balanço do mar”²². Para além de revelar aspectos dos mitos, das religiões e dos rituais, também representam uma visão de mundo, defendida neste trabalho como parte integrante do imaginário brasileiro. Alguns pontos, além de entrar em sintonia com as entidades e falar sobre a vida delas, os poderes que têm, entregam aos filhos de santo ensinamentos:

Não chore no cativoiro
no cativoiro não deve chorar
No tempo da escravidão
muito negro trabalhou,
não tinha o que fazer
levava oferendas pro Senhor.
Quando chegava a tardinha,
negro tocava tambor,
sentado na sua tarimba
chamava Ogum

²¹ Alguns pontos citados são cantados nos terreiros de umbanda e não são encontrados na internet, ou em livros.

²² Não foi encontrado o registro escrito. Contudo, encontramos uma variação desse mesmo ponto. Disponível em: <https://www.pontosdeumbanda.com.br/marinheiro/ponto-de-marinheiro-e-hora-de-vir-trabalhar.html>. Acesso em: 21 de ago. 2023.

Saravava Xangô²³

É possível, nesses versos, encontrar tanto a referência às vidas dos negros e negras escravizados, quanto a um ensino: existiu um tempo em que muitos negros sofriam com a escravidão e toda sua perversidade, mas, mesmo quando nada podiam fazer para sair desse sofrimento, não deixavam de chamar pelas forças da batalha (Ogum) e da justiça (Xangô). Não chorar no cativeiro é o aprendizado para o filho que entende que tem proteção e que não desiste de ter fé. Angola também aparece em muitos desses pontos, principalmente nestes que são cantados aos Pretos Velhos: “O saravá Preto Velho agora / Oi saravá eles vêm de Angola. / Pretos Velhos que baixou nesse congá / firma o ponto no terreiro / que eles vêm pra trabalhar”.

No capítulo nove acha-se uma cena onde a menina é convidada para brincar com outras crianças, essas não brancas, e a descrição da cena, evidenciando a simplicidade da roupa, a fragilidade do corpo e a cor da pele, faz lembrar também um dos pontos de preto velho, cantando a ajuda para os humildes, a proteção que não se importa com o que se tem de bem material, com a classe social, etc.: “Ela achou muito singular dar a mão àquelas criancinhas desconhecidas, de língua vermelha e olhos de bola de gude, que pulavam como passarinhos de um lado para o outro, abanando os vestidos de chita no alto das perninhas de ave, pretas e finas” (Meireles, 1983, p. 130). Fica sugerido nesta citação, através da singularidade mencionada em dar as mãos para as meninas, como brincar com essas crianças levavam Olhinhos de Gato a participar indiretamente de outras realidades. Em relação à cantiga mencionada e entoada nos terreiros, ao referir a simplicidade que não impede a proteção e intervenção das entidades, encontra-se imagem semelhante à descrita por Cecília, estabelecendo, portanto, simetria entre a narrativa e a cantiga, além do recorte de uma imagem do contexto social, econômico e cultural: “Quem pede pede chorando / aruê / por suas necessidades / aruê / com sua saia de chita / aruê / ainda carece bondade”.

Em relação à mitologia e cosmogonia bantu, também vê-se no seguinte ponto o deus cultuado por esses Pretos Velhos, Zambi, próximo à imagem da entidade cristã, o que, por sua vez, converge com o sincretismo narrado por Cecília, nas cenas em que Olhinhos de Gato vê e usa os símbolos da tradição afro: “Preto Velho senta no toco / faz o sinal da cruz / pede proteção a Zambi / para os filhos de Jesus. / Cada conta do seu rosário / é um filho que ali está

²³ A única fonte encontrada está registrada em vídeo e se trata de uma outra variação.

/ se não fosse os Pretos Velhos / eu não sabia caminhar²⁴”. Interessante notar o processo de assimilação do cristianismo (o rosário, em menção aos filhos de Jesus), configura parte do sincretismo da umbanda, ao mesmo tempo em que fica também presente o que já era próprio da religião desses povos que foram trazidos escravizados. O ensinamento da caridade no ponto está na reza a Zambi pelos filhos de outro deus, para o que não lhe é semelhante. Desse modo, tanto o uso do cordão, em que se tinha a imagem de Calunga e Jesus, quanto a menção na obra sobre fé, esperança e caridade, máxima da umbanda, destacada neste capítulo, estabelecem simetrias com a liturgia afro-brasileira.

No que tange às referências à calunga, vejamos agora as concepções desse símbolo em algumas cantigas e depois as acepções desse vocábulo no dicionário em quimbundo. O vínculo entre as imagens de morte e do mar, encontrado nos poemas de Cecília Meireles, também é reconhecido no seguinte ponto: “É no mar é no mar / que a calunga maior remove a areia / Se a corrente de ferro é resistente na terra / é no fundo do mar que ela vira poeira”. Nas religiões afro-brasileiras, calunga grande é o mar e calunga pequena é o cemitério.

Apesar da simplicidade desses versos, ou em razão dela, não é fácil alcançar a representação tão linda, grande e metafísica do mar. As grandes águas têm, nesse canto, a propriedade de levar, de retirar a areia e de colocá-la sob si. Qualquer vida, abalo, força que lance esses grãos acima, que os faça se misturar às águas, é rapidamente vencido e logo esses grãos retornam, vencidos, ao fundo, sob o corpo das águas. O mar pode não dissolver a areia, mas pode sepultá-la. Mas é preciso pensar que, se o mar representa uma força, a areia também é um símbolo do que é sólido, ainda que fragmentado, e árido. Calunga grande é a força, a energia capaz de transformar tudo, pode ser o túmulo de dores, medos, desamores, de sonhos desesperados, da tristeza faminta e alimentada, do peso da vida sobre a terra: “É no mar é no mar / ô no mar / que a calunga maior / remove a areia²⁵”. Se o mar na primeira estrofe do ponto pode tanto ser a representação de uma energia capaz de transformar tudo, na segunda, ele é a força que vence o sofrimento da vida na terra.

O ferro simboliza a força do que é da terra, a inflexibilidade, os instrumentos de guerra e de morte, a materialidade, enquanto as correntes podem ser vistas como os elos que são estabelecidos, ou dominação, aprisionamento. De modo que, se em terra esses elos, ou prisões são pujantes, inflexíveis, resistentes, ou causam dor, no mar, Calunga é maior, capaz de

²⁴ Ponto de umbanda. Encontrou-se o registro em: <https://peregrinodoaxe.wordpress.com/2016/10/03/ponto-para-preto-velho-4/>. Acesso em: 21 de ago, 2023.

²⁵ Não foi encontrado um registro escrito.

desfazer e decompor. Banhar-se nessas águas lava por inteiro a criatura. A água envolve e transpassa cada espaço entre os dedos, pernas, braços, ouvidos, limpa tudo, retira a fragilidade, envolve o corpo com o mais suave dos tecidos e todo o desamparo é levado. No mar, o sujeito liberta-se.

No poema “Mar em redor”, de Cecília Meireles, o mar também é representado como a dissolução das dores, das ausências: “Soltei meus anéis nos aléns da saudade” (Meireles, 2017, pág. 343). Calunga desfaz os elos de dor. É a esse mar que o sujeito lírico entrega o pesar de suas lembranças nostálgicas. Nos quatro versos que compõem a última estrofe desse poema, o mar também é representado como mortualha, está igualmente associado à morte: “Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira. / Almas de todos os afogados / chamam para diversos lados / esta singular companheira”. Esta companheira é única porque faz parte também da vida no mar e da morte (sendo abandono de sua saudade), e distancia-se enquanto flutua, que não afunda nessas águas (abrigo de almas), mas, simultaneamente, mantém-se e passa: não está morta, mas também não vive e é chamada para falar com as almas. Esse amálgama entre vida e morte, ou as águas como morada de almas, vê-se no mito e nas acepções de Kalunga.

Do mesmo modo em que há prevalência do mar sobre a terra e tudo que nela resiste no ponto a “Calunga Maior”, encontra-se também essa representação nos seguintes versos da última estrofe do poema “Pequena canção da onda” a prevalência da força das águas sobre a vida terrena: “Mas o vento deu na areia, / a areia é de desmanchar. / Morro por seguir meu sonho / longe do reino do mar” (Meireles, 2017, pág. 343 a 344). A areia representando a vida fora do mar demonstra a fragilidade do que é de terra em relação às águas, por isso calunga remove a areia. O soberano desse elemento, representado pela palavra “reino”, tem força sobre a existência, fora de lá o sujeito desmorona. Para esse sujeito lírico, a vida está no mar, acima da fragilidade da vida na terra. Vejam-se agora as imagens que se encontram no poema “Agosto”:

Sopra, vento, sopra, vento,
ai, vento do mês de agosto,
passa por sobre meu rosto
e sobre o meu pensamento.
Vai levando meu desgosto!

Lança destes altos montes
às frias covas do oceano
meu sonho sem horizontes,
claro, puro e sobre-humano.

Sem saudade mais nenhuma
 te ofereço meus segredos,
 para serem flor de espuma
 que a praia mova em seus dedos,
 quando se vestir de bruma...

Mova entre a lua inconstante
 e a inconstantíssima areia,
 que todo o mundo assim creia
 meu sonho morto e distante,

morto, distante, acabado,
 ó vento do céu profundo!
 que tudo é bom, no passado,
 que nos fez sofrer, no mundo,
 ao ter de ser suportado...

(Meireles, 2017, p. 346 a 347)

O poema, todo composto em redondilha maior, com rimas graves, externas, perfeitas e toantes, e alternadas, com exceção da quarta estrofe, na qual as rimas são interpoladas, na primeira estrofe, entoa um canto de súplica ao vento do mês de agosto, conhecido popularmente como sendo um mês de adversidade e pesar. A repetição de sons fricativos alveolar, como [s] de “sopra” e “agosto” e de outras fricativas, como a lábio dental, por exemplo, em [v] de “vento” e “levanta”, remontam o som do sopro do vento. É brilhante também o que Cecília faz no terceiro verso da primeira estrofe: a repetição de fricativos produz sons bem marcados, mas suaves, continuados, até que o vento toca a face do sujeito lírico, nesse momento há a reprodução do som fricativo velar [x], em “rosto”, provocando o ruído de um atrito, quando o vento leva o desprazer da face do sujeito lírico. Também nessa parte encontra-se outra característica dos versos cecilianos, em sua fase madura, Cecília faz em seus versos com que tudo produza significações, desde o som, a forma, pontuação, etc. Isso ocorre com as rimas da primeira estrofe: “Agosto”, “rosto” e “desgosto” constituem a sonoridade representativa dessa face descontente. Em relação à súplica, três recursos são utilizados: a repetição - “Sopra vento, sopra vento”; o uso da interjeição “ai” e o ponto de exclamação que encerra a estrofe.

O segundo conjunto de versos indica o destino que o sujeito lírico pede ao vento para levar seu sofrimento: “às frias covas do oceano”. O mar é representado, assim como nos pontos analisados e nas significações de Calunga, como sepultura. É interessante, também, perceber a rima entre “oceano” e “sobre-humano”, condizente com o místico das águas. Na terceira estrofe, as imagens do mar ceciliano aproximam-se ainda mais das representações de Calunga Maior, isto é, o mesmo mar que remove a areia, que faz as correntes de ferro virar

poeira, faz espuma, os pensamentos e os segredos desse sujeito desfazem-se no movimento do mar. Assim como nos pontos, o mar é símbolo de uma força mística, da vontade de resistir às dores na terra, da morte e do sepultamento das coisas materiais e imateriais (sonhos, pensamentos, segredos, sofrimento), levando em suas águas não só a morte, como também a renovação da vida e das energias.

Calunga grande, o mar, é representado como algo vivo, poderoso. É uma energia que consola, alivia as peregrinações, o sofrimento que se arrasta nos passos. A mesma representação do mar como putrefação do mau e como uma força que se impõe a tudo pode ser percebida na seguinte prece, cantada nos rituais de defumação: “A onda leva a onda leva o remador / Todo o mal desses irmãos, as ondas do mar levou”²⁶. Outro canto, muito elucidativo dessa visão do mar como a dissolução da doença, das infelicidades, das dores e das magias, cantado nos rituais de descarrego, está na seguinte citação: “Descarrega umbanda / vem descarregar / descarrega umbanda, / em nome de Oxalá. / Descarrega esse filho / descarrega bem / leva pro fundo do mar, / onde não haja ninguém”.

Em outros pontos mar e calunga são novamente apresentados como sinônimo quando o sujeito cancional louva a entidade do mar: “mas hoje é dia de Nossa Senhora / de nossa mãe Iemanjá / lá no mar ê ê ê ê / lá no mar á á á á / brilham estrelas no céu / brincam peixinhos no mar / calunga ê ê ê ê / calunga á á á á”²⁷. Nas cantigas o termo relaciona-se com a força que protege e livra todo o mal e com uma existência sobre-humana. Há também a assimilação entre esta palavra e as entidades das almas, fazendo deste um símbolo de uma existência espectral, isto é, calunga, utilizado tanto para se referir ao cemitério quanto ao mar, está relacionado a uma morte material, assim como a existência contínua que fica no plano simbólico e espiritual: “Calunga grande, calunga pequena / tem como dona Exu mulher”²⁸. A entidade Exu é, na mitologia estudada nesta pesquisa, a entidade dos caminhos, da fertilidade e também do contato entre o plano terreno e o divino. Portanto, correlacionam-se imagens simbólicas de mar, morte, vida e deidade, símbolos também encontrados na poesia ceciliana.

Elikia M'Bokolo (2008), apresenta também o mito bantu em que Kalunga é uma longa extensão de água que divide o mundo em duas cabaças. Na parte superior está o mundo dos vivos, representada pela cor preta e na parte inferior a “vida dos mortos”, ancestrais, antepassados que os homens não temiam encontrar, representada pela cor branca. Kalunga

²⁶ Não foi encontrado o registro escrito.

²⁷ Disponível em: <https://www.zedolaco-seteespadas.com/pontos-de-iemanja>. Acesso em: 21 de ago, 2023.

²⁸ Não foi encontrado registro escrito.

seria, portanto, a porta que divide o mundo visível do invisível, representando a morte do corpo, quando esses já encerraram seu ciclo entre os homens, e a vida, na continuidade eterna, onde tudo continua e para onde todos retornam. As representações de calunga, mesmo que não sejam cultuadas como entidade, estão diluídas na cultura brasileira, de forma que o mar compreendido nas suas simbologias também se associam às imagens de divindade, isto é, força mística, assim como as de continuidade, morte, vida e retorno.

Calunga, símbolo citado na autobiografia, quando a personagem autobiográfica de Cecília utiliza e visualiza o amuleto, está difundido nas tradições afro-brasileiras e representa uma percepção mítica do mar, da morte e da vida. Esse termo foi assimilado à língua e cultura brasileira quando trazido pelos povos de língua e identidade cultural bantu. Assim como Nzambi, absoluto criador reverenciado nos terreiros de umbanda, Kalunga é uma força mítica e espiritual e, em algumas regiões de Angola, corresponde, em relação sinonímia, a Zambi, demonstrando, portanto, o valor espiritual e divino dessa acepção e desse símbolo. Tal valorização também associa-se ao mito estudado e apresentado por M'Bokolo (2008), assim como às acepções encontradas para o vocábulo, seja no dicionário de quimbundo de Assis Júnior no qual kalunga significa "gênio da morte", "diabo", "deus da morte", "deus do abismo", seja no dicionário de umbundu traduzido ao inglês, realizado por missionário cristãos (TODD, 1885), no qual kalunga é traduzido para hades, "lugar invisível", e world the spirit, "mundo dos espíritos". Também a raiz "lunga", em umbundu, conforme Nascimento (1894), vincula-se a essas acepções de um ser divino, visto que a característica de um ser assim pressupõe sabedoria, iluminação (oku-alunguka, ser inteligente). Assim, calunga é símbolo de força e viagem espiritual, de um ser místico, divino ou que encaminha ao divino e à existência incorpórea, sobrenatural, sem morte, ainda que seja necessário enfrentar a morte do corpo para isso.

A representação do divino também aproxima-se da natureza das águas, conforme se percebe nas acepções apresentadas e encontradas no dicionário de umbundu, de José Pereira do Nascimento (1894), no qual kalunga é o mar, ou "expressão de adulação, cumprimento de respeito". Também no dicionário de quimbundo, de Assis Júnior, onde o termo designa "grande abundância", "vastidão", (característica das águas grandes); "o cavado das águas" (que reforça a representação do elemento como um ser e que está próximo da raiz "lunga", em umbundu, na qual se encontram acepções que podem representar a natureza bravia, indomável das águas - oku-lungala, "ser feroz"); "grande movimento", "água potável", "água doce"

(condizentes com a sede infinita por uma força restauradora e apaziguadora, encontrada tanto nos poemas de Cecília quanto nas músicas populares brasileiras de influxo afro); “ânsia”, “náusea” (representativas também do impulso onírico e espiritual que levam os sujeitos às águas e do mal-estar destes associados às imagens simbólicas do elemento). Para mais, kalunga como a força espiritual tanto de vida quanto de morte, visto que conduz as almas para outro mundo, está próximo das acepções encontradas na língua quimbundo, “restos mortais”, “putrefação”, “mortandade”, (condizentes com o mar de Cecília, onde aparecem almas flutuando, onde também seu sofrimento e suas alianças, “os anéis de saudade” é lançado para que se desfça - do mesmo modo conforme visto no ponto no qual calunga maior desfaz as correntes de ferro). Por fim, as simbologias de calunga, seja no mito, seja na língua, estão vertidas nas formas como os brasileiros se relacionam com o mar, com as águas, bem como com a vida e, para alguns, o pós-vida.

Também no poema “Êxtase” o mar é símbolo dessas ideias amalgamadas, isto é, morte, vida, desintegração, caminho entre a não existência e o tempo eterno, enfim, todas as acepções encontradas em Calunga: “Deixa-te estar embalado no mar noturno / onde se apaga e acende a salvação. / Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma [...] Deixa-te balançar entre a vida e a morte [...] / Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai. / Nós somos um tênue pólen dos mundos” (2017, p. 272). No mar noturno, morrem e nascem possibilidades, o tempo é reinventado, abundante e é possível a reintegração com o cosmos na continuidade eterna, onde é possível “estar na alma de tudo” (idem). Da mesma forma como Calunga remove a areia e faz as correntes de ferro virar poeira, no poema, o mar desfaz tudo e cria novamente: “Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em figuras ambíguas” (ibidem).

Estando em contato com as tradições afro-brasileiras, vive-se o mar não apenas por suas qualidades materiais, mas também por essas representações oníricas. O interesse de Cecília Meireles pela cultura popular brasileira sugerem, a partir de sua autobiografia, ter surgido das manifestações vivenciadas em seu cotidiano no Rio de Janeiro, o que, por sua vez, decorre de suas pesquisas representadas nas aquarelas de *Batuque, Samba e Macumba* (2019). Dessa forma, sabendo das águas como um dos mais marcantes símbolos usados nos poemas da autora, surge a hipótese de que também seus poemas possam apresentar simetrias com a cultura afro no que diz respeito ao simbolismo das águas. Apresentadas as aproximações entre a autobiografia e poemas de Cecília Meireles, no capítulo II, *Das águas de vida, morte e*

tempo: anuncios de um mar “que vem do horizonte”, considerando temas recorrentes em sua poética, como a morte e o tempo e observadas as imagens africanas e afro-brasileiras que a escritora associa a sua infância, no presente capítulo, analisam-se poemas em *Morena Pena de Amor* (2017) e *Vaga música* (2017) aproximando-as com a cultura narrada e pesquisada por ela. Contudo, antes que se avance para as análises dos textos poéticos, apresenta-se no próximo capítulo a experiência da Cecília Meireles com o carnaval, o samba e o batuque.

AS CORES E OS RITMOS DO “BATUQUE, SAMBA E MACUMBA” NO SÉCULO XX ENTRE PESQUISA E MEMÓRIA AFETIVA

A pesquisa feita por Cecília a levou para dentro de terreiros, rodas de samba, capoeira e batuque. Esses espaços frequentados pela poeta inspiraram suas aquarelas que registram os ritmos, as roupas e indumentárias, bem como objetos, como a figa, além da culinária apresentada nos pequenos textos que acompanham as imagens. Para além dessa obra, essa pesquisa também, conforme analisado no capítulo anterior, influenciou a escrita de sua narrativa autobiográfica, relatando, no cotidiano de sua personagem, a convivência com africanos e afrodescendentes. Povos de África, como os bantos, jeje, malês, nagôs, entre outros, trazidos escravizados durante o período do Brasil colonial e imperial, trouxeram sua cultura e visão de mundo e aqui conviveram com os povos originários da América e com europeus. Tal convivência fez com que esses diferentes povos, forçados a conviverem, trocassem entre si suas próprias culturas e essas com as dos nativos brasileiros e dos colonizadores. Desse modo, entidades religiosas, línguas, costumes bantu, nagô, jeje, etc., passaram por mudanças em terras brasileiras, trocando influxos, e surgiram sincretismos na cultura do Brasil²⁹. É o caso da umbanda, por exemplo, que surgiu da fusão entre as religiões afro e dos povos originários, além do catolicismo e kardecismo, ou ainda o candomblé, combinação das práticas, crenças e visão de mundo da Nigéria, Benin, Congo e Angola.

Cecília pesquisou essas culturas durante o século XX, de modo que ler seu livro de aquarelas pode provocar reações de dúvidas, quando se percebe que, ao falar do batuque, surgem imagens do samba. Isso ocorre, justamente, porque o berço do samba é o batuque que, durante o século XIX, com o ritmo das religiões afro somadas ao Lundo e ao Maxixe, por exemplo, originaram as primeiras escolas de samba. Assim também nasce a capoeira brasileira, acompanhada pelo ritmo das palmas e do berimbau. Desse modo, ainda que falte uma explicação no livro de Cecília mais bem aprofundada nas diferenças entre o que é samba, batuque (religião) e capoeira, ela apresenta a origem dessas manifestações e o sincretismo de diferentes práticas e culturas no Rio de Janeiro:

Que vêm a ser o batuque e o samba? Ambos representam, certamente, restos de ritual primitivo. O batuque provirá do ritual de adestramento masculino para as lides de guerra [...] a coreografia consta da marcha cadenciada de um dos personagens [...] que sustenta a música com cânticos e instrumentos acompanhados de bater de palmas terminando num golpe de agilidade que deita por terra o companheiro escolhido para o substituir. Do batuque derivou-se, no Brasil, a “escola de capoeiragem” que vem a ser uma espécie de “jiu-jitsu”, de efeitos muito mais

²⁹ Slenes, Robert. “‘Malungu, Ngoma Vem!’: África coberta e descoberta no Brasil”. São Paulo: Revista USP, nº 12, dez./jan./fev./ de 1991 – 1992.

extraordinários, na opinião dos entendidos. Por ser uma dança de consequências perigosas – podendo originar conflitos em virtudes das quedas violentíssimas e até mortais que provoca, está o batuque, desde muito, proibido pela polícia. (Meireles, 2019, p. 54 a 55)

Com essa citação, insere-se nesse trabalho a pesquisa de Cecília Meireles. Mesmo considerando o contexto socioeconômico, étnico e cultural da poeta e admitindo-se que, apesar disso, ela se mostrou interessada em uma cultura marginalizada, é preciso reconhecer que referindo o samba e o batuque como “restos de ritual primitivo”, acompanhado de um “certamente”, demonstra que faltou a ela o entendimento de que “certamente” não é fonte alguma e que não se fala em um estudo cultural partindo de uma suposição ou uma afirmação indubitável que não possui nenhum respaldo. Também o termo primitivo utilizado nessa citação é problemática³⁰ na atualidade. Ver-se-á nesta pesquisa que, ao referir símbolos e arquétipos, o termo “primitivo” será utilizado, no entanto, no contexto dos instintos, das buscas e medos primordiais na humanidade e não como algo rudimentar e antediluviano, conforme utilizado em inúmeros casos para se referir a cultura negra.

Ademais, referir a capoeira como uma “espécie de jiu-jitsu” é reducionista e também nada deslindado, contudo deve-se considerar as valorizações simbólicas, as poucas pesquisas interessadas pelas manifestações e origens das culturas afro e o cenário histórico-social que constituem a identidade e o imaginário da autora. Por fim não há uma explicação de que, embora samba e capoeira brasileira tenham influências do batuque, são manifestações diferentes, bem como está malvista a questão de que a repressão da capoeira e do batuque deve-se ao perigo que ofereciam e não uma repressão institucional da cultura afro que podia, por exemplo, prender pessoas por “crime de feitiçaria”, “crime de vadiagem”, etc. Embora se respeite a intenção de Cecília em estudar essas tradições, bem como as passagens do livro em que ela demonstra admiração e respeito, além de ler sua obra considerando os discursos e a visão de mundo hegemônica contemporâneas a ela, nenhuma pesquisa escrita na atualidade poderá deixar de observar os ecos da discriminação que percorrem a obra.

Além disso, considerando o crescimento urbano do Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX, o fato de concentrar nesse território muitas famílias burguesas e o grande número de pessoas africanas e afro-brasileiras escravizadas, libertas e livres, surge

³⁰ Somado ao termo “primitivo” estão outras expressões que reforçam o preconceito dominador da época, como ocorre quando, ao referir-se ao carnaval, Cecília Meireles utiliza termos como “licencioso e grosseiro”, ou que pode apresentar “digamos mesmo, distinção artística espantosa” (Meireles, 2019, p. 64). Nessa citação, o tom concessivo e surpreendente ao mencionar essa arte reforça o teor preconceituoso da utilização do termo “primitivo”. Nesta mesma página também Cecília faz uma distinção entre os negros e as pessoas (brancas) que estranham o carnaval, estas últimas são citados como pessoas “civilizadas”.

durante esse período, métodos institucionalizados para controlar e inibir manifestações como a capoeira, o samba, o batuque, umbanda, enfim, toda a cultura que não fosse aceita pela hegemonia política, social e racial organizadas pelas esferas de poder.

Assim, também, surgem os morros e as periferias³¹. Em algumas passagens da autobiografia, Cecília retrata como era o Rio de Janeiro durante o século XX e a visão que se tinha dos morros, além da marginalização, segregação social e urbana, cenário social que ela testemunhou desde a infância e que aparece ficcionalizado em sua autobiografia: “Quem me leva a passear do outro lado do morro? Mas *Dentinho de Arroz* dizia: “Eu não sou. Do outro lado do morro. . . — xi! moram os ladrões.” Maria Maruca prometia: “Deixa estar, que um dia te levo.” Ajuntava, porém: “Mas tens que ir com o calcanhar para a frente”” (Meireles, 1983, p.73, grifo da autora). Outra manobra de perseguição ocorrida durante esse período é a lei criada dois anos após a abolição da escravatura, em 1890, que condenava à prisão por “crime de vadiagem” aqueles que não tivessem um vínculo profissional. Não é difícil imaginar que essa lei recaía sobretudo na população negra³². Virgínia Rodrigues, em seu samba, repercute o preconceito contra a cultura afro-brasileira, ao mesmo tempo, em que tematiza as influências dessas mesmas nas manifestações culturais do Brasil: “Crioulo cantando samba era coisa feia / esse nego é vagabundo / joga ele na cadeia / hoje branco tá no samba / como ver como é que fica / todo mundo bate palmas / quando ele toca cuíca”³³. Por sua vez, nas letras dos pontos, cantigas e sambas conta-se sobre essa história, para perceber-se que, a despeito de toda tentativa, enquanto a lazeira ainda se alimenta no íntimo de todo preconceituoso, o batuque, o samba, a capoeira, umbanda, o negro, enfim, vive.

Obviamente essa política segregadora e repressiva estende-se por todo o território brasileiro e alarga-se na história e até os dias atuais. Casas de santo são depredadas, pessoas são assassinadas por crimes motivados pelo ódio racial; outras tantas ceifadas por preconceito que diz “primeiro atire e depois pergunte”; nas periferias do Brasil inteiro estão a maioria da população afrodescendente, pessoas não conseguem empregos devido ao preconceito com sua cor; o samba é pouco compreendido e respeitado, mesmo pelos que dizem ser essa a raiz da

³¹ Neder, Gizlene. *Cidade, Identidade e Exclusão Social*. Rio de Janeiro: Revista Tempo, Departamento de História da UFF, Ed. Relumê-Dumará, vol. 02, nº 03, junho de 1997.

³² Neto, Lira. *Uma história do samba. As origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

³³ Rodrigues, Virgínia. “Vá cuidar de sua vida”. Disponível em: https://www.letrasmania.com/letras/letras_de_canciones_virginia_rodrigues_150159_letras_mama_kalunga_231101_letras_va_cuidar_de_sua_vida_1977194.html. Acesso em 19 de agt, 2023.

música brasileira, “tá chovendo de gente que fala de samba e não sabe o que diz”³⁴; e mais uma infinidade de injustiças geradas no Brasil colonial e nutrida durante o Brasil imperial até a atualidade da história republicana brasileira.

A representação das baianas no livro de aquarelas torna-se uma importante representação, pela importância que estas tiveram para a formação do samba no Rio de Janeiro, já que essas festas aconteciam nos terreiros e nas casas das “tias”, muitas vindas da Bahia, daí o lindo significado e valor que a tradicional “ala das baianas” tem no carnaval (Neto, 2017). Por sua vez, o samba encontrado na autobiografia de Cecília Meireles, “Batuque na cozinha”, composta por João da Baiana³⁵, vem acompanhado de uma observação muito pertinente a esse momento da escrita. Dentinho de Arroz, personagem ímpar para essa pesquisa, visto que é a personificação da afetividade de Cecília pela cultura africana e citada tanto em *Olhinhos de Gato* (1983), quanto em *Batuque, samba e macumba* (2019), ao mesmo tempo que canta o samba diz: “Negrada suja.” (Meireles, 1983, p. 98). É a imposição cultural dos colonizadores, a manutenção da perseguição e do preconceito que fizeram com o que o negro por muito tempo tivesse que se esconder para viverem suas culturas, ou, como uma forma de se aceitarem, de sentirem-se inclusos e respeitados, afastarem-se dessas tradições. Nesse sentido, soma-se a outros artistas brasileiros, afrodescendentes, como, por exemplo, Luís Gama e Solano Trindade, e brancos, a importância dessa pesquisa e arte composta por Cecília Meireles. Também nessa mesma página está registrado o objeto de pesquisa e a arte que inspira o livro de aquarelas, o samba nos morros do Rio de Janeiro: “Do outro lado do morro, a batucada continuava” (idem).

No caso de Dentinho de Arroz, essa e outras passagens revelam o conflito em que essa personagem vivia, reproduzindo o preconceito dos brancos por um lado e, por outro, pertencendo a essas manifestações. Sobre isso, também Virgínia Rodrigues, em seu samba, ao refletir sobre a prática da capoeira, luta que, no Brasil, em razão da repressão, foi misturando-se com o samba e o batuque e ganhou também os ritmos da dança, lamenta que muitos negros tenham se afastado de suas tradições devido à imposição cultural dos brancos: “Nego jogando pernada / mesmo jogando rasteira / todo mundo condenava / uma simples

³⁴ Aragão, Jorge. “Moleque atrevido”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jorge-aragao/70488/>. Acesso em 19 de ago, 2023.

³⁵ De acordo com Lira Neto (2017), o nascimento do samba no Rio de Janeiro tem como nomes representativos, pois lutaram pelo samba e compuseram suas músicas que viriam influenciar várias gerações: João da Baiana, Sinhô e Donga.

brincadeira / e o nego deixou de tudo / acreditou na besteira / hoje só tem gente branca na escola de capoeira”³⁶.

Portanto, em *Batuque, samba e macumba* (2019) há o registro do samba e do batuque no Rio de Janeiro quando estes surgiam nas cidades fluminenses, de modo que, até os dias atuais, vê-se a importância do batuque para o samba e muitas referências nas letras de músicas, como ocorrem nas canções de artistas como Clara Nunes, Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Maria Bethânia, Tereza Cristina, Zeca Pagodinho, Alcione, e em muitos outros. Alguns desses artistas surgirão nessa pesquisa, nos capítulos destinados à *Vaga Música* e *Morena Pena de Amor*, quando os poemas de Cecília Meireles forem aproximados das simbologias nas canções populares brasileiras de influxos afros. Também, nesse livro, estão os primeiros anos do carnaval no Rio de Janeiro, a formação das escolas de samba e as rodas de capoeira. Portanto, ainda que não haja uma clara distinção entre as diferenças dessas manifestações culturais, aparece na obra de Cecília como essas artes conviviam nos terreiros, nas casas, nas rodas e no carnaval. Cecília Meireles registra em um de seus desenhos³⁷ o carnaval descendo do morro com sua alegria, fantasias e danças, o cordão, as bandeiras e as baianas. Na autobiografia também há referência sobre os primórdios do carnaval do Rio:

Mas do alto do morro brotava um grupo muito maior. Os garotos gritavam e pulavam. Até os cachorros e os gatos vinham ver. Gente de cara pintada, com guarda-chuvas quebrados, agitando ventarolas de papelão, arrastavam calças grandes demais, que a cada instante arregaçavam, e abanavam, com a dança, os molambos dos paletós vestidos pelo avesso. Sacudiam chocalhos, tamborilavam em latas, cantavam com voz esborrachada, e dançavam de pés espalhados. Arrastavam consigo um companheiro metido numa roupa de urso. (Meireles, 1983, p. 124)

Em relação a *Batuque, samba e macumba* (2019), Cecília faz também a referência ao *chão do terreiro, o pé do samba carioca*³⁸, onde, dos cordões, nasceram as escolas de samba, na antiga Praça Onze, atual Lago do Estácio, lugar homenageado por Martin'ália na canção “Pé do meu samba”, conforme é apresentado na seguinte citação: “Mas no carnaval, no reduto da Praça Onze, dançam-no interminavelmente, e como a índole do negro no Brasil é boa e conciliadora, os golpes que usam são apenas esboçados [...] e o brinquedo continua. Porque a isto se chama, na linguagem deles - “o brinquedo””³⁹(Meireles, 2019, p. 56). Também na autobiografia Cecília dedica passagens para descrever o carnaval. Entre essas descrições a

³⁶ Rodrigues, Virgínia. “Vá cuidar de sua vida”. Disponível em: https://www.letrasmania.com/letras/letras_de_canciones_virginia_rodrigues_150159_letras_mama_kalunga_231101_letras_va_cuidar_de_sua_vida_1977194.html. Acesso em: 22 de agt, 2023.

³⁷ *Batuque, samba e macumba* (Meireles, 2019, p. 53). Anexo A

³⁸ Mart'nália. “Pé do meu samba”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/martalia/391942/>. Acesso em: 22 de agt, 2023.

³⁹ Essa brincadeira também foi referida no samba já citado“, de Virgínia Rodrigues, " Vá cuidar de sua vida”.

autora inclui, nas primeiras viagens oníricas de sua personagem, a música, como a toada das águas, e entre os sons que lhe provocam o devaneio, o ritmo dos pandeiros:

Mas, na verdade, todos os sons possuem 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 ciciar dos insetos — o bater dos relógios e dos sinos — a gaita do doceiro, estridente e inábil — a cometa de chifre do aguadeiro — as campainhas dos cavalos — os pandeiros de Carnaval — as cordas da guitarra: dlen, dlon, fl (Meireles, 1983, p.161 a 162)

Desse modo, vê-se a interação da autora com a cultura afro-brasileira no contexto do Rio de Janeiro do século XX e que também atribui as suas memórias da infância recriadas na autobiografia. Destaca-se, a partir daqui, as referências aos terreiros religiosos, visto que estes apresentam cosmogonias e visões de mundo que se nutrem em mitologias africanas e que são as fontes dos símbolos que serão analisados nos poemas.

A proposta do Modernismo brasileiro de inserir na literatura *corpos de um Brasil profundo* reverbera em *Olhinhos de gato* (1983) e *Batuque, samba e macumba* (2019), tanto na temática das obras quanto na referência a Jorge de Lima e Manuel Bandeira no livro de aquarelas. Cecília, ao citar as oferendas e pedidos feitos pelos filhos de santos às entidades, para que estas auxiliem também nas questões práticas e indispensáveis da vida, como o sustento financeiro e auxílio nas relações, refere o poema de Jorge de Lima, “Diabo brasileiro”⁴⁰. Isso faz com que essas obras da poeta insiram-se também em um recorte temporal e literário do qual a poeta fez parte e que não costuma ser tão estudado em suas literaturas, dado as temáticas universais em seus poemas, como a procura do “eu no mundo”, mas que aparece também, em termos da valorização histórica e cultural do Brasil, no livro “Romanceiro da Inconfidência”. Contudo, tanto em Jorge de Lima quanto em Cecília, referindo Exu como diabo, sugere-se a atitude demonizadora em relação a essa entidade, visto que “nos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus como diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje” (Prandi, 2001, p.21).

Também, a menção ao poema “Macumba de Pai Zuzé”, de Manuel Bandeira, acerca Cecília dessa proposta modernista. O poema de Bandeira, que tematiza os feitiços feitos pelos negros no subúrbio do Rio de Janeiro para vingar-se dos abusos dos brancos nos bairros aristocratas da cidade, está acompanhado da referência às religiões afro, que faz com que Cecília se questione sobre a realidade no mundo, não descartando a ‘verdade’ que pode haver

⁴⁰ (Meireles, 2019, p. 84).

nessas práticas: “O que há de verdade na macumba não sei. Há tantas coisas mal estudadas nesse mundo! [...] As forças hipnóticas, a sugestão, todo esse mundo do espírito é ainda um enigma para os mais sábios dentre os cientistas” (Meireles, 2019, p.88). Tal citação elucida como a pesquisa sobre essas tradições pode ter provocado na poeta o olhar contemplativo para os mistérios do mundo e da vida, característica que marca o imaginário ceciliano, na descida à intimidade subjetiva e irracional da existência. Também em outra passagem do livro a poeta parece considerar ‘uma verdade’ nessas manifestações religiosas: “Veem-se brancos falando língua de preto, com esgares, contorções e passos de dança **impossíveis** de executar **em condições normais**” (Meireles, 2019, p. 82, grifo meu. Anexo B). No entanto, não se trata em defender, sem nenhum embasamento e com todas as informações biográficas sobre a poeta apontando outra direção, uma possível crença nessas práticas, mas sim uma experiência que infunde nela a perspectiva mística do tempo e da existência que não seja, pura e diretamente, eurocêntrica e/ou hinduísta.

Nas religiões de matriz afro, a utilização de objetos e amuletos sagrados são indispensáveis para os adeptos dessa liturgia. Alguns desses símbolos são referidos no livro de aquarelas, na autobiografia e alguns destes, como os búzios, as conchas e âncoras, na poesia da modernista brasileira. Entre esses amuletos, estão as guias, usadas no pescoço, ou seguranças, que podem ser colares, pulseiras ou tornozeleiras. Vê-se na seguinte citação a alusão a esses objetos, conhecidos por Cecília: “não ostentam mais que seus colares de miçangas ou sementes, [...] além da indispensável “figa” - que são, mais do que enfeites, os seus fetiches, as suas “guias de santo”, enfim, a sua proteção contra as ruindades deste mundo e do outro [...] sinal distintivo da filiação mágica” (Meireles, 2019, p. 24. Anexos C e D). Também o narrador *Olhinhos de Gato* (1983) comenta esses símbolos: “e traz ao pescoço, além do colarzinho vermelho, um fio de linha, que se esconde por dentro da roupa, e onde há breves amarrados, orações medidas de santos, sementes, pás, — que vencem todas as surpresas do Mal” (Meireles, 1983, p. 20 a 21). Em relação à figa, símbolo também encontrado em outras esferas culturais, como na Grécia, mas que no Brasil está intensamente associado às tradições afro, também na autobiografia é citada, desta vez como um amuleto utilizado pela personagem Olhinhos de Gato, que reconstrói a infância de Cecília Meireles: “Tem um colarzinho de ouro! Me mostra. Que bonito! Tem calunga, tem figuinha, tem cruz, tem coração, quem te deu tudo isso, hein, pequena?” (Meireles, 1983, p. 152 a 153).

Essas e outras passagens, como no fragmento, apresentado no capítulo anterior, em que Olhinhos de Gato é levada a um lugar parecido com um congá, onde passam pelo pescoço da menina um colar com símbolos da liturgia africana⁴¹, enquanto Dentinho de Arroz permanece “sempre ajoelhada”, denotam uma proximidade ainda mais ativa com esses simbolismos místicos e míticos. Outros objetos também são testemunhados por Cecília em sua pesquisa sobre essas tradições, dentre eles a figa, já mencionada, e outros encontrados no imaginário das águas: “uma argola como as de chaves – para se trazer à cintura, na qual estão enfiados inúmeros talismãs: figa, romã, cruz, signo de salomão, âncora, peixe, carneiro, coração, pinha, galo, pombo [...] com virtudes especiais que encerram toda uma sabedoria mágica, infelizmente quase perdida” (Meireles, 2019, p.36. Anexo E).

Nessa citação, além da estima da poeta pela conservação dessa cultura, evidenciada pelo lamento por algumas tradições perdidas, marcado pelo uso do vocábulo “infelizmente”, estão alguns símbolos importantes para essa pesquisa, como a âncora e o peixe, que dizem respeito ao elemento material fundamental na poética ceciliana. Além disso, em relação ao mar, Cecília foi apresentada à entidade das grandes águas e registrou, em *Batuque, samba e macumba* (2019), Iemanjá, grande mãe da humanidade que deu vida a tantos outros orixás da mitologia cosmopolita cultuada nos terreiros: “Assimilaram, pelo mesmo processo, os deuses dos caboclos com que foram postos em contato, e disso resulta possuírem certos santos até três nomes, como Virgem Maria, que é Iemanjá e Mãe-d'água, o que não desvirtua, aliás, aquela que a igreja chama também de *Stela Maris*” (Meireles, 2019, p. 68, grifo da autora). Junto ao fragmento destacado, vê-se o desacerto de Cecília em relação ao candomblé, religião onde se cultua diretamente os orixás, e Umbanda, religião estritamente brasileira onde os orixás manifestam-se somente através de suas falanges, caboclos do mar, das matas, do fogo, pretos velhos, povo das almas, etc.:

A macumba é uma cerimônia mágica, onde se procura praticar o mal ou o bem. Num dos casos é o *canjerê*⁴², noutra *candomblé*. O local em que se desenvolve, dentro ou fora de casa, chama-se igualmente terreiro ou umbanda. O sacerdote ou sacerdotisa vem a ser o pai ou mãe de santo. Ao terreiro está anexo um santuário que se chama *canzol*, dentro do qual se encontram os apetrechos e insígnias do ritual, bem como imagens de santos, de aparência católica, que tem sempre dois nomes: o do

⁴¹ (Meireles, 1983, p.83).

⁴² Surge desse fragmento um intertexto com os pontos e a mitologia da umbanda. As baianas registradas por Cecília, assim como os pretos velhos na autobiografia, com sua “voz escura e calma, resmungando — dolente, quebrada, triste, triste” (Meireles, 1983, p. 66), aparecem como entidades na umbanda. Um dos pontos à “baiana feiticeira, baiana de terreira” (ponto) canta: “A Baiana Chegou da Bahia e todo mundo comeu vatapá / Vamos defumá, tem acarajé / Comida de santo quem é que não qué? / Para fazer canjerê só a baiana é quem sabe fazer / Tem... Tem pemba / Tem... Tem Gira”. Ponto disponível em: <https://www.lettras.mus.br/estado-alterado/1017915/>. Acesso em: 22 de ago. 2023.

catolicismo e o seu correspondente na umbanda. Explica-se isso por terem os negros assimilado a catequese por um processo de comparação. (Meireles, 2019, p. 68).

Outro desacerto encontrado nessa citação é o entendimento de que uma cerimônia seja dedicada ao mal e outra ao bem. Aliás, canjerê é o nome dado à feitiçaria, palavra que também ficou mal conhecida, diante da demonização das religiões afro, das imposições dos brancos que criaram, por exemplo, punição para o “crime de feitiçaria”. Na verdade, antes de ser grosseiramente interpretada, feitiço é manipular energias, é fazer magia e pode ser tanto bom quanto mau. Na verdade, tanto o mal quanto o bem pode ser feito em qualquer uma dessas reuniões, com exceção de alguns centros de umbanda, que não é o terreiro, mas sim a religião, isso porque a “umbanda pura”, ou “umbanda branca”, uma espécie de ocidentalização maior da religião, não trabalha com Exu, por exemplo, somente com as entidades que são “mais evoluídas”, isto é, pretos velhos, Cosme e Damião, caboclos. Contudo, isso é fruto da visão de mundo do ocidente, em que mal e bem são antagônicos e onde se acredita que Exu representa o Diabo, o mal. Esquecem, por exemplo, que os pretos velhos são ótimos feiticeiros e que podem sim fazer magias que não seriam consideradas, na perspectiva judaica cristã, boas ou, na perspectiva kardecista, “evoluídas”. Aliás, essa relação de bem e mal e o Exu visto, erroneamente, como diabo se encontra no seguinte fragmento:

Oxalá é o nome de Deus, (provavelmente uma deturpação de *Alá*, por parte das tribos vizinhas da África muçulmana); Exu é o diabo. O negro presta homenagem aos dois, antes das cerimônias, pois seria desastroso que o demônio, aborrecido com a desatenção, prejudicasse os trabalhos que estão sendo oferecidos ou patrocinados por algum santo. E não se estranhe essa prudência (Meireles, 2019, 74)

Além da leitura errada que se faz da entidade já referida, Cecília também parece partir de uma suposição, marcada pela palavra “provavelmente”, sem nenhum tipo de argumento ou fonte, mesmo qualquer nota explicativa, quando apresenta Oxalá, uma das entidades mais velhas e importantes na mitologia Iorubá, como uma assimilação de Alá. Contudo, em relação a Exu, a poeta não demonstra qualquer tipo de aversão a essa figura tão demonizada e pode ser que essa apresentação não seja um equívoco por parte dela, mas exatamente o que tenha escutado. Essa perspectiva católica foi vastamente difundida, mesmo entre os praticantes dessa liturgia, disso se explica a tal “umbanda branca” que acredita ser mais adequada às evoluções espirituais e morais. Esquecem que Exu é movimento, libido, fertilidade e que sem eles não se faz nada, pois trabalham na comunicação entre os homens e seus orixás. Assim como não consideram que as energias são feitas de polaridade: o de cima e o de baixo, o claro e o escuro, a esquerda (povo de rua) e a direita, o bem e o mal⁴³. Os próprios orixás possuem

⁴³ Prandi, Reginaldo. “Mitologia dos orixás” (2001).

essa dualidade, Oxum, por exemplo, considerada uma santa, Nossa Senhora Aparecida, entre outras, fez com que Obá arrancasse a própria orelha e servisse a Xangô, somente porque sentia ciúmes⁴⁴. A ideia de pecado, bom e mal, certo e errado é herdada da visão de mundo cristã. Portanto, talvez, não tenha sido apenas um desentendimento de Meireles, mas uma informação malvista. Impossível saber, contudo, visto que em *Batuque samba e macumba* não fica muito claro se a autora visitou terreiros de umbanda ou candomblé, visto que, neste último, essas polarizações, se ocorrem, são muito mais atenuadas.

Por fim, outro desentendimento de Cecília, natural em sua época, é a percepção de que esse sincretismo ocorreu por um processo de comparação e não, pelo que realmente foi, a imposição da fé católica, e, da segunda metade do século XX à atualidade, das crenças evangélicas. Ocorre que, embora apareçam alguns desacertos, seja por uma falta de entendimento da autora, seja pelas informações que chegavam até ela, ficam nítidos o interesse nessa imersão que fez e como esses contatos suscitaram nela admiração, curiosidade e influência na escrita de sua autobiografia. Dentre as imagens simbólicas e míticas aproximadas aos poemas de Cecília Meireles neste trabalho, está Iemanjá, entidade que será vista, sobretudo, no capítulo destinado à *Morena Pena de Amor* (2017). Tal entidade e seus símbolos, como, por exemplo, a estrela-do-mar, os búzios e rosas brancas, também são apresentados a Cecília, e registrados em *Batuque, samba e macumba*: “No canzol estão, pois, os santos com os seus emblemas: Xangô, Ogum, Oxosse, com fitas vermelhas, machados, espadas, flechas, etc. [...] Iemanjá, por exemplo, tem como emblema as rosas brancas, estrela-do-mar, búzios” (Meireles, 2019, p. 70).

Em relação aos búzios, objeto pelo qual se comunica com o divino, muito representativo do elemento natural que nutrirá as imagens poéticas de Cecília Meireles, encontram-se novamente mencionados no livro: “Dispõe o canzol de uma quantidade de búzios redondos, que tem o nome de *songororô*, destinados a tirar a sorte, por ocasião da abertura das cerimônias, consultando as entidades superiores sobre a possibilidade de sua realização” (Meireles, 2019, p. 74, grifo da autora). Dentro das simbologias analisadas nos poemas, estão as águas como comunicação, isto é, como uma relação de intimidade com o irracional, os instintos que levam os sujeitos às fontes primordiais, criadoras, e para onde se pode retornar, eufemizando a morte no ciclo contínuo e eterno. Os búzios, por sua vez, são

⁴⁴ Idem.

objetos pelos quais se estabelece a comunicação com os orixás, com as forças eternas e com a criação de tudo, com eles se estabelece uma relação de proximidade com o divino.

Além disso, cumprem também os búzios outras funções, como, por exemplo, sobretudo quando associado a Obaluaê, não deixar que espíritos perdidos e desencarnados possam prejudicar, causar mal aos vivos. Seja como for, possuem a importância de ajudar na relação entre esse mundo e o mundo místico, invisível. De alguma forma, é um símbolo que marcou o imaginário de Cecília, visto que está também em sua autobiografia, presentes em uma cena que parece se tratar da visita de Olhinhos de Gato a um canzol, ou congá:

Caixas com pinturas lustrosas de moças muito rosadas, despindo mantos verdes e vermelhos... Tantas coisas de prata ... E conchas. E búzios... A mocinha dava uma volta na chave. “Está achando bonito?” e tirava lá de dentro o búzio grande, e botava-o no ouvido da menina. “Está ouvindo? É o mar ... Está-se ouvindo daqui o mar...” E a menina fechava os olhos e sorria. Tão bom! E via de perto as caixas com figuras luminosas. Passava o dedo devagarinho pela extraordinária pedra azul ... Abanavam-na com o leque de príncipes ... A mocinha tornava a dar a volta à chave: “Gostou? É bonito?” A porta de vidro fechava-se. (Mireles, 1983, p. 102 a 103)

Igualmente, como já mencionado, aparece esse símbolo na carta a Côrtes-Rodrigues, em 1946, “É maravilhoso conversar-se por cima do mar. Como dois búzios”. Em “Sereia”, poema publicado em *Viagem*, esse objeto aparece junto à entidade mítica, ao canto, à morte e ao encantamento, símbolos que estão relacionados, também, à Iemanjá: “Nem ar nem onda corrente / possuem suspiro igual, / nem os búzios nem as violas, / ai! / nem as violas nem os búzios” (Mireles, 2017, p. 296). No mesmo livro, no poema “Onda”, próximo a outro símbolo relacionado, entre outras representações, à Iemanjá, estão as rosas, que, conforme citado, foi referido por Cecília. Nesse poema o búzio também está vinculado à comunicação, assim como ocorre nos outros textos destacados, visto que os búzios e conchas estão acompanhados de expressões que remetem a conversa, som, ouvidos e, neste caso, lábios: “Pus o meu lábio indeciso / na concha verde e espumosa / modelada ao vento liso: / tinha frescura de rosa, / aroma de viagem clara / e um som de prata gloriosa” (Mireles, 2017, p. 316). Por fim, está também referido em *Vaga música*, no poema “Mar em redor”: “Meus ouvidos estão como as conchas sonoras: / música perdida no meu pensamento, / na espuma da vida, na areia das horas” (Mireles, 2017, p. 343)

Dentro dos terreiros, nos rituais religiosos, os tambores ou atabaques desempenham grande importância na aproximação entre os indivíduos e suas entidades. A partir do som, dos vários ritmos repercutidos, os ogãs ou tamborzeiros sintonizam as energias das entidades, comunicam-se com elas, com suas frequências vibratórias, harmonizando a energias dos fiéis

a energias delas, o que, quando seres espirituais julgam propício ou necessário, culmina na incorporação, o ato mediúnicamente em que os filhos de santo tem seu corpo e mente controlados, em transe. Em *Olhinhos de Gato* (1983), conforme apresentado no capítulo anterior, Cecília registra essa prática. Igualmente, em *Batuque, samba e macumba*, dessa vez com a observação da poeta, essa prática é testemunhada:

Quer se trate de um canjerê ou de um candomblé, entram sempre em cena os *atabaques*, que são grandes tambores feitos de um tronco cavado, à boca do qual se estica uma pele de pergaminho⁴⁵. O ritmo tem de ser perfeito para, para o santo (ou o ser representante) baixar e entrar em conversação com os homens. Por isso, noites a fio, quem mora pela proximidade de um morro pobre, no Rio de Janeiro, pode ouvir *quitibum quitibum* dos tambores percutidos horas e horas, no treino paciente dos macumbeiros preparando suas sessões mágicas e suas festas. (Meireles, 2019, p. 78, grifo da autora)

Percebe-se na citação anterior a semelhança com a autobiografia, quando a menina Olhinhos de Gato, a avó Boquinha de Doce, assim como as empregadas na casa Maria Maruca e Dentinho de Arroz, escutam ao longe o toque continuado, vindo dos morros e reconhecem que se trata de uma terreira ou batuque. Dessa forma, vê-se que a visita aos centros e terreiros, feita por Cecília, quando de suas pesquisas, influenciou a escrita da narrativa. Também, nessa mesma página, Cecília Meireles demonstra conhecimento aprendido sobre uma das importâncias das águas nessa religião, desfazer as demandas, abluir os males, limpar espiritualmente os fiéis: “As festas são geralmente em honra aos santos, principalmente S. Sebastião⁴⁶, à Virgem⁴⁷ e aos “Dois-dois” que representam S. Cosme e S. Damião. Também podem ser realizadas na passagem da primavera, em pleno mato, próximo a um rio, como ritual de purificação” (Meireles, 2019, p. 78). Conforme apresentado nos capítulos seguintes, o simbolismo das águas e as ideias de higienização metafísica, purificação, surge também nas poesias de Cecília Meireles, quando seus sujeitos líricos entregam-se às águas para que essas possam desfazer seus sonhos, afogar as mágoas. Ademais, quando Cecília menciona na autobiografia e no livro de aquarelas que esse som vinha dos morros, ela depõe sobre a marginalização social dessas pessoas e, da mesma forma, ao referir os terreiros e a religião, encontra-se o testemunho do tempo em que os negros precisavam se esconder para cultivar a sua fé, motivo pelo qual muitos eram presos e casas de santo destruídas e interditadas: “Preparam um sítio bem escondido da polícia, roçam-no, isto é, limpam-no de plantas e ervas, enfeitam-nos com bandeiras de papel, lanternas, flores e aí se reúnem, com seus tambores e trajos litúrgicos” (Meireles, 2019, p.80).

⁴⁵ Couro.

⁴⁶ Oxossi.

⁴⁷ Iemanjá.

Um documentário sobre mãe Stella de Oxossi, no centro religioso de candomblé Cruz Santa do Ilé Àse opo Afonjãe, criado por Mãe Aninha na Bahia, também frequentado por autores modernistas, como Jorge Amado, fala também sobre a resistência desse centro que precisou contar com a sabedoria das Iabás para mantê-lo longe das invasões policiais, da violência que calava os atabaques, na época, o nome “candomblé” bastava para provocar medo e aversão nas pessoas. Também Virgínia Rodrigues em seu samba canta sobre esse preconceito registrado por Cecília, satirizando criticamente a assimilação dessa cultura pelos brancos: “Nego falava de umbanda / branco ficava cabreiro / fica longe desse nego / esse nego é feiticeiros / hoje nego vai à missa / e chega sempre primeiro / o branco vai pra macumba / e já é babá de terreiro”.

Além dos tambores também há nessas práticas religiosas os pontos, cantigas que, antes, eram transmitidas apenas oralmente, cantados nas rodas e que não apenas auxiliam nas incorporações e na sintonia com a frequência vibratória das entidades, como também cantam as histórias dessas entidades, ensinam visões de mundo e alguns rituais, confortam os fiéis, funcionam como oração e como um modo de acessar a dimensão mística e sagrada do mundo. Alguns desses pontos são analisados de forma a aproximá-los das imagens simbólicas nos poemas de *Vaga Música* e *Morena Pena de Amor* e são mencionados tanto em *Olhinhos de Gato* (1983), conforme apresentado no capítulo anterior, quanto em *Batuque, samba e macumba*: “Cada santo tem, ademais dos múltiplos emblemas de que já falamos, uma determinada música e um desenho cabalístico, que servem de ponto de invocação. Chamam-se mesmo ponto. Desenhado e tocado, esse ponto promove a manifestação” (Meireles, 2019, p. 72).

Por fim, existem entre o livro de aquarelas e a autobiografia de Cecília Meireles muitas aproximações, tanto nas referências às culturas afro-brasileiras quanto na menção a Pedrina, Dentinho de Arroz, ama de Cecília, que reflete a afetividade da escritora, visto que a pesquisa foi feita antes da escrita da narrativa e já demonstrava uma lembrança carinhosa que fica mais elucidada em *Olhinhos de Gato* (1983). Nas últimas páginas do livro encontra-se a alusão à infância como um relato que expressa essa afetividade de Cecília por essas manifestações culturais. Afetividade que a autora dedica à lembrança de sua pajem. Embora seja visto na citação seguinte termos que possam e devem ser criticados, não sem considerar o contexto de sua escrita, também vê-se o testemunho da poeta que, assumidamente, frequentou esses terreiros e que, a partir dessa experiência, sente-se conduzida as memórias de sua infância, provocando nela certo fascínio, admiração e na qual pode-se perceber que, embora a

poeta manifeste em certos momentos sua credulidade na fé católica e adesão ao hinduísmo, não desacredita da liturgia afro-brasileira:

Se a macumba como maia negra infunde esse respeito terrível que não só não experimentaram os que não tiveram ocasião de a frequentar, de sentir o ritmo surdo e implacável dos tambores – *quitibum, bum, quitibum, bum* – na noite negra, com cânticos de um trágico inenarrável [...] a macumba em seu aspecto festivo (atenuados esses caracteres sombrios) tem uma doçura selvagem, é certo, mas que deixa na alma dos brancos, pelo menos na daqueles que foram acalentados por uma mãe negra e dormiram ao som dos tambores longínquos, um encantamento profundo, de onde se exala o torpor misterioso, e a incrível atração da selva africana [...] tão autêntico quanto a água dos rios, os troncos das árvores e as feras (Meireles, 2019, p.90, grifo da autora)

Na autobiografia, as alusões às feitiçarias encontradas nas ruas, aos ritmos forte dos tambores, ao samba e às roupas e indumentárias das mulheres negras, que se assemelham as aquarelas das baianas pintadas pela autora, são narradas como parte do cotidiano da personagem. Também está, na narrativa memorialística, menções à culinária e, conforme exposto, ao carnaval. Desse modo, as tradições afro não apenas despertaram o interesse da poeta que também se dedicou a pesquisar folclores e a cultura popular, assim como estão apresentadas por um vínculo afetivo e memorialístico. Não se pode afirmar que a visita de Cecília Meireles aos terreiros e seu estudo sobre o samba e a capoeira tenham motivado a autora a escrever sobre sua infância, mas, anteriores à autobiografia⁴⁸, as aquarelas e os pequenos textos que servem como legenda para seus desenhos apresentam imagens que se aproximam da narrativa.

Na citação anterior, Cecília refere a existência de uma mãe preta, que parece se referir a Pedrina, referida como Dentinho de Arroz, personagem da autobiografia: “Brincar ao seu lado é sair invisível, e viajar por países azuis e dourados, onde os peixes conversam com as princesas, os pássaros puxam carros festivos, e as palavras, ditas três vezes, formam e desfazem as pessoas e as coisas mais impossíveis” (Meireles, 1983, p. 57). A mãe negra referida na citação de *Batuque, samba e macumba* (2019) é a mãe que apresenta o lúdico, as viagens por mundos ocultos e invisíveis, é quem conta histórias sobre o mar e apresenta, desde as histórias até as benzeduras e objetos sagrados, a magia de “um mundo diferente” (Meireles, 1983, p.58), “coisas que só ela sabe ver e sabe contar” (idem). Ela é, pois, “a antiga ama, que lhe encheram a infância de lendas e cantigas e deixaram seu sangue na terra que plantaram – seu coração nos berços que moveram, a última esperança num mundo mais feliz,

⁴⁸ Considera-se nesse momento o recorte temporal dessas produções, isto é, as aquelas foram pintadas entre os anos de 1926 e 1934, enquanto a autobiografia começou a ser publicada em capítulos na revista O Ocidente entre 1938 e 1940.

na Aruanda do sonho, que a música e o fumo da macumba permitem às vezes entrever” (Meireles, 2019, p. 92).

Portanto, considera-se nesta pesquisa dois aspectos: Cecília Meireles pesquisou sobre as tradições africanas nos mesmos anos em que escrevia os poemas de *Morena Pena de Amor e Viagem*, da mesma forma como *Olhinhos de Gato* foi escrito nos mesmos anos em que a poeta escrevia poemas de *Viagem e Vaga Música*, o que sugere que seu imaginário pudesse ser habitado pelas simbologias dessas tradições; o segundo aspecto considerado é afetividade pela cultura afro-brasileira, nutrida sobretudo por Dentinho de Arroz, que lhe contava histórias e lhe cantava cantigas que Cecília demonstra, sugerida tanto nos textos que acompanham as aquarelas quanto nas memórias que ela atribui a sua infância. Por isso, analisam-se as poesias de Cecília Meireles publicadas em 1939 e 1942, aproximando-as às canções da música popular brasileira, sobretudo de pontos e sambas, bem como mitos de entidades das águas na cultura africana e assimiladas as religiões de matriz afro no Brasil.

Contudo, os símbolos e mitos analisados em Cecília e na cultura afro podem ser encontradas em outras tradições, pois pertencem a arquétipos que são universais, no entendimento de Jung, o qual também influencia os estudos sobre o imaginário de Bachelard e, depois, Durand, que, aliás, estudaram com o psicanalista. De acordo Jung, nossa psique é formada pelo consciente e por uma camada que antecede este, o inconsciente. Este não seria formado apenas pelas experiências individuais, mas também, e sobretudo, por uma herança coletiva: “O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (Jung, 2014, p. 55). No entanto, tanto pela proximidade temporal das escritas quanto pela proximidade com as manifestações culturais afros, procura-se neste trabalho indicar um caminho possível, uma aproximação cabível e pouco aproveitada.

A TOADA DAS ÁGUAS PRIMORDIAIS NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES E O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO DAS CULTURAS AFRO

*"Com licença de Zambi
eu vou abrir minha Urucaia"*

No mar, seu som principia cada chegada. É por dentro de seu balanço que primeiro o encontramos e é também da sua cadência a última despedida quando dele retornamos. Escutar o rumor das águas é participar da viagem cujo único movimento é interno, sem deixar de ser sobre ou dentro delas. Dentre as representações referentes às águas, está o ritmo, canto capaz de influenciar a vida dos sujeitos ou de trazer fim a determinada existência. Não o fim de vazio eterno, da angústia da inexistência ou da falta de respostas para ela, mas sim aquele se impõe somente a matéria, que conserva possibilidades e diz que respeito ao descanso e não ao desaparecimento infinito, ou ao fim que corresponde às experiências vividas, não, à vida em si. Também é preciso aproximar esse canto às necessidades de ter as mazelas físicas e mentais sanadas pela natureza apaziguadora e restauradora das águas, quando estas simbolizam a fonte primordial, isto é, o ventre onde germinam as vidas.

Não falta nos poemas de *Vaga música* (2017) e *Morena Pena de Amor* (2017), bem como nas cantigas populares afro-brasileiras, no samba e na MPB, casos em que os sujeitos ou encontram na canção das águas auxílio para os seus problemas, ou perdem-se no encanto destas, entregando-se ao elemento místico e abandonando sua parte terra. Segundo Bachelard, o elemento hídrico possui uma projeção simbólica do que na humanidade, e não apenas nela, está relacionada à existência: a maternidade. Conforme o filósofo, o canto que atrai os homens, produzindo encanto (e nesse caso se pode pensar o encanto em seu sentido de fascinação, mas também como o encantamento de ter um sentimento pesaroso retirado dos ombros e jogado ao mar ou sentir-se banhado, morto e renascido) é a voz maternal que existe na água.

Sendo um elemento materno, símbolo que será analisado quando surgirem as imagens de fonte primordial e túmulo, o canto é a fala da substância para quem encontra na água sua própria essência. No poema "Ponte", de *Vaga música*, é a entidade mítica das águas do mar quem canta e nomeia o amor do eu lírico, sentimento que cruza frágil elo por cima das águas na aproximação com o sujeito. Desse modo, assim como uma mãe nomeia o que dá à vida, a sereia no poema identifica o sentimento do sujeito lírico: "Em franjas de areia, / chegada do fundo / lânguido do mundo, / às vezes, uma sereia / vem cantar. / E em seu canto te nomeia." (2017, p.375). Nos versos, o profundo do mundo é o mar. É nessa profundidade insondável que

o sujeito lírico projeta sua comunhão com o elemento e com o que sente, conhecendo e revelando, a partir disso, seus próprios anseios, isto é, entende e escuta o profundo de si, trazendo-o à compreensão pela unidade com o que tem de distante e profundo nas águas, no aspecto oculto, incompreensível e indomável do elemento e do inconsciente. Em vista disso, chega do mistério ao visível e tangível, ainda que, assim como as areias não permaneça e se desfaça, o que estava imerso e desconhecido.

O sentimento íntimo do eu lírico está relacionado à profundidade das águas e seu mistério encantador, ou, por outra, o encontro e reconhecimento entre o sujeito lírico e seu anseio que paira por sobre o mar, em elo frágil: “arco-íris, teia / de aranha, gaze / de água, espuma, / nuvem, luar” (2017, p. 374). Também, nos cantos para Iemanjá, os sentimentos do sujeito são veiculados ao canto da sereia e, assim como no poema, nos versos em que a sereia nomeia, chamando pelo indivíduo que é capaz de entender a voz das águas. Conforme se depreende dos seguintes versos da canção do grupo Olodum, nos quais aparece o idílio entre o pescador e a entidade das águas: “O brilho do mar me chamou / E pediu a minha mão / E disse que eu teria o que eu quisesse / Que era só abrir o coração”⁴⁹.

De forma similar, no poema “A vizinha que canta”, o canto das águas também está representado como a unidade entre o sujeito lírico e o mar, desta vez representando a mimese entre substância e o sujeito: “De que onda sai tua voz, / que ainda vem úmida e trêmula, / - corpo de cristal, / coração de estrela...? / Tua voz, planta marinha, / árvore crespa e orvalhada: / [...] E de onde vai resvalando / um puro, límpido orvalho: - durável resina, / dolorida lágrima...?” (Meireles, 2017, p. 371). Nesses versos, o canto das águas se torna a própria forma de comunicação do sujeito e a natureza mineral, translúcida, de noite e luz do mar. É a compleição da vizinha, isto é, conferem-lhe a vida de movimento contínuo e melancólico, assim como a essência mística e indescritível. De tal maneira, o ritmo e arruído das águas, sua transparência e melancolia, não só envolvem o sujeito com símbolos do mar noturno, como também modificam e completam sua própria existência.

Sua voz, portanto, corresponde a todos os simbolismos das águas: o murmúrio, representado pela canção, porque produz encantamento e envolve os seres, aliando a força criadora a sua criatura. Portanto, a voz do que é criado responde a esse elemento que o fez. Simbolismo este que surge do título e desenvolve-se na primeira estrofe, sobretudo pelas

⁴⁹ Olodum. “O brilho do mar (Yemanjá)”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/olodum/brilho-mar/>. Acesso em: 15 de agt. 2023.

palavras “onda” e “voz”; sua constituição (estrutura e substância), visível e invisível, parte dos mistérios das águas, simbolizada pelo “corpo de cristal”; as afetividades, emoções e vitalidade, centro da luz noturna, essencialmente iluminadas. De forma que, a noite, representada pela estrela, e o que corresponde ao inconsciente – as emoções e afetos, exprimido pela palavra “coração”, relaciona o íntimo e o espiritual dessa mulher com a substância das águas noturnas; em relação à segunda estrofe, a voz está associada aos símbolos da vegetação (“planta”, “árvore”, “ramos”, “folhas”), que, por sua vez, vincula o sujeito com o símbolo elementar – tudo que nasce, desenvolve, morre e se transforma no íntimo desse sujeito, e que se deixa conhecer pela voz, é germinado, nutrido, recolhido e transmutado pelo mar. Portanto, o canto é o símbolo da homogeneidade com a matéria primordial. Por isso, na última estrofe, como fosse um córrego, desliza do mar à boca e voz do sujeito a substância interior desse elemento, sua essência, o estado inalterado e a continuidade.

Em “Modinha” “o mar, de língua sonora, / sabe o presente e o passado”, canta o que é do sujeito lírico e depois “vai-se embora: / que o resto é pouco e apagado” (Meireles, 2017, p.396 a 397). Assim como ocorre em “Ponte” e “A vizinha que canta”, o ritmo lírico do mar comunica-se com o sujeito lírico, expressa o que diz respeito à sua vida e suas experiências, portanto o canto é novamente a intimidade mística entre o elemento simbólico e as vivências e essência do ser poético. Sendo assim, em *Vaga música*, (desde o título, polissêmico como os símbolos presentes na obra, visto que pode se referir tanto a sonoridade das ondas, das águas, como também a instabilidade do mar e sua natureza ambígua) a canção representa a participação simbólica dos sujeitos nas imagens primordiais e instintivas da água, amalgamadas à natureza inconsciente e metafísica da vida. De acordo com Torrano, esta aproximação entre os sujeitos, as águas e o canto simbolizam a intimidade entre esses seres, a força motriz e criadora de suas vidas:

Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes (Torrano, 1995, p. 14).

Nos rituais de umbanda, batuque, candomblé, etc., as entidades das águas, apesar de serem Iabás como todas as orixás femininas, desempenham diferentes papéis na vida da humanidade e no mundo inteiro. Oxum, deusa das cascatas, cachoeiras, rios, enfim, das águas doces, é a entidade da riqueza, beleza e amor, por isso, quando se precisa enfrentar a escassez

financeira, quando se tem o orgulho ferido e os afetos padecem, e também para saudá-la, clama-se nos batuques e no candomblé "Òóré Yeye o!", que em português é como "salve a mãezinha da bondade, da clemência", e na umbanda "iê iê Oxum". Essa orixá também é grande feiticeira, conhece todas as magias de amor, consegue fazer a transformação de todos os elementos e está igualmente relacionada à Exu, entidade da terra, da fertilidade, libido, comunicação entre a humanidade e os orixás, sem ele não existe movimento, mudança ou fecundação. Por isso, mas não apenas, Oxum também é a senhora da fertilidade e da gestação.

Nanã Buruquê é a orixá mais velha do panteão, senhora da chuva, da união entre as águas e a terra, por isso seu símbolo, o Ibiri, tem tanto elementos da terra, como a palmeira, quanto da água, os búzios. Divindade da morte, pois para ela retorna a humanidade, e da vida, visto que homens e mulheres foram criados a partir de seu barro⁵⁰. Nanã é sabedoria, conhece todos os segredos da terra e os mistérios da água. Austera, muito séria e justiceira, é uma entidade que exige dos filhos de santo que lidem com ela com as mesmas premissas. Quando se precisa de limpeza espiritual, memória e conhecimento nos estudos, assim como para saudá-la, roga-se "salubá, Nanã", traduzido ao português de forma que significa algo em torno de "nós nos refugiamos em nanã". Na África, em algumas regiões da Nigéria, para o povo Iorubá, nanã significa mãe velha, refere-se também às avós.

Iemanjá, rainha do mar, mas também das águas doces, seu nome deriva da expressão "YéYé Omó Ejá", que significa, "mãe cujos filhos são peixes". Grande guardadora do ori, isto é, da cabeça, região onde estão os orixás regentes da vida espiritual e do destino dos seres, é a grande mãe e a senhora da família, do amor e do equilíbrio emocional. Além da maternidade, há também algumas passagens da orixá em que ela está em ligação com Ogum e torna-se guerreira. Por isso quando se enfrenta problemas emocionais, psicológicos, quando é necessário encontrar uma direção, porque o caminho se tornou turvo e nos perdemos, e também quando é necessário força para enfrentar as batalhas, brada-se "Odoyá", que significa "mãe das águas", "Odoyá minha mãe", ou "Odociaba", "rainha da água sagrada". Em todos os casos, no entanto, espera-se da iabás o mesmo que dos pais, mães, avós, enfim, dos responsáveis por uma criança: que nos ajude a viver. Para se aproximar dessas energias, assim como para todos os rituais nas religiões afro, quer dizer, para comunicar-se com o invisível, o

⁵⁰ Quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o homem, este tentou de diversas maneiras, com ar, com pau, pedra e fogo, mas todas as tentativas falharam, pois nenhuma das matérias utilizadas funcionava para formar o corpo. Então, Nanã pegou do fundo do seu rio o barro e entregou para Oxalá. Olorum então completou com seu sopro e assim nasceu o homem. Contudo, Nanã também fez uma exigência, quando eles morressem deveriam entregá-los para ela novamente e assim tudo volta e se transforma. (Prandi, 2001, p.197).

sagrado e oculto: o canto⁵¹⁵². De tal forma, parte-se das representações do canto em “Vaga música” (mimese, comunicação e compleição dos sujeitos com as águas) como uma viagem em mar ruidoso, para alcançar as simbologias míticas das águas, como um ritual de participação na natureza primordial do elemento, aproximando as imagens cecilianas com os símbolos das entidades e das magias relacionadas às águas na cosmovisão das culturas afro.

Nos poemas cecilianos, analisados nesta pesquisa, o canto distingue a fala comum da voz do sujeito lírico, versada em cumprir funções diferentes, estabelecendo, assim, a comunicação com o sagrado, o primitivo e os mistérios que abrangem a existência. Desta feita, a própria voz do sujeito lírico é tão simbólica e rítmica quanto o mar. Compreende-se, em vista disso, o idílio entre os sujeitos de *Vaga música* e a toada das águas como a representação de suas próprias experiências emotivas, como o “despertar natural, o despertar na natureza” (Bachelard, 2018, p.35) para o que está fora e dentro do ser, sua compleição emocional e existencial. Além disso, e principalmente, o canto nesse capítulo é apresentado como a relação com o divino, isto é, com o místico, metafísico e oculto das vidas e das águas primordiais. Toma-se o ritmo e o percurso do canto, portanto, para se estudar as imagens deste elemento como fonte de vida, cura e renovação e também como leito de morte, símbolo que suaviza as questões mais profundamente inquietantes e devastadoras.

Uma das qualidades do elemento material que constitui a substância das imagens e da *força imaginante*⁵³ de Cecília Meireles, é a progenitora, isto é, as águas, na maior parte dos casos o mar, são, nos poemas, matéria de vida. Dessa forma, o elemento hídrico em seus versos fundamenta tanto seu devaneio místico e mítico quanto sua própria poética, de modo que seus sujeitos lançam às águas seus sonhos, sofrimentos, pensamentos, segredos, enfim, suas existências que estão em unidade com essa força geradora. Igualmente, é também esse elemento símbolo da vida sem fim, do eterno retorno, do processo permanente de mudanças pelo qual passam os sujeitos. De sorte que, afastando-se das águas, perdem sua própria compleição, enfrentando, por isso, a morte simbólica e a angústia dos descaminhos na vida.

⁵¹ Zambi é o Orixá maior no panteão bantu e é mais frequentemente cultuado na umbanda, equivale a Olorum na cultura iorubá, mais frequentemente relacionado ao batuque e o candomblé. urucaia significa lugar sagrado.

⁵² Essas saudações e entidades, bem como os rituais atribuídos a elas, variam muito, visto que estão em uma tradição oral e que passaram por diversas trocas, nos influxos entre as mais variadas tradições afro e depois com os influxos com a cultura brasileira. Por exemplo, é possível saudar Iemanjá com a expressão “omiodo ya”, que significa “divina mãe”, “protetora dos pescadores”, “que governa a humanidade”, “dai-nos proteção”. Quando escrito “odô iyá”, significa “saudação a Iemanjá mãe das águas”.

⁵³ Bachelard em “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria” (2018).

Por sua vez, as entidades das águas na cultura afro-brasileira também estão relacionadas aos ciclos da vida e às emoções, bem como aos mistérios, à fonte de vida e à morte.

Contudo, essa ambivalência representa o simbolismo das águas ligando à humanidade uma vida continuada e mística, “elixir de la inmortalidad” (Eliade, 1974, p.222), como também à natureza primordial da vida, visto que as águas são “matriz de todas las posibilidades de existencia” (*idem*), fonte primordial. Por isso, tanto nas poesias de Cecília Meireles quanto nos mitos dessas orixás a ambiguidade de suas vidas estão diretamente relacionadas à existência primitiva, “a uma realidade orgânica primordial” (Bachelard, 2018, p.5) Desse modo, cultivar essas orixás e cantar para elas é participar dessa natureza geradora, recorrer à fonte de todas as vidas. Elas criam, modificam, interferem em qualquer existência. Da mesma forma, a toada das águas em *Vaga música* conduzem os sujeitos à participação nesse elemento místico, permite que eles adentrem no mistério da criação, do nascimento contínuo, e que encontrem no elemento a essência universal.

Torna-se compreensível, portanto, que, assim como um pescador que só pode confiar nas águas para ver o alimento em sua rede, o sujeito lírico de *Música* espere que esse elemento o recolha, porque sabe que ali é o lugar de sua gênese, que foram as águas que o carregaram à vida e o fizeram amanhecer como um vésper, um cosmo inteiro nutrido nesse ventre. Por isso canta: “Tu que me fizeste, / me virás buscar, / do lado de oeste, / do lado do mar?” (Meireles, 2017, p.348). Cantando assim, sabe esse ser a quem confiar sua existência, a quem se entregar, portanto, ao olhar à direção de onde é parido o sol, vê no mar a fonte cristalina de sua própria luz nascente: “Do lado oeste, / do lado do mar, / descerei com Vésper / até me encantar” (*idem*). É o mar o ser que cria, o sangue infinito da existência, por isso o sujeito lírico espera, na última estrofe do poema, que venha esse elemento em ação de colhê-lo, porque, de acordo com Jung, desse modo “o morto é devolvido à mãe para ser re-parido [...] exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo em suas profundidades” (apud, Bachelard, 2018, p. 75). Por conseguinte, *Canção quase inquieta* e *Música* se complementam na construção de uma imagem do mar apresentado como um criador substancial, ou por outra, as águas adquirem em sua substância a propriedade divinal de uma figura vagarosa, uma deidade, ser que cria.

De tal forma que, associando os versos de um ao outro, vê-se que “Tu que me fizeste”, primeiro verso da última estrofe de *Música*, corresponde diretamente à “Figura”, “Sentido Mundo” e “Fazedor da minha vida”, interlocutor do sujeito em “Canção quase inquieta”.

Neste último, cercado pelo mar e nele se equilibrando, canta esse ser uma solidão acompanhada e existência dividida: “Sempre assim: / de um lado, estandartes de ventos ... / - do outro, sepulcros fechados [...] Ando contigo - e sozinha. / Vivo longe - e acham-me aqui ...” (Meireles, 2017, p.350). Corresponde, portanto, às imagens do mar as ideias da procura solitária, embora universal, pelo orto quimérico, experienciada pelo eu lírico: “Se existe a tua Figura, / se és o Sentido do Mundo, / deixo-me, fujo por ti, / nunca mais quero ser minha!” (idem). Também, nos pontos entoados nos terreiros, as entidades das águas aparecem, frequentemente, veiculadas a força geradora, ventre que origina a vida e qual os sujeitos procuram encontrar, representação que coincide com os seguintes versos: “Mãe, mãe, mãe / Por que é que tu vives no fundo do mar? / Eu sou a mãe sereia, rainha de Oxalá / Eu venho trazer forças / Para os meus filhos salvar”⁵⁴.

De outro modo, o mar torna-se símbolo da dimensão irracional do viver e de fonte onde germina o nascimento e, por extensão, onde repousa a morte: “Fazedor da minha vida / não me deixes! / Entende a minha canção! / Tem pena do meu murmúrio, / reúne-me em tua mão!” (Meireles, 2017, p.350). Na espera de que esse ser seja maior que as voltas do mundo, maior que infinitude das águas e do que a dor, na quinta estrofe, assim como na terceira, o poema adquire sua qualidade de prece. Aliás, é através do canto que se realiza tal clamor, por ele o sujeito lírico procura acessar, comunicar-se com o divino, isto é, está no mar e na canção a representação do ventre absoluto da vida e a participação nesse mundo de onde surge o nascimento e onde pode ser recolhido. Como quem clama “saluba Nanã”, “Odojá”, “Òóré Yeye o!”, recorre esse sujeito à dimensão das águas como vida, repouso e acolhimento.

Por identificar nesse elemento o lugar primordial de todo o nascimento é que em “Naufrágio antigo” se reconhece, em uma existência, do sangue ao ventre, uma natureza inteiramente de mar: “Peixes de olhos densos / bebem suas veias / azuis e violetas [...] (Porque ela ainda pensa: / algas pelo ventre, azuis e verdes, [...]) E ainda sente. / Sente e pensa e vai serena, / embalada em seus cabelos.” (Meireles, 2017, p. 414 a 415). De forma similar ao mito de Iemanjá, mãe cujos filhos são peixes, o símbolo do peixe, no poema, corresponde à ideia de intimidade, na qual os sujeitos estão inteiramente ligados ao mar, em completa união com o elemento. É a representação principal do retorno e, portanto, de onde está a origem, que Durand apresenta como “esquema do engolidor engolido” (Durand, 2012, p.215), no qual

⁵⁴ Ponto a Iemanjá. Disponível em: <https://filha-de-aguadoce.tumblr.com/post/137815240682/m%C3%A3e-m%C3%A3e-m%C3%A3e-por-que-C3%A9-que-tu-vives-no>. Acesso em: 15 de agt. 2023.

o peixe maior engole o menor por inteiro, sem desmanchá-lo. Por sua vez, esse símbolo condiz com o ritmo dos ciclos, mais especificamente, na involução dos seres: “O peixe é quase sempre significativo de uma reabilitação dos instintos primordiais. É essa reabilitação que indica as figuras onde uma metade de peixe vem complementar a metade de um outro animal ou de um ser humano” (idem, p.216).

Tanto na representação da grande sereia do mar, quanto no símbolo que o próprio nome sugere, isto é, os filhos de Iemanjá aproximados aos peixes, bem como nos versos de “Naufrágio antigo”, depreende-se a representação de acolhimento e união com a fonte primordial. De forma que, compreende-se porque nesse poema o sujeito lírico, ao flutuar nas águas, permanece serena, tranquilizada no ritmo que embala. Aliás, também essa cabeleira, que feminiliza o mar, embalando o sujeito, aproxima-se das representações das entidades marítimas na umbanda, da falange de caboclas do mar regidas por Iemanjá, conforme se percebe nesse ponto: “Embala eu babá / embala eu / embala eu babá / embala eu / embala Janaína ela é chefe do congá / embala Janaína e salve todos os orixás”. No poema e na cantiga estão sugeridos o repouso, o acolhimento e a união.

Como se verá nas análises em que o mar é apresentado em imagens que correspondem ao leito da morte, essa natureza inteiramente de mar só é possível ao ter “corpo e vestido desfeitos / em águas solenes” (Meireles, 2017, p. 412). Por isso o sujeito lírico de “Naufrágio antigo” continua sentindo e pensando, porque, embora se apresente nesses versos a representação da morte, nos leitos maternos a vida é continuada. Contudo, cabe nesse momento pensar que, se nem todo fruto tem semente e ainda assim nasce, situação semelhante não acontece quando a participação na morte nas águas ocorre, visto que, pode-se repousar nesse leito porque é nele onde também germinam todas as vidas. Portanto, há no indivíduo a substância que permite a reintegração nesse elemento, por isso o sujeito lírico de “Canção quase inquieta” roga pela intervenção dessa matéria, porque encontra nela o primitivo da existência e do tempo, o “aroma de fonte extinta. / Raízes fora do tempo / com flores vivas ainda”⁵⁵ (Meireles, 2017, p. 431).

As orixás das águas, além de corresponder aos ciclos da vida – fertilidade, nascimento, crescimento e morte, também se relacionam com as questões irracionais, o inconsciente (medos, amor, tristezas profundas, pesadelos arraigados), a imaginação e o lúdico (sonhos, esperança em outra realidade, as inspirações), o subjetivo (visão de mundo e de si, formas de

⁵⁵ “Itinerário”.

se relacionar com as pessoas, a natureza, as coisas...). Dessa forma, aproximam-se dos estudos de Durand (2012), acerca do imaginário, mais especificamente do quadro de imagens do acervo simbólico que caracterizam as ideias de descida e aprofundamento. Ademais, esses mitos, ainda de acordo com Durand, fundamentam a racionalização desses aspectos da realidade e da busca por compreender a existência para além de uma perspectiva biológica e cognitiva. A faculdade criativa, as intermináveis dúvidas sobre a morte e a vida para além do que respira e pensa e não respira e não pensa, a busca constante por compreender os sentimentos, porque eles surgem, porque se esvaem, porque só é possível lidar e não controlar, enfim, todas as incertezas e dúvidas e o desconhecido das vidas e do mundo motivam essas simbologias. Porque talvez fosse impossível enfrentar a vida sem a poesia e as paixões, sem deuses, samba, os girassóis de Van Gogh, enfim, sem preencher o vazio de uma vida estritamente material e objetiva.

Participam do Regime Noturno, categorizado por Durand, os mitos dessas deusas, as imagens simbólicas nutridas por estes, encontradas nas cantigas e músicas da cultura popular brasileira, o elemento água, bem os símbolos que se desdobram destes, e poemas de Cecília Meireles, visto que ambos expressam as ideias de intimidade, descida, profundezas, feminino, maternidade, sustento, abrigo e recolhimento, renovação, eterna mudança, renascimento e escuridão. Em relação à intimidade, esta é possível quando existe o pertencimento, que se atinge pela entrega profunda à natureza secreta e recôndita da existência. Ao mergulhar nas trevas ocultas e desconhecidas, pode-se ressurgir com uma certa compreensão, que não ocorre à luz da razão, sobre si e sobre o que nessa intimidade corresponde ao cosmos, ao mundo. Em “Cantiguinha”, o sujeito lírico percebe e canta: “Brotava esta lágrima e cai. / Vem de mim, mas não é minha. [...] Parece angústia espremida / de meu negro coração [...] Mas é rio, mais profundo, / sem nascimento e sem fim, / que, atravessando esse mundo, / passou por dentro de mim” (Meireles, 2017, p.435). Nesses versos, o sujeito, participando dessa comunhão e intimidade com as águas, confunde seus próprios sentimentos com a origem das vidas, com a fonte de onde surgem as “raízes fora do tempo”.

No profundo de si, o sujeito lírico também encontra o íntimo da vida inteira, lá onde tudo é ainda promessa, possibilidade, o vir a ser, o germe. Por isso, o sujeito cancional de Paulinho da viola⁵⁶, sem ser timoneiro, sem velejar, sente-se navegado, conduzido pela natureza divina das águas do mar, porque tem sua vida intimamente ligada e conduzida pelo

⁵⁶ “Timoneiro”, Paulinho da Viola. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/paulinho-da-viola/162803/>. Acesso em: 20 de jul. 2023.

fluxo cósmico. Por isso também o sujeito do ponto à Iemanjá canta: “Meu amor é tão profundo quanto as águas do seu mar”⁵⁷, pois desce ao seu profundo e ao profundo do mundo e lá encontra não apenas o recôndito dos seus sentimentos, mas também do próprio mundo que nutre as emoções, porque “se entregam como barcos ao seu mar”.

Embora constitua parte da luta e dos desafios dos seres essa procura pelo íntimo do mundo, considerando-se o desespero de aceitar uma viagem no escuro, por caminhos desconhecidos e tumultuosos, não seria possível acessar as camadas mais profundas de suas vidas, nem se conhecer e reconhecer os outros e as coisas, tão pouco olhar para os aspectos reprimidos pela consciência, objetividade e razão, mas que, no entanto, pertencem e interferem na existência, não fosse aceitar a descida para conquistar a intimidade e retorno. Tal conflito enfrentado pelos sujeitos ocorre como parte fundamental dessa descoberta e participação, visto que, de acordo com Eliade, esse aprofundamento “no es accesible a todo el mundo ni de cualquier manera. Está custodiada por monstruos. Se encuentra en lugares de difícil acceso, en poder de demonios o de divindades [...] El camino hasta la fuente de donde mana y el conseguir [...] implican una serie de consagraciones y pruebas” (1974, p.227). Aceitar o mergulho na intimidade das coisas é entender que se está vulnerável, em viagem onde “o mar não tem cabelo que a gente possa agarrar”, que é necessário esperar pelo tempo incontrolável, olhar, sem conseguir alterar o indomesticável, os piores temores, e entregar-se aos maiores impulsos e anseios.

Contudo, passado os primeiros momentos de angústia e medo, enfrentado cada demônio, chega-se ao seio da nutrição maior que abriga todos os sentimentos e os sentidos abstratos e os transforma, purificando cada um. Diante disso, sendo um elemento da intimidade, da descida e do profundo, é a água quem chora, imagem que se vê nos versos de Cecília: “Brotta esta lágrima e cai. / Vem de mim, mas não é minha. [...] Parece angústia espremida / de meu negro coração [...] Mas é rio, mais profundo”; e também em *Canção pra ninar Oxum*, de Juçara Marçal: “Chora não, Oxum / De que chorar? / Sonha viu, Oxum / Sem lágrima / Hoje eu não vou deixar / Ninguém sofrer / Não quero ver a minha Oxum chorar / Colho os prantos sem deixar nenhum / Pra lhe acordar”⁵⁸. Como símbolo da energia, do emocional, são as águas o divino feminino da purificação, da limpeza emocional, que

⁵⁷ “Quantas vezes Inaê chorei”. Umbanda. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/umbanda/quantas-vezes-inae-chorei/>. Acesso em: 20 de jul. 2023.

⁵⁸ Marçal, Juçara. “Canção pra ninar Oxum”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jucara-marcal/cancao-pra-ninar-oxum/>. Acesso em: 22 de agt. 2023.

possibilita aos seres o ressurgimento, as forças renovadas e fortificadas, guardando, em sua substância, as angústias e os sofrimentos, além do restabelecimento dos sonhos felizes.

O sujeito ceciliano sente em sua lágrima, como centelha da fonte que faz brotar dentro de si, as águas do mundo e as confunde com sua própria angústia. Por isso também o sujeito cancional canta à entidade das águas do rio, para acalmá-la e fazê-la adormecer e sonhar, porque também ela sonha, também ela chora, porque “o verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a água que sonha” (Bachelard, 2018, p. 33). Tanto no poema quanto na canção, as águas do rio estão associadas à fonte de vida e às lágrimas, porque estão lá as origens de toda vida e sentimento. Além disso, sendo o elemento nutritivo, que desfaz o padecimento, as imagens das águas associadas às lágrimas, ao choro, “decorre diretamente da infelicidade dissolvida” (Bachelard, 2018, p. 94). A melancolia das águas não significa infelicidade, do contrário, “sua melancolia é verdadeiramente substancial” (idem). Sendo o elemento progenitor, é para onde os sujeitos recorrem quando é necessário o cuidado e onde se pode entregar os pesares para serem dissolvidos. Imagem encontrada no ponto à Iemanjá, “*Quantas vezes inaê chorei*”:

Meu amor é tão profundo
Quanto as águas do seu mar
Odojá Iemanjá
É a fé que me aquece
Força e vida pra lutar
Inaê rainha do mar

O clarão do espelho de prata
É farol de estrelas
Ilumina a minha vida
É norte a me guiar
Nesse mar de ilusões
Mãe que vem me consolar
Quantas vezes inaê
Chorei a beira do seu mar
[...]
Coração dos filhos teus
É tempo para lhe louvar
Lugar de amor e paz
Onde mora Iemanjá
Quando ouvem o seu canto
Mãe sereia vem chamar
Pela fé eles se entregam
Como barcos ao teu mar

Na cantiga, estão associadas às imagens do mar (reinado e maternidade) às questões subjetivas do sujeito cancional: amor; força emocional; iluminação (noturna, que dá a ver o íntimo); caminho; ilusões; sustento; e tranquilidade. Desse modo, em razão de reconhecer nas águas, mais especificamente na entidade do mar, a maternidade, isto é, o ventre de sua vida,

repousa o sujeito e confia seus caminhos às águas, assim como também entrega a elas suas dores e ilusões, para que assim sejam dissolvidas e transformadas em amor, tranquilidade, recebendo a nutrição necessária para seguir fortalecido na vida. Sem as águas a existência e a felicidade “morreria de tanto penar”⁵⁹. Quem reza e crê sabe que, por vezes, nem mesmo com a luta vem o sustento, fraquejam as forças, que, mesmo com o acalento, nem todo sofrimento pode ser desfeito. Então, recorre-se a uma força que possa ser maior que os desenganos, que possa consultar a mente e o coração, confortando, vencendo todo o mal. O mar é o regaço maior do que a vida onde pode deixar-se levar. Se esse elemento é fonte e leite onde se dissolve, para serem transformados, os sofrimentos, compreende-se por que em “Cantiguinha” e nos pontos a Oxum e Iemanjá as imagens de fonte e pesar estão aproximadas.

Por isso, no ponto, o sujeito cancional caminha à beira-mar, porque é preciso crer numa existência maior, crer que exista uma força que cria, para poder ser alimentado, cuidado e confortado. Então recorre-se à Iemanjá, a mãe da água. Aliás, a associação entre as águas e o choro ocorre também da faculdade desagregadora que possui a matéria elementar, de modo que esse conforto também advém da desintegração das dores quando estas são levadas às águas. Em um ponto à Iansã, rainha dos ventos, o sujeito encarrega a entidade que carregue o seu fardo, os males que padece, para o mar: “Chora na macumba, oh Iansã / chora na macumba, oh Iansã / tava na beira da praia / choro choro / tava na beira da praia / choro choro”. Sendo uma entidade dos raios e dos ventos, Iansã sopra para o mar o motivo de sofrimento do sujeito, fazendo com o que o choro leve às águas seu pesar que será desfeito. Semelhança que se percebe no poema *Agosto*, quando o sujeito lírico pede para que o vento carregue ao oceano o seu desgosto: “Sopra vento, sopra vento / [...] passa por sobre o meu rosto e meu pensamento. / Vai levando meu desgosto! Lança destes altos montes / às frias covas do oceano / meu sonho sem horizontes, / claro, puro e sobre-humano” (Maireles, 2017, p. 346 a 347). Do mesmo modo, em “Embaló”, cujo título refere-se tanto ao balanço das águas quanto à ação de ser acalentado pelos braços e mão que amparam e apaziguam:

Adormeço em ti minha vida,
– flor de sombra e de solidão -
da terra aos céus oferecida
para alguma constelação.

Não pergunto mais o motivo,
não pergunto mais a razão
de viver no mundo em que vivo,
pelas coisas que morrerão.

⁵⁹ Pagodinho, Zeca. “Verdade”.

Adormeço em ti minha vida,
 imóvel, na noite, e sem voz.
 A lua, em meu peito perdida,
 vê que tudo em mim somos nós.

Nós! - E no entanto eu sei que estão
 brotando pela noite lisa
 as lágrimas de uma canção
 pelo que não se realiza....
 (Meireles, 2017, p. 373)

Nestes versos, as águas não apenas são a compleição do sujeito lírico, conforme se vê em “adormeço em ti *minha vida*”, como também são o abrigo a que se retorna e onde se sente reintegrado ao cosmos: “da terra ao céu oferecido para alguma constelação”. É preciso ser filho, quando se sabe o quanto pode doer a vida, ser filho de uma força maior, da natureza divina e absoluta que cria. Na segunda estrofe, o sujeito lírico já conhece, assim como aprendeu a personagem autobiográfica, o sentimento de viver num mundo onde nada e ninguém permanece, onde tudo se desfaz e toda ventura acaba. Por isso, na terceira estrofe, reforça a rendição à fonte que tudo cria e deixa em sua criatura centelha divina de vida que o faz reconhecer-se em um “Nós”, assim como permite que a luz em seu leito também ilumine o peito do sujeito. Por outro lado, também a luz da lua assemelha-se e faz lembrar a “imagem de todo um mundo que se estiola e morre” (Bachelard, 2018, p.91).

De forma que, tanto nos poemas quanto nos pontos, às imagens das águas estão associadas ao emocional, iluminação (noturna, que dá a ver o íntimo), caminho, ilusões, sustento, e tranquilidade. Tais imagens de um elemento nutritivo, apaziguador e de abrigo (recanto), só ocorrem porque as águas são também “um útero infinito em que novos filhos vêm incessantemente nadar” (Bachelard, 2018, p. 123). Se nessa substância, como estudado por Bachelard e apresentado nos versos do poema e da cantiga, sua “forma é interna”, se pode ser a “criatura-abrigo”, a “criatura-nutrição” (idem, p. 120), é porque é “um dos maiores e dos mais constantes símbolos maternos” (idem).

As ideias de abrigo e o aspecto nutritivo não surgiriam não fosse o simbolismo que corresponde a maternidade das águas, o que insere o elemento no regime de imagens noturnas que corresponde a “eufemização constante da própria substância do tempo” (Durand, 2002, p.225). De modo que, a busca primitiva no imaginário da humanidade encontra, nas imagens materiais, a possibilidade de ser “re-parido”. Segundo Durand, esse elemento é “a grande imagem materna [...] matéria primordial, quer marinha, quer telúrica” (idem). Portanto, tanto nos poemas e nas canções que referem as águas como matéria substancial de suas existências,

quanto nos textos poéticos em que são referidas como refúgio, assim como nos mitos das orixás apresentadas, encontram-se imagens que referem a busca primitiva pela origem da vida vencedora da morte e que pode transmutar os estados mentais e emocionais.

Em Cecília e nas canções está, por excelência, o “arquétipo da feminilidade”, “o materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (Durand, 2002, p.225). Antes de avançar para o aspecto curativo das águas, que decorrem do elemento fonte e nutritivo, vê-se nos versos seguintes, da canção *Mamãe Oxum*, de Planas & Lu Fogaça⁶⁰, a sintetização das imagens até aqui apresentadas: Fonte de vida e felicidade, abrigo, proteção, descida, força interventora, feminino e maternidade: “Oro mi maió / Senhora das quedas d águas / Venha me abençoar / Que me sobre amor / E luz pra recomeçar / Dona do ouro / Ora yê yê ô! / Venha me abençoar / Para que o mal / Não possa me alcançar / Ora yê yê ô! / Mamãe Oxum”.

Vejam-se também as representações desse elemento como símbolo de regeneração e cura. Como uma matéria fundamental para as transformações e para os ciclos, as águas são determinantes para mudar épocas, estados e conflitos dos indivíduos, são símbolos das mudanças, porque, sendo origem de vida, também podem modificá-las. À beira-mar, por exemplo, pode-se experienciar oniricamente as águas ao sentir que basta mergulhar nestas para sentir-se mais abrandecido. Encontra-se, portanto, nesse elemento, o simbolismo das águas curativas e regeneradoras. Tais imagens compõem o poema “O ressuscitante”, referindo o mar, desde o título, como matéria que faz reviver: “Eu era o guardado / de sinistras covas! / E hoje visto nuvens / cândidas e novas!” (Maireles, 2017, p.356). Embora constitua parte do quadro de imagens destes versos as representações fúnebres, sugeridas também no título, visto que para renascer é necessário passar pela morte, e pela utilização da palavra cova, nota-se que o elemento oferece ao sujeito lírico uma nova vida.

Se os pensamentos, os sonhos e o corpo causavam dor e desgosto, nas águas são desfeitos para que tenha sua existência renovada: “Vi apodrecendo / com dor, sem lamento, / meu corpo, meu sonho / e meu pensamento” (Maireles, 2017, p.356). Assim como calunga, que desfaz em poeira as correntes da terra, desintegra corpo e mente do sujeito, esse ressuscitante, o mar de cura e morte. Por essa razão o sujeito do poema não lamenta tal deterioração, porque, após ela, sente-se levado pelo fluxo cíclico, reconhecendo no elemento seu princípio desagregador dos sofrimentos humanos. De forma similar, em “Da bela

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjd9OlbTRW0>. Acesso em: 22 de agt. 2023.

adormecida”, Cecília também tece quadros em que seu sujeito lírico desliza em leito onde um estado imóvel, inerte e adormecido, permite restaurar memórias na condição de uma existência plácida, imperturbada (parte 2 do poema), transmutando as distâncias, as ilusões, expressões ausentes, enfraquecimento físico e mental e os desagradados (parte 1 do poema):

Assustarão por acaso os meus braços? Não - porque embora paralelos
e imóveis, e com essa emoção das estátuas quebradas,
erguem as mãos em flor, pousam os pulsos em meu peito
como sobre um menino morto.
(Tudo é mais tranquilo assim:
cada recordação acorda suaves ritmos;
e a carne sonha ser pluma, e o sangue flui dormente de felicidade,
misturando ternura de luar, transparência d'água,
metamorfoses de terra em aroma.)
(Meireles, 2017, p.430).

Também amalgamadas as imagens da morte, representadas pelas imagens de um corpo estático, paralisado e gelado como as estátuas, com antebraços dispostos como um corpo velado, a transformação desejada pelo sujeito lírico ocorre na matéria primordial da vida, no leito elementar da morte. De sorte que, despertado desse sonho do corpo cercado e sobre as águas, “no romper das asas, falta céu, de repente. E tudo para” (iden). Sendo assim, a metamorfose das condições das existências estão relacionadas ao banho, à *higienização*⁶¹ terapêutica, assim como ao renascimento. Também nos pontos de umbanda, ao cultuar as entidades das águas, dentre as intervenções esperadas, conquistadas e/ou agradecidas, estão as imagens do elemento vinculadas à força curativa e transmutadora: “Como é lindo ouvir / Ela cantar / O lindo canto / Da Mãe Iemanjá / Já chegou com as / Ondas do mar / A força de cura / aa Mãe Iemanjá / É tão lindo ouvir / Ela cantar / Trazendo a cura / Com as ondas do mar”. Nos poemas e na cantiga, vê-se o elemento como símbolo de uma substância que atua sobre o padecimento, proporcionando mudança e continuidade. Também em um ponto à Oxum é encontrado esse símbolo: “Se não fosse a mãe Oxum / eu não teria me salvado / graças e graças que eu estou curado”.

Nos dois cantos citados, está um caráter da condição ambivalente das águas, já apresentado neste capítulo, a fonte de vida, maternidade – a que tanto os poemas de *Vaga música* (2017) quantos os pontos recorrem e representam junto à canção, cuja “suavidade musical [...] é a duplicação eufemizante da duração existencial” (Durand, 2012, p. 224), e a transformadora, ou regeneradora. Contudo, não apenas a propriedade geradora de vida confere ao elemento a qualidade metamorfizante, mas também seu aspecto ambivalente que

⁶¹ Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, utiliza o vocábulo para se referir à limpeza das perturbações mentais e emocionais.

diz respeito à morte, último símbolo estudado nesta seção de análises. De acordo com Bachelard, essa matéria elementar corresponde a uma necessidade primitiva de sentir-se limpo da peste, que “desperta e rejuvenesce” (2018, p.152), e “restitui as chamas ao olhar” (idem). Nesse sentido, “o herói do mar, é um herói da morte” (Bachelard, 2018, p.76), visto que é preciso se deixar partir, deixa-se entregue ao fluir das águas e experienciar o adeus ao sonho e à terra, para só então vivenciar outro renascimento.

Diante das imagens simbólicas, a partir dos estudos da filóloga belga, Marie Delcourt, onde crianças nascem marcadas por terríveis pestes, doenças que assustam os homens, Bachelard refere o simbolismo regenerador da matéria: “Interpretaríamos o nascimento de uma criança maléfica como o nascimento de um ser que não pertence à fecundidade normal da Terra; devolvem-na imediatamente ao seu *elemento*, à morte próxima, à pátria total da morte que é o mar infinito ou o rio mugidor. Só a água desembaraça a terra” (2018, p. 76, grifo do autor). A matéria vencedora de demandas, vencedora da morte e desagregadora dos males é a água quando experienciada metafisicamente. “En el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida; nada lo que ha existido hasta entonces subsiste después de una inmersión en el agua” (Eliade, 1974, p. 228 a 229).

Em vista disso, vê-se nos poemas e nas cantigas o simbolismo sondado por Bachelard e Eliade, onde o elemento hídrico diz respeito à busca primitiva e intuitiva pela força natural e material que engendra a necessidade e possibilidade da desintegração de estados físicos e mentais, assim como acontecimentos pesados. Tal representação está presente nos mitos das mais variadas culturas e, talvez, seja melhor reconhecida com o mito cristão, quando Jesus Cristo batizou João no rio Jordão e comunica a seus seguidores que assim morreria a velha criatura para que pudesse nascer nova, lavada e redimida. Contudo, apesar de ter sido assimilada e adaptada pelo cristianismo (Eliade, 1974, p.230), e depois amplamente difundido, é um símbolo recorrente nas mais variadas cosmogonias e mitologias.

Em “Imagens, símbolos e representações “quiandas, quitutas, sereia imaginários locais, identidades regionais e alteridades” (1998), de Virgílio Coelho, são estudados seres extraordinários da água, em especial a Quianda, na cultura bantu, mais especificamente no interior de Angola e na capital, Luanda. Nesse estudo, quando uma criança nasce com anomalias físicas ou mentais, ou quando nascem crianças gêmeas, essas recebem grande respeito, pois são vistas pelos demais como indivíduos escolhidos por esses seres e, portanto, possuem qualidades divinas. Podem, por exemplo, fazer o solo extremamente fértil e destruir,

ou impossibilita, todo plantio e toda a colheita. Desse modo, essas crianças possuem sua condição física e espiritual transformada pelas águas. Também no mito de Iemanjá encontra-se esse simbolismo:

Omulu foi salvo por Iemanjá quando sua mãe, Nanã Burucu, ao vê-lo doente, coberto de chagas, purulento, abandonou-o numa gruta perto da praia. Iemanjá recolheu Omulu e o lavou com as águas do mar. O sal das águas secou as feridas. Omulu tornou-se vigoroso, mas ainda carregava as cicatrizes, as marcas feias da varíola. Iemanjá confeccionou para ele uma roupa toda de ráfia. E com ela ele escondia as marcas de suas doenças. Era um homem poderoso, andava pelas aldeias e por onde passava deixava um rastro ora de cura, ora de saúde, ora de doença. (Prandi, 2001, p.215)

Banhado nas águas, encontra-se não só a cura para o abandono, doença e o padecimento, como também o elemento que mata a vida antiga e pesarosa, renascendo, revigorado e transformado. Encontra-se, desse modo, nos mitos, nos poemas e nas cantigas, o elemento material elementar da poética e do devaneio ceciliano como símbolo de uma concepção cíclica da vida e do tempo, do constante *devir rítmico* de morte e ressurreição (Eliade, 1974, p.246). Realiza-se, portanto, nas imagens das águas cósmicas, ambivalências arquetípicas essenciais à humanidade: o tempo, início, fim e eterno devir; e origem, relacionada a maternidade, fonte de vida e para onde tudo retorna. Ambos coexistindo, visto que não haveria início sem um fim e nem devir sem um ventre para onde se retorna e pode-se renascer. Contudo, antes de ocasionar em um quadro de imagens incoerentes, tais imagens arquetípicas constituem a própria condição dos símbolos. Tal valorização ambígua é representativa do tempo cíclico e influi mesmo nas análises e neste texto dedicado a elas, isto é, conforme será visto nos últimos poemas e canções analisados, a morte constitui parte das representações das águas, conferindo também para este capítulo seu aspecto cíclico, visto que, ressurgindo da morte, retorna-se às fontes de vida.

No entanto, antes que se avance para as imagens em que o elemento hídrico é representativo do leito metafísico da morte, é necessário considerar essa ocorrência em relação a uma condição elementar que reabsorve tudo quanto cria: “las aguas son anteriores a toda creación y periódicamente la reabsorben para refundirla en sí, para purificarla y regenerarla al mismo tiempo, enriqueciéndola con nuevas latencias” (Eliade, 1974, p.246). Sem as águas toda a vida se esvai, a fecundidade necessária para as mudanças desaparece, a morte perde seu leito e torna-se dolorosa. Em “Pequena canção da onda”, quinto poema de *Vaga música*, o sujeito lírico vive essa existência dupla, de modo que abandoná-la representa a sua morte, isto é, a substância da sua vida são as águas.

Os peixes de prata ficaram perdidos,
 com as velas e os remos, no meio do mar.
 A areia chamava, de longe, de longe,
 Ouvia-se a areia chamar e chorar!

A areia tem rosto de música
 e o resto é tudo luar!

Por ventos contrários, em noite sem luzes,
 do meio do oceano deixei-me rolar!
 Meu corpo sonhava com a areia, com a areia,
 desprendi-me do mundo do mar!

Mas o vento deu na areia.
 A areia é de desmanchar.
 Morro por seguir meu sonho,
 Longe do reino do mar!
 (2017, p. 343 a 344)

Inicia-se essa análise em viagem de partida e derradeira. “Velas” e “remos” indicam o movimento que agita as águas e o rosto da lua tocando o mar: “Os peixes de prata ficaram perdidos, / com as velas e os remos, no meio do mar”. A pulsão da despedida vem embalada pelo canto do encontro do mar com a areia, vem com o murmúrio das ondas que levam: “A areia chamava de longe, de longe / ouvia-se a areia chamar e chorar”. Desse modo, movido pelo desejo de também ser terra, pelo anseio do corpo de ter sua vida fora das águas, o sujeito lírico enfrenta o abandono das luzes e a força do vento que tenta impelir seu ímpeto: “Por ventos contrários, em noite sem luzes, / do meio do oceano deixei-me rolar. / Meu corpo sonhava com a areia, com a areia, / desprendi-me do mundo do mar!”. Inicia-se o poema em viagem derradeira, porque, ao desprender-se do mar, esse sujeito se fragmenta ao sentir o tempo fora do tempo das águas. Na areia, o reintegrar-se não é mais possível, fora do mar tudo desmorona: “Mas o vento deu na areia. / A areia é de desmanchar. / Morro por seguir meu sonho, / longe do reino do mar!”.

Com exceção da segunda e da última estrofe que dizem sobre uma condição atual, o restante do poema é todo composto por verbos no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo. A primeira estrofe é composta por esses dois tempos, na qual os dois primeiros versos indicam uma ação não habitual – a viagem de partida do reino das águas –, marcada pelo pretérito perfeito, “ficaram”, em contraste com uma ação constante – o desejo e atração da vida fora do mar –, demonstrada pelos verbos “chamava” e “ouvia-se”, representativos do som das ondas que encontra a praia. Esse mesmo confronto está assinalado na terceira estrofe, visto que os dois primeiros versos dela são compostos pelo pretérito perfeito do indicativo, “deixei”, demonstrando uma viagem iniciada e encerrada no passado, um deslocamento único

e atípico, fora da continuidade desse sujeito, em oposição com uma ação continuada, o desejo da vida fora do mar. A terceira estrofe acaba com o uso do pretérito perfeito, marcando uma ação pontual, acabada – o exato momento em que o sujeito se fraciona, “desprendi-me”. Este tempo, usado no verbo “dar” (deu) também inicia a última estrofe, mas dessa vez contrasta com o presente do indicativo, cantando uma morte que é constante, que não está encerrada, que se morre um pouco a cada dia e se deixa sentir nas horas, nos vestígios, no desconcerto de tudo.

Desse modo, o poema é dividido em quatro estrofes, a primeira e a terceira compostas pelos tempos verbais no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo, correspondentes à inquietação que leva o sujeito lírico a afastar-se das águas, do reino de sua vida, e a segunda e a quarta marcada pelo uso do presente do indicativo, representativos do sofrimento causado por essa partida. Junto a isso, soma-se a sonoridade do poema, que varia assim como sua métrica. A primeira e a terceira estrofe, cantando o desejo e a viagem de egresso, são compostas por onze sílabas fonéticas, isto é, versos hendecassílabos, com exceção do último da terceira estrofe que possui nove sílabas fonéticas, correspondente a fragmentação do sujeito lírico. A segunda e a última estrofe, além de modificar o tempo verbal – presente do indicativo, também alterna a forma, visto que desta vez os versos são compostos por sete sílabas fonéticas, isto é, elaborados em redondilha maior, mudando, assim, o ritmo do poema consoante as imagens apresentadas. Se a segunda e quarta estrofe correspondem às imagens da areia, da vida fora do mar, a primeira e a terceira dizem respeito à vida nas águas, a viagem por sobre elas.

Ainda em relação à sonoridade do poema, nos dois últimos versos da primeira estrofe vê-se o uso da aliteração de sons fricativos – “chamava”, “chamar” e “chorar” [ʃ, v], “longe” e “ouvia-se” [ʒ, ʃ], que, nesta análise, revela uma correspondência com o murmúrio das ondas, relacionando assim o poema ao próprio título da obra e a natureza ruidosa das águas. Em relação à rima, todas giram em torno do que nessa análise corresponde ao fulcro semântico que revela uma imagem do mar: choro, luar, avançar, desmoronar). Outro aspecto magnífico nesse poema é que a palavra “desmanchar”, ainda que esteja sonoramente associada ao mar, semântica e sintaticamente, corresponde ao vocábulo “areia”: “A areia é de desmanchar”. Portanto, sintática e sonoramente, tem-se dois tipos de desfazer-se: nas águas, que, de acordo Eliade (1974, p.229), possibilita a regeneração e o renascimento, e na areia, que é a destruição do sujeito.

Em relação ao aspecto noturno das águas nesse poema, se o céu e as águas são o mistério e a imensidão, a noite e as águas são as trevas intermináveis. Essas águas, *cor de tinta*, isto é, o mar na noite escura, de acordo com Bachelard, representa a maior desolação que pode afligir uma imaginação material, a “água misturada com a noite é um remorso antigo que não quer dormir” (2018, p.107). Nos versos de *Pequena canção da onda*, a noite transfigura-se, visto que, se no início do poema, quando o sujeito lírico vivia sua unidade com o mar, as águas iluminavam-se com o brilho noturno, ao lançar-se na viagem em busca da vida longe do elemento que rege sua vida, a noite se torna tenebrosa, representa o desafio do sujeito. Do mesmo modo, no mito de Iemanjá, as imagens da noite sem estrelas representavam a estado de solidão da orixá⁶², saem do ventre da deusa as luzes noturnas em decorrência de um estado de aflição. Contudo, as aproximações entre as águas, o choro e a noite estão analisadas no capítulo destinado à *Morena Pena de Amor*.

O que se observa nesse momento é a relação do sujeito lírico com o mar, que ultrapassa a mera contemplação de uma paisagem e apresenta-se como parte fundamental e primária e que sair dessas águas é a morte constante e presente. Além disso, o mar assume nesse poema a condição de dominador, enfatizada pela palavra “reino”, visto que “reinado” pressupõe domínio, sendo, portanto, o absoluto da vida desse sujeito. Veja-se agora que, se em terra a morte é dolorosa e pesada, nas águas, reinado da vida e da cura, a morte torna-se cíclica e, portanto, corresponde às ideias de recomeço, retorno e transmutação da dor, sofrimento e maldade. Considera-se, desse modo, a partir das imagens das águas e dos estudos sobre o imaginário simbólico, morte e vida como indissociáveis, visto que o movimento cíclico exige a passagem por uma para acessar a outra. Diante desse elemento, a dor inevitável do fim derradeiro some-se em imagens onde “a morte é uma longa e dolorosa história, e não apenas o drama de uma história fatal” (Bachelard, 2018, p. 57). Por esse motivo, em *Música*, o símbolo da morte, do luto e da dor é metamorfozado em imagens aprazíveis em que o mar é o berço onde se pode adormecer tranquilamente: “Do lado do oeste, / do lado do mar, / há um suave cipreste / para me embalar. / Pássaros celestes / me virão cantar” (Maireles, 2017, p. 348). Desse modo, conforme apresentado no começo deste capítulo, o mesmo poema, onde o mar surge com imagens arquetípicas de fonte de vida, também apresenta este elemento como leito mortuário. No entanto, longe de representar a desolação e a maior miséria humana, a morte torna-se agradável e melodiosa.

⁶² Prandi 2001.

O ocaso da vida possui assim “a mesma exalação de água secreta, / de talos molhados, de pólen, / de sepulcro e de ressurreição” (Meireles, 2017, p. 357), em que a alma, antes agonizada com o padecimento da vida e o temor da extinção completa desta, é refrigerada em ideais da morte como elemento reprodutor da existência. Contudo, é necessário que as águas atuem sobre a matéria dos seres, para que possam entregar “sua existência pouco a pouco, esgotando devagarinho sua substância até a morte” (Bachelard, 2018, p. 57). Como diz Gilberto Gil⁶³, não é o medo da morte que enfrenta a humanidade, mas o medo de morrer. Receia-se o fim somente quando se conhece a duração e é justamente o cessar desta que causa aflição, isso quando não se acredita numa eternidade de castigo, como é o caso daqueles que, temendo o fim, também temem o pós, numa existência mítica e infinita no que chamam de inferno. Guardada essa diferença, o medo humano ocorre porque se conhece e tem-se consciência da vida e do seu passar. Diante disso, o adeus derradeiro é que aflige quando não se tem um pós-vida interminável e castigador. Pensar no próprio desaparecimento, na falta de quem se ama ou na interrupção de um estado de felicidade é justamente a dor por nossa própria vida, pela vida de quem se quer bem, pela existência de um Algo. Só é possível temer a morte quando se vive, por isso o medo não é a morte, é morrer.

Diante dessa certeza, somente a crença numa força que seja maior, que resista aos calendários todos, que possa fazer o partir e o permanecer coexistir, para que o medo mais humano e mais universal seja aplacado. Surge assim a água que “já não é uma substância que se bebe; é uma substância que bebe; ela *engole* a sombra como um xarope negro” (Bachelard, 2018, p. 57, grifo do autor). Assim, tal qual o sujeito cancional de Clara Nunes canta em “Conto de areia” “adeus, meu amor, não me espera / porque eu já vou me embora / pro reino que esconde os tesouros de minha senhora”, o eu lírico em “Despedida” também se despede em partida rumo ao mar, para o elemento onde se desce ao profundo do mundo e da vida inorgânica:

Adeus,
que é tempo de marear!
[....]
Quem fala em praias de cristal e de ouro,
abrindo estrelas nos aléns do mar?
Quem pensa num desembarcadouro?
– É hora, apenas, de marear.
[....]
Quem lembra a fala da ausência
num mundo sem correspondência?

⁶³ Gil, Gilberto. “A morte”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/574049/>. Acesso em: 22 de ago, 2023.

Viajante da sorte na barca da sorte,
Sem vida nem morte....
Adeus, / que é tempo de mear!
(Meireles, 2017, p.377 a 378).

Tanto na canção quanto no poema, o mar é a água que engole, que permite a entrada no profundo no mundo, absorve as sombras dos seres e faz de suas vidas uma existência outra, livre da matéria, inteira, sem nascimento nem fim. É a participação na natureza elementar e metafísica dos seres, do mundo e das coisas. Por isso, na canção, ao entregar-se às águas de Iemanjá, o sujeito canta “e deixa de olhar pros veleiros / adeus, meu amor, eu não vou mais voltar” e, no poema, rejeita-se a necessidade de um porto, de um cais, porque não existe mais parada ou ponto de chegada, a existência agora está inteira e infinita. Contudo, antes de tudo, é necessário o adeus, é preciso viajar na morte, à vista disto é que Bachelard afirma: “a morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco”. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água” (2018, p.77).

Do mesmo modo, porque a água engole e proporciona a viagem quimérica, em *Náufrago antigo* os peixes podem beber nas veias do sujeito lírico: “Peixes de olhos densos / bebem suas veias / azuis e violetas” (Meireles, 2017, p. 414). Se o mar é fonte de vida, também pode reabsorvê-la e reintegrá-la em sua substância, isto é, pela morte retorna-se à natureza elementar da vida. Também em Dorival Caymmi a morte é, nas palavras de Durand (2012), eufemizada e o que representaria o cenário caótico da existência se transforma em brandura: “É doce morrer no mar / nas ondas verdes do mar / Nas ondas verdes do mar, meu bem / ele se foi afogar / fez sua cama de noivo / no colo de Iemanjá⁶⁴”. Igualmente em “Mar morto”, de Jorge Amado, para o qual a canção de Caymmi foi composta, depois da morte do pescador, Guma, o mar acalma-se, assim que ele é tragado por elas, sacia-se de seu corpo. Somente fora das águas a morte é sofrida, nelas ela é enfrentada, vencida e atravessada, transformados os seres e também o elemento, visto que se passa de um estado racional de se pensar a vida para outro estado onde o oculto e o primordial são regentes. Visto como matéria fundamental da vida, passa a ser também elemento de morte e, depois, do contínuo ciclo.

Se em “Epitáfio da Navegadora” a morte fora das águas é o desmoronamento contínuo de quem se afastou de sua fonte originária, no poema “Partida” a morte é uma viagem cósmica representativa do eterno devir, na qual o sujeito lírico é conduzido ao íntimo do

⁶⁴ Caymmi, Dorival; “É doce morrer no mar”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/356569/>. Acesso em: 22 de agt. 2023.

mundo: “Por dentro das pedras, das nuvens, dos mares, / cruzando com as águias, os mortos, os peixes, / vou sendo levada para outros lugares” (Meireles, 2017, p. 364). A longevidade da existência, portanto, corresponde ao simbolismo das águas que transforma a compreensão sobre a morte, tornando essa matéria não um túmulo funesto, mas a morada onde existe uma vida além. Esses mortos que o sujeito lírico de Cecília encontra bem poderiam ser os marinheiros⁶⁵ cantados nos rituais de umbanda, referidos no seguinte ponto, no qual a entidade se apresenta como um ser que vive no balanço das águas e que também foi criado por elas: “eu sou um marujo velho / na terra sou pescador / o maré que me balança / as ondas quem me criou”. Tendo sido humano e pescador, ao morrer nas águas, torna-se um espírito eterno, ganha outra forma de existência, sendo, portanto, criatura das águas criadoras e místicas, de vida e de morte. Tanto nos poemas quanto no ponto, os símbolos da água correspondem às estruturas psicológicas do *Regime Noturno*, à descida e intimidade que representa a “dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno” (Durand, 2012, p. 279).

Por dramatizar os ciclos e ser símbolo de morte, entende-se como as mesmas águas que abrigam almas possam matar, desfazer o padecimento e os males. Portanto, nos rituais de umbanda, esses espíritos de vida eterna carregam para o elemento o sofrimento dos seres, conforme se percebe no seguinte ponto ao marinheiro rei dos sete mares: “Seu marinheiro rei dos sete mares / foi capitão de uma frota inteira / matou tubarão, enfrentou piratas / ganhou de Iemanjá uma coroa de prata / ele é o rei dos sete mares / que chegou no terreiro / pra levar nossos males”⁶⁶. Também no poema “Interlúdio”, sendo as águas elemento de morte, e de tempo sem fim, o elemento afoga, mata e engole o sofrimento do sujeito lírico: “Em águas de eternamente, / o cometa dos meus males / afunda, desarvorado” (Meireles, 2017, p. 402).

Desse modo, vendo nas águas seu eterno devir, compreende-se porque as ideias sobre a finitude possam vir acompanhadas com outras que dizem sobre o repouso, florescimento e quietude, como ocorre nesses versos de “Rosto perdido”: “Meu rosto descansa / - entre duas flores? / - entre duas ondas? / - no campo? ou no mar? / Vêm nuvens por cima? / Pássaros ou vento?” (Meireles, 2017, p. 420). O tema cheio de tristeza lava-se com o mar, aceita o sujeito

⁶⁵ Os marinheiros são entidades que trabalham na umbanda, podendo ser os tripulantes que trabalhavam no mar, no tempo das navegações, ou os pretos velhos, entidades que eram escravizadas e que morreram durante essa travessia, ou que de alguma maneira ficaram sendo regidas pelas entidades das águas, em especial Iemanjá, podendo ser pescadores, canoieiros, povos ribeirinhos. (Montgomery, 2015).

⁶⁶ Ponto de marinheiro. Disponível em: <https://guardiaiooxossi.com.br/artigos/pontos/162/seu-marinheiro-e-o-rei-dos-sete-mares>. Acesso em: 22 de agt. 2023.

o próprio fluir das águas, é a elegia da morte bela e sem sofrimento nem final. À vista disso, aproximam-se na última estrofe desse poema representações contrastantes, próprias das imagens simbólicas, como: palidez, quietude e morte; e vida, leveza e paraíso: “Tão pálido e quieto! / - está vivo ou está morto? / Flutua sem peso / como a luz sobre o ar. / Não sabe mais nada / senão paraísos! / Pensa e beija a paisagem do olhar” (idem). Sendo matéria de vida, nutre a morte de existência, sendo o elemento da morte, traz os fins para os recomeços, como substância elementar, conduz os seres à participação no divino, à integração com os cosmos, com o todo.

Além disso, vê-se nesse poema imagens que correspondem ao imaginário primitivo, onde a água é elemento a que se entregam as vidas “se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar” (Bachelard, 2018, p. 85 a 86). Assim, os seres podem, enfim, ver o mundo como quem o toca amorosamente e, vendo-o, torna-se também a natureza inteira. A mesma representação de afogados que flutuam e sonham está no poema já analisado neste capítulo, “Naufrágio antigo”, quando o elemento é apresentado como fonte de vida buscada pelos sujeitos. Neste, a *inglesinha de olhos tênues*⁶⁷, embalada no elemento, continua pensando e sentindo. Do mesmo modo, o devaneio poético da autora reconhece o elemento como matéria elementar e destino funesto, sem início nem fim, na qual a existência repousa eternamente e flutua, onde, em “Epitáfio da navegadora”, “em algas e espumas deixou sua alma agradecida” (Meireles, 2017, p. 341). Nesse poema, assim como ocorre em “Pequena canção da onda”, desprender-se das águas é abandonar sua existência primordial, é a condição da “Serena desesperada”, batizada com “nome de barca e estrela” (Meireles, 2017, p. 342).

Na água, enfrenta-se a morte que permite um outro amanhecer. Desse modo, o adeus sem peso em “Conto de areia” e em “Despedida”, é o adeus de quem sabe que a água “é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares” (Bachelard, 2018, p.58). Visto como o leito do grande adeus, como elemento mortuário, entende-se também a melancolia natural das águas, não a melancolia sofredora, mas elementar, assim como o tom melancólico nas poesias cecilianas e o choro das entidades das águas, que não é de dor nem sofrimento, mas sim “como uma lágrima viva que vai unir-se à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá

⁶⁷ (Meireles, 2017, p. 412).

vida é uma melancolia que chora” (idem). Por essa razão, em “Cantiguinha”, o sujeito lírico confunde a lágrima que cai dos seus olhos com a sua melancolia até perceber que se tratava das águas primárias do “rio mais profundo, / sem nascimento e sem fim” (Meireles, 2017, p. 435) e, em “Canção pra ninar Oxum”⁶⁸, é a entidade que chora e é confortada, porque, para além de serem fonte de vida, também as águas são o leito onde vida e pesar se estiolam.

É a melancolia elementar da água que bebe a dor e a morte que devoram a vida. “Se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios de destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar que seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência” (Bachelard, 2018, p.93 a 94). Talvez, para algumas almas, sem as águas não se soubesse chorar. Do mesmo modo, em “Fantasma”, a poeta tece as imagens marítimas como viagem derradeira, de adeus e continuidade, seguindo a ordem cósmica e fluida: “Tua longa barca desliza / por não sei que onda, límpida e lisa, / sem leme, sem vela, sem brisa ...” (Meireles, 2017, p. 427). Em *Vaga Música*, são os marinheiros, os afogados e os barcos naufragados, bem como os anéis dissolvidos que conferem às águas esse simbolismo de melancolia e morte, símbolo encontrado também em “Exílio”:

Os marinheiros cantavam.
 Ai, noite do mar nascida!
 Estrelas de luz instável
 saíam da água perdida⁶⁹.
 Pousavam como assustadas
 em redor da minha vida.
 [...]
 Toda em ti me encontrei.
 Foste o campo mais funesto
 por onde me dissipei.
 Remos de sonho passavam
 por minha melancolia.
 Como um naufrago entre os salvos,
 meu coração se volvia,
 – Mas nem sombra de palavras
 houve me minha boca fria

Não rogava. Não chorava.
 Unicamente morria.
 (Meireles, 2017, p. 355)

Dentre as imagens, encontradas nesses versos, que simbolizam a morte, além dos últimos dois versos, estão os marinheiros que também representam as vidas lançadas às águas, morrendo nelas e, por elas, continuam existindo, sem corpo, sem morte. Esse elemento, leito

⁶⁸ Marçal, Jussara. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jucara-marcal/cancao-pra-ninar-oxum/>. Acesso em: 22 ago. 2023.

⁶⁹ No mito de Iemanjá as estrelas também estão associadas ao mar, visto que é essa entidade que gera em seu ventre. Logo após seu nascimento, sobem à boca celeste. (Prandi, 2001).

funesto, proporciona o desaparecimento do sujeito lírico. Semelhante ao desaparecer encontrado pelos marinheiros, tanto do poema quanto dos pontos citados, isto é, o desvanecimento da vida para um estado de existência contínua. Do mesmo modo, a melancolia, referida nos textos poéticos e por Bachelard, representa essa morte especial e a desintegração do sofrimento. De sorte que, ao tecer a imagem de uma boca fria, representativa também desse estado de morte, o sujeito lírico não sofre mais por sua dor e nem é preciso mais as súplicas, pois as águas mortuárias, a grande calunga, já removeram os padecimentos. Pertencem ao elemento a poeira das dores e da vida transformada na viagem derradeira. Também, no ponto ao marinheiro Martim, entidade da umbanda, vê-se que as águas são a morada de almas, onde a existência permanece: “Martim pescador ta na hora. / A sua jangada ta no mar. / A onda já lhe chamou. / Yemanjá vai te levar”⁷⁰.

Tendo morrido no mar, essa entidade pertence à existência mística nas águas. A morte, portanto, representa a viagem para a duração continuada, eterna e espiritual que, por sua vez, simboliza a dramatização cíclica do Regime Noturno, correspondente ao mito do retorno, do tempo eterno. O mar ressuscitante apresentado em *Vaga música* é igualmente encontrado nas cantigas e mitos da umbanda e, do mesmo modo, representa o elemento como matéria onde a morte é metamorfizada. Essa representação, por sua vez, aproxima-se da representação de calunga, águas e energia mística que conduz os seres ao reino espiritual, à Aruanda, onde o morto pode encontrar-se com outras almas também desencarnadas. Na música “Yá yá Maseмба”⁷¹, cantada por Maria Bethânia, a entidade que baixa nos terreiros atribui seu nascimento à viagem no mar, portanto, depreende-se que o nascimento referido na canção corresponde ao nascer da vida espiritual e eterna, visto que esse ser lembra da longa viagem, isto é, da vida antes da morte dentro desse navio:

Que noite mais funda calunga
 No porão de um navio negreiro
 Que viagem mais longa candonga
 Ouvindo o batuque das ondas
 Compasso de um coração de pássaro
 [...]
 Quem me pariu foi o ventre de um navio
 Quem me ouviu foi o vento no vazio
 Do ventre escuro de um porão
 Vou baixar o seu terreiro
 Epa raio, machado, trovão
 Epa justiça de guerreiro

⁷⁰ Não foi encontrado registro escrito.

⁷¹ Bethânia, Maria. “Yá Yá Maseмба”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/maria-bethania/164730/>. Acesso em: 16 de agt. 2023.

Da mesma forma, em um ponto às entidades que pertencem à falange dos marinheiros, o mar salva o ser de uma vida de prisão e escravidão. Ao afundar o navio, roga-se à Iemanjá, entidade da grande calunga, e esta destrói as correntes que eram resistentes na terra e permite ao ser a existência espiritual e continuada: “Navio Negreiro no fundo do mar / Correntes pesadas na areia a arrastar / A negra escrava se pôs a cantar / Saravá minha Mãe Iemanjá! / Virou a caçamba de fundo pro fundo do mar / E quem me salvou foi Mãe Iemanjá! / Saravá minha Mãe Iemanjá!”⁷². Tendo morrido nos navios negreiros, na canção e no ponto, esses seres têm suas mortes transformadas pelo elemento e, desse modo, as águas tornam-se matéria fúnebre, mas que representa o tempo contínuo, a existência de eternidade atingida pela viagem derradeira na *pátria da morte*⁷³, na substância do devir que vence o tempo finito. Está na cultura afro-brasileira e nos poemas de Cecília Meireles, portanto, o símbolo das águas de morte e eternidade, as mesmas “águas de eternamente”, cantada em “Interlúdio” (Meireles, 2017, p.403), nas quais o sujeito lírico, em “Partida”, vai “sendo levada para outros lugares” (Idem, p. 364).

De forma similar, em “Da bela adormecida”, “suspendem-se os navios, desfigurados em ouro difuso” (Meireles, 2017, p. 429), nas águas que abrigam fantasmas, espíritos que podem dar “o salto dos tempos” (idem, p. 430) e experimentar a morte sem desespero. Faz-se da “aventura errante”⁷⁴ um todo contínuo que viaja na morte, nutrindo-se, simultaneamente, de existência, de tempo contínuo, quando entregue à água. No simbolismo hídrico, separa-se morte e vida somente a fim de analisá-lo e de modo a tentar compreender suas ambiguidades, visto que ambos os temas participam do amálgama essencial desse elemento. De modo que “o cais e a eternidade”⁷⁵ são tão intrínsecos à matéria quanto os mares onde vão “cruzando com as águas, os mortos, os peixes” (Meireles, 2017, 364) o sujeito que é “levado para outros lugares” (idem). “O resto é mar, é tudo que não sei contar”. Também na cultura

⁷² Umbanda. “Marinheiro navio negreiro”. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/umbanda/1380331/>. Acesso em: 17 de agosto, 2023.

⁷³ Bachelard, 2018.

⁷⁴ Moraes, Vinícius de. “Soneto de separação”.

⁷⁵ Gilberto, João; Moraes, Vinícius de. “Wave”. Cita-se Vinícius apenas pela construção linda de versos que este faz sobre as questões mais profundamente humanas, como o desgosto, o amor, a esperança, e pela aproximação deste com a cultura afro. Além da proximidade que tem com Cecília, tanto no que diz respeito a segunda onda, ou a fase madura do Modernismo brasileiro, quanto a participação de ambos no que Alexei Bueno apontará, em “Uma história da poesia brasileira” (2007), como uma das maiores curiosidades desse período literário, o “grupo de poetas católicos do Rio de Janeiro” (p. 349), do qual fizeram parte Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes, ..., e do qual afastara-se tanto Cecília quanto Vinícius.

afro-brasileira, tem o elemento grande importância para o momento da morte, assim como estão intimamente imbricados esses dois temas.

Nas representações de Nanã, vê-se que as águas, neste momento as águas doces, simbolizam o mistério que abraça início e fim, visto que, como já mencionado no início deste capítulo, a humanidade, de acordo com essa mitologia, teria sido feita do barro da velha Iabá e deveriam seus corpos, quando cumprida a passagem aventureira na terra, serem devolvidos a ela. Portanto, é a orixá “dos mistérios das águas e dos segredos da terra”⁷⁶ que cumpre grande papel tanto na criação, no princípio da vida, quanto na despedida final. Embora também esteja relacionada à terra, à lama, à mistura dos elementos, seu vínculo com as águas está expresso de diferentes formas, desde sua representação onde a matéria molda formas, seu princípio de força ativa sobre a vida e a fertilização, até seus filhos, Oxumarê⁷⁷, simbolizado pelo arco-íris e Xapanã que, como já mencionado neste capítulo, é o orixá da cura, e também senhor do mundo dos espíritos e da morte que foi cuidado por Iemanjá.

Torna-se interessante pensar no mito de Nanã, antes de avançar nas representações das águas e da morte, sob a luz de Durand. Nos mitos da orixá e nos estudos de Durand a mistura dos elementos, isto é, a “lenda ao mesmo tempo aquática e agrária [...] no seio da eufemização lembra o aspecto negativo e temível da feminilidade aquática [...] massacram os maridos e lembram, em alguns aspectos, as feiticeiras das águas que a imaginação diurna combate” (2012, p.226). De forma similar, de acordo com Reginaldo Prandi, conta um dos mitos de Nanã que, embora fosse ela uma grande justiceira, provocava medo nos homens que temiam o julgamento da orixá quando era juíza das causas, visto que, comandando os eguns (espíritos desencarnados) que assustavam e puniam os maridos quando suas mulheres iam pedir a intervenção da velha Iabá, agia com muito mais severidade em relação aos homens (2001, p.198).

Além disso, outra similaridade entre os estudos de Durand e essa mitologia da orixá é que, ao estudar o simbolismo das águas doces da Síria, Arábia, Babilônia e Grécia antiga, os nomes dessas deusas, “Grande Deusa” das águas doces, foram reduzidos nas pesquisas de

⁷⁶ Ponto entoadado nos terreiros de umbanda à Nanã. Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/orixa-da-chuva-que-cai-da-serra-e-vira-lama-saluba/>. Acesso em: 29 de ago. 2023.

⁷⁷ "Conta-se que Nanã teve dois filhos, Oxumarê era o filho belo e Omulu, o filho feio. [...] Oxumarê era belo, tinha a beleza do homem e tinha a beleza da mulher, tinha a beleza de todas as cores, Nanã o levantou bem alto no céu para que todos admirassem sua beleza, pregou seu filho no céu com todas as suas cores e o deixou lá para encantar a Terra para sempre. [...] Pode ser admirado em seu esplendor de cores, sempre que a chuva traz o arco-íris" (Prandi, 2001, p.197).

Jean Przulski, em “La grande déesse”, a “uma forma “Tanais” estreitamente ligada a “Nanai”, que seria um antigo nome da água e do rio deformado mais tarde em “Nana”, para se assemelhar a um hipocorístico” (2012, p. 226). Destaca-se, assim, dois aspectos: o primeiro diz respeito ao inconsciente coletivo e a universalidade dos arquétipos, que representa grande importância nos estudos do imaginário, entre eles Bachelard, Durand, Eliade, e para a psicologia analítica de Jung, do qual descendem os estudos dos ensaios sobre as matérias e das estruturas antropológicas do imaginário;

Depois, conforme o antropólogo, a afinidade entre a grande deusa do rio e a maternidade, visto que, “é perto do rio que nasce o Mitra, é num rio que renasce Moisés, é no Jordão que renasce Cristo”⁷⁸ (Durand, 2012, p. 226). Em sua pesquisa chega em fontes onde se percebe que o “grifo representativo da água” (idem) estaria universalmente representada por uma linha ondulada, e aproximada linguisticamente de “m”, o que desvendaria a aproximação entre a água e a maternidade, e explicaria o hipocorístico “nana”, dado sua aproximação com “mama”. Vê-se, nos estudos do antropólogo, como exemplo, a mãe mítica e aquática de Buda: “Mâyâ ou Mâhal” (Durand, 2012, p. 226); “a deusa egípcia Marica, “a água mãe”, “o ventre da natureza””; oriundo “da realidade comum pré-ariana e pré-semítica”, Àrtemís-Ardvî e Tanai-Danai, “deusa que personifica simultaneamente a terra fecunda e as águas fertilizantes [...] ligando-se etimologicamente a raiz “Thê”, que significa chupar, mamar””; (idem); entre outros exemplos. Além disso, “seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (Durand, 2012, p. 227).

Contudo, em relação à forma do “m” e a aproximação com as representações das águas, poderiam também ocorrer, assim como se encontra em Eliade (1974), pela proximidade que a letra tem com o desenho, ou hieróglifos, das ondas, que, por sua vez, simbolizam o contínuo do tempo e das águas. Interessa nesse momento é perceber a aproximação entre “nana”, deidade das águas do rio, criadora da vida e fonte de fertilidade, muitas vezes temida por ser uma feiticeira que massacra os maridos que “não deixa por isso de ser uma garantia de prosperidade e fecundidade” (Durand, 2012, p. 229), e Nanã, entidade do panteão africano. Esse interesse surge desde o entendimento da universalidade dos arquétipos, tanto pela grande similitude linguística entre “nana” e Nanã, quanto pela representação simbólica desses mitos.

⁷⁸ Aqui fica indicado a relação entre as águas e vida que passa pela morte. Simbolismo que será retomado nas análises deste capítulo.

Também em relação às Iabás, as grandes mães, apresentadas neste capítulo, e a distinção entre as águas doces, as águas do mar e o simbolismo da chuva, da terra e da lama, em Nanã, encontram-se grandes modificações em suas representações em África e no Brasil. Como exemplo, pode-se pensar que originalmente essas eram relacionadas às águas dos rios, no Brasil, Iemanjá passa a ser a rainha do mar e seu simbolismo maternal é mais intensificado, por isso, na Umbanda, em razão do sincretismo com Nossa Senhora, outras qualidades da orixá são quase apagadas, como seu vínculo com a representação da sexualidade e sua energia de guerra. Contudo, essas modificações não ocorrem somente com as orixás das águas, mas também com outros, como Ogum, por exemplo, que, sendo inicialmente o orixá ligado à agricultura, torna-se, com o tempo, menestrel enviado para combater na guerra. De tal forma, algumas simbologias modificam-se e fundem-se, mas, “se, todavia, estudarmos em toda a sua amplitude o culto da Grande Mãe e a referência filosófica a matéria-prima, apercebemo-nos de que oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico” (Durand, 2012, p. 229).

Compreende-se, desse modo, a partir das contribuições do antropólogo, porque as representações de Nanã varia entre as águas do rio, as águas da chuva e a terra, conforme se percebe nesses versos: “Orixá da chuva / que cai na serra / que vira lama / fertiliza a terra / É Nanã Buruquê saluba ê / É Nanã Buruquê saluba á / É Nanã Buruquê / Senhora Santana venha nos valer”⁷⁹, em contraste com “atraca atraca quem vem na onda é Nanã, / É Nanã, é Oxum é a mãe Iemanjá, sereia / É Nanã é Oxum são ondas do mar, sereia”, e esses: “Lá vem vovó com sua canoa remando no mar / Oh Nanã, oh Nanã Buruquê / Eu quero ver onde é sua morada / Oi Nanã mora, mora na cachoeira / Mora no rio, e mora nas ondas do mar”⁸⁰. De modo que a mesma orixá que representa o começo da humanidade está também relacionada à fertilidade da terra, assim como seu simbolismo, na umbanda, oscila entre as águas da chuva, as águas do rio e do mar, além da proximidade com a terra. No candomblé e no batuque, no entanto, ainda que haja bastante mudanças entre as representações dessas entidades no Brasil e África, assim como mudanças nos rituais entre o batuque do Rio Grande do Sul e o candomblé da Bahia, por exemplo, a aproximação entre Iemanjá, Oxum e Nanã não é tão acentuada. No entanto, não será aprofundado neste trabalho as representações e os rituais no candomblé e no batuque,

⁷⁹ Ponto de umbanda à Nanã. Disponível em: <https://www.tumblr.com/filhadepombagira/165152995080/orix%C3%A1-da-chuva-que-cai-na-serra-que-vira-lama>. Acesso em: 19 de agt 2023.

⁸⁰ Ponto de umbanda à Nanã. Disponível em: <https://uniespluzdooriente777.blogspot.com/2012/06/nana-buruque-santa-ana.html>. Acesso em: 19 de agt. 2023.

apenas será observado as simbologias dos elementos e os mitos das Orixás dos quais se nutrem essas manifestações religiosas e que, por sua vez, também nutrem os mitos.

Todavia, visto as diferentes águas atribuídas ao simbolismo dessas entidades, as simetrias encontradas nos mitos e nos pontos e os estudos acerca do imaginário que consideram as diferenças entre as águas da chuva, do rio e do mar, consideram-se as contribuições de Durand tanto para entender essas distinções quanto para perceber que “esta valência telúrica está continuada na valência aquática” (2012, p. 229). Além disso, cabe compreender que, assim como “os mediterrâneos, empurrados para o mar pelos indo-europeus, ter-se-iam tornado, de agricultores que eram primitivamente, piratas e marinheiros” (idem) tendo seus cultos fundidos “com os cultos indígenas das deusas marinhas” (2012, p.230), também a cultura africana e afro-brasileira foi se modificando com seus imaginários no traslado marítimo e na convivência, já em terras brasileiras, com diferentes povos africanos, indígenas e europeus. Embora a terra, tal qual a água, também simbolize a primitividade primordial das matérias, ainda que, conforme afirma Durand, Eliade apresente “numerosas práticas telúricas que não são diretamente agrícolas, nas quais a terra é considerada simplesmente como meio ambiente” (idem), concentra-se essa análise na aproximação de Nanã com as águas, bem como os simbolismos da vida e da morte, encontrados nas suas imagens míticas e simbólicas.

Por último, antes de retornar para a análise das águas como elemento material onde a morte é eufemizada, destaca-se a diferença entre a maternidade das águas doces e das águas do mar. Mesmo em Cecília Meireles, ainda que o mar seja a imagem predominante, as águas dos rios surgem e estão relacionadas à matéria da vida, assim como ocorre com as do mar. Também na cultura afro-brasileira encontra-se a maternidade das águas doces e das águas salgadas, muito embora, como já mencionado, inicialmente essas orixás estivessem vinculadas somente aos rios em algumas regiões Benin, Nigéria, entre outras. Contudo, se “dentro do mar tem rio, lágrima, chuva, aguaceiro”⁸¹, doces ou salgadas, por serem o elemento maternal, também “a imaginação aquática” pode “exorcizar os seus terrores e transformar toda a amargura heraclitiana em embaladora e em repouso” (Durand, 2012, p.234).

⁸¹ Bethânia, Maria. “Beira-mar”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/maria-bethania/851450/>. Acesso em: 29 de ago. 2023.

Nos mangues e nos pântanos, nos rios calmos, vem Nanã absorver e decantar os seres, preparando-os para seguirem seus caminhos na morte. Na umbanda é a orixá da sexta linha⁸², junto a Obaluaê, que corresponde a linha evolutiva espiritual, isto é, está relacionada à continuação da existência e a morte de um estado de vida. Na mitologia, corresponde essa entidade ao início e ao fim, além de comandar os eguns, espíritos desencarnados. Seu símbolo, água e terra, portanto, está tanto associado à vida quanto à morte. No entanto, observado pelo ponto de vista metafísico, este tema pode referir não apenas o fim de uma vida, mas também a regeneração, que passa pela morte de um estado emocional, sendo, pois, a transcendência deste: “Me lava Nanã me lava / nas suas águas nanã, sagradas / oh Nanã Buruquê / as suas águas me dão força pra vencer / oh Nanã Buruquê / quero em suas águas uma benção receber”. Todo o desequilíbrio e emoções negativas são pacificados em um estado de adormecimento do espírito, de repouso substancial para a continuidade da vida.

Desse modo, a higienização nas águas, analisada neste capítulo com o contributo de Bachelard, associa-se à entidade de vida e morte, abrangendo sua natureza aquática, no rio dos encantos, onde se banha a amargura, purificam-se os enganos, as paixões e dúvidas, onde se despede do desânimo⁸³. Assim, porque as águas aparecem “no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos” (Eliade, apud Durand, 2012, p.230) e a terra “na origem e no fim de qualquer vida” (idem), compreende-se Nanã como a entidade de terra e água que pode tanto modelar a vida quanto absorver ela novamente e desfazer o padecimento. Relacionada ao mar, as águas de Nanã “vão caminhando / dispersam nos mares fundos / mel de beijo e sal de pranto”⁸⁴, nas águas telúricas, sublima a dor. Por isso, entende-se porque no seguinte ponto esta Iabá é clamada quando o sujeito cancional perde seu ser amado, ainda que tenha certeza que pelas águas, há a continuação da vida, relacionando à entidade tanto o fim do padecimento quanto a morte: “Quando eu for pra Aruanda, / sei que vou te encontrar /

⁸² Na umbanda são cultuadas sete linhas, cada uma representada por uma força material e os orixás a que correspondem, cada linha e orixá por sua vez governam falanges de entidades que trabalham nessas linhas desempenhando seus papéis de acordo com elas: linha 1 – energia da fê e elemento e elemento cristalino, chefiada por Oxalá e Lagunan (religiosidade, espiritualismo); linha 2 – energia do amor e do elemento mineral, chefiada por Oxum e Oxumaré (sexualidade); linha 3 – força do conhecimento e do elemento vegetal, chefiada por Oxossi e Obá (sabedoria, conhecimento); linha 4 – energia da justiça e do elemento fogo, chefiada por Xangô e Eguntá (juízo); linha 5 – força da lei e do elemento ar, chefiada por Ogum e Iansã (equilíbrio); linha 6 – energia da evolução e do elemento terra, chefiada por Nanã Burucu e Obaluaê (evolução); linha 7 – energia da geração, maternidade, e do elemento água, chefiada por Iemanjá e Omulu (geração) (Saraceni, 2023).

⁸³ “No rio dos teus encantos, / banhei minhas amarguras. / Purifiquei meus enganos, / minhas paixões, minhas dúvidas. / Despi-me do meu desânimo - / fui como ninguém foi nunca”. “Terra”, poema de *Viagem* (Meireles, 2017, 271).

⁸⁴ Poema “Campo”, publicado em *Viagem*. (Meireles, 2017, p.275 a 276).

rodeada de crianças / do lado de Iemanjá. / Vou pedir pra Omolú / e aos sagrados Orixás / pra chover chuva de rosas / quando eu for te abraçar. / Perdoa Nanã, perdoa. / Perdoa que eu vou chorar, / quem eu amava foi embora, / está nos braços de Oxalá”⁸⁵.

Destaca-se nessa cantiga a imagem da morte, agremiada as de aruanda – lugar espiritual para onde vão os espíritos desencarnados após cumprirem a sua missão e passarem pelos processos do desencarne; de crianças – representação da força vital e estado embrionário, de pureza⁸⁶; flores – símbolo, tal qual a criança, da genuinidade de um estado primordial que se estende até a “figura-arquetípico da alma”⁸⁷ (Chevalier, 2008, p.439); assim como da pureza e amor, além do divino, e das deidades Nanã, Iemanjá e Omulu. Todas essas imagens simbólicas estão associadas à água e à morte, de modo que, a um só tempo, representam uma não existência que ainda vive, o ciclo contínuo, um fim e um recomeço primordial, elementar e metafísico. Ver-se-á os mitos de Omulu e Iemanjá, em suas águas do mar, contudo, nesse momento, cabe analisar como a morte é eufemizada em um tempo contínuo na intimidade com a mãe primordial, a grande mãe das águas secretas e turvas que dá a vida e a recolhe novamente, reconduzindo os seres para um todo contínuo. Representa, assim, a ambiguidade arquetípica das fontes primordiais, elementares, que, por sua vez, fundamenta as imagens simbólicas de crianças em outro plano todo espiritual e de retorno. Também em “Canção suspirada” está realizada a representação simbólica do retorno, da morte associada a um outro tipo de existência, eterna como a do sujeito cancional e seu ente amado, vinculadas a imagens de flores e rio:

Por que desejar libertar-me
se é tão bom não ver o teu rosto
se ando em meu sonho como, num rio,
alguém que é feliz e está morto?

Por que pensar em qualquer coisa
se tudo está sobre a minha alma:
vento, flores, águas, estrelas
[....]

⁸⁵ Ponto de umbanda à Nanã. Disponível em: <https://www.cabocloopenaverde.com.br/mentora/>. Acesso em: 22 de agt. 2023.

⁸⁶ Não se utiliza o vocábulo “pureza” nesse trabalho no sentido mais popularizado pelo misticismo cristão e ocidentalizado, isto é, com as significações de limpeza de pecados, castidade, etc., mas sim como um estado inalterado, genuíno e, portanto, como a condição de uma existência original, inalterada.

⁸⁷ “As flores representam muitas vezes as almas dos mortos” (Chevalier, 2008, p.438), e estão igualmente associadas à união entre a terra e a água que possibilitam seu desenvolvimento. Do mesmo modo, podem simbolizar o ciclo vegetal (idem, p.437). Portanto, considerando-se todas as energias que Nanã rege (nos mitos, os eguns, na cosmovisão vida e morte, no elemento terra, água dos rios, lagunas e pântanos, além das telúricas, bem como sua notável aproximação com a força agrária, o que, sem dúvida, elucidada porque entregam nas oferendas, além de frutas, vegetais ou legumes com a sua cor, o roxo ou lilás, raízes), parece as flores ser um grande símbolo para esta orixá.

Nos céus em sombra, há fontes mansas
 que em silêncio e esquecida bebo.
 Flui o destino em minha boca
 e a eternidade entre os meus dedos
 (Meireles, 2017, p.365 a 366)

Conforme se percebe no poema, as ideias funestas, quando atribuídas às águas, participam o sujeito lírico, assim como ocorre na cantiga à Nanã, do estado originário da existência, inalterado, eterno e transcendente. No entanto, no poema, este estado transcendente reflete o cessar dos pensamentos e a prevalência dos sentidos. Diferentemente de outros poemas nos quais, flutuando nas águas de eternidade, os sujeitos continuam sonhando e sentindo. De todo modo, o sofrimento na terra, que no ponto diz respeito ao luto e no poema o pesar que se tem em relação a alguém, desaparece na existência eterna e espiritual. Assim que as imagens das águas, no ponto e no poema, junto à vida do reino vegetal, que está no alto, sobre os sujeitos, simbolizam a sublimação dos seres vencedores da finitude do tempo e integrados ao ciclo cósmico. A pátria da morte⁸⁸ é, no poema e no ponto, também reino de eterno devir.

Navega-se das águas de Nanã ao reino de Iemanjá, a grande calunga, mar de amor, sal da limpeza, da força que expurga o mal e a dor. Mãe de todas as horas que acompanha o nascimento e os primeiros passos, por isso abre caminhos as águas do mar sagrado. Entre barca, entre flores, quem manda no mar é Iemanjá, quem cura o emocional é Iemanjá. Um de seus mitos conta que uma forte entidade, robusta, para melhor oferecer o regaço aos seus filhos, de grandes seios, fartos, para alimentá-los, porque a fome não vem somente do corpo. Também na hora da morte é ela que “toma conta do seu povo sofredor”⁸⁹. Na umbanda, no batuque, candomblé, quando parte um iniciado na jornada da morte, seus objetos sagrados (ocutás, ou otás, por exemplo, que são pedras sagradas) são despachados nas águas. Caso esse egum, no jogo de búzios, não aceite esse ritual, seus irmãos encarnados sabem que esse espírito sofrerá com o ciclo do desencarne, que custará a aceitar a despedida e, por isso, vagará em descaminhos por um tempo, até que entenda que é preciso aceitar e simplesmente se entregar ao destino comum⁹⁰. Na hora da morte, para adentrar no tempo continuado, no eterno devir, retorna-se ao ventre da mãe, à força geradora, isto é, sem o mar, a calunga, a morte torna-se dolorosa.

⁸⁸ Bachelard (2018).

⁸⁹ Vila, Martinho da. “Iemanjá, desperta”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/martinho-da-vila/287384>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

⁹⁰ Santos, Joana. “Os Nagô e a morte” (2008).

Iemanjá, cuja imagem arquetípica está voltada para a maternidade das águas, está vinculada à morte de diferentes formas. Ainda que não seja profundamente analisado nessa pesquisa os simbolismos de Xapanã, que também é chamado, no Brasil, de Obaluaê e Omulu, torna-se pertinente pensar que este, tendo nascido de Nanã (água mais terra, a lama), criado e curado por Iemanjá, tornou-se o senhor da terra, da cura, e também da morte. Por isso, canta-se nos terreiros: “Perdão Obaluaê / Ele veio do mar Obaluaê / Ele é forte ele veio Obaluaê / salvar”⁹¹. Em vida, ele restabelece a saúde, na morte ele encaminha os espíritos. No entanto, para isso precisou nascer de Nanã, senhora da água e da terra, que assim como ele, ao lado também de Ossaim, cuida as portas do Ilê⁹², e ser cuidado por Iemanjá, senhora das águas grandes. Também a ligação de Iemanjá com a morte dá-se pela proximidade com calunga⁹³, mito apresentado no capítulo destinado às análises das referências à cultura afro em *Olhinhos de Gato* (1983).

Em síntese, morte e Iemanjá coligam-se tanto pela proximidade à calunga, como também por seu vínculo com Omulu e por ser a origem geracional a qual proporciona à humanidade o eterno devir. Portanto, compreende-se porque em certos pontos o sujeito cancional sabe que, ao morrer, encontrará o ser amado “rodeado de crianças ao lado de Iemanjá”, ou porque, em “Conto de areia”, Clara Nunes apresenta seu barqueiro despedindo-se da sua “morena enfeitada de rosas e rendas” para se entregar eternamente às águas. Bem como a razão de, em inúmeras músicas e cantigas da cultura popular brasileira de influxo afro, os seres, tal qual nos poemas de Cecília Meireles, decidem mergulhar nas águas batismais, isto é, nas águas que matam e ressuscitam, para abandonar a dor, os sentimentos pesarosos, as memórias adoecidas.

Comunicando-se com a voz das águas, correspondência também identificada em *Morena Pena de Amor* (2017), o sujeito lírico de “Canção do mundo acabado” canta o mar que calunga simboliza, isto é, como uma força material e elementar que desintegra as aflições, conforme se depreende nos seguintes versos: “A água salgada me escuta / e mistura nas areias

⁹¹ Jesus, Clementina de. “Abaluaê”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/clementina-de-jesus/1554395/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

⁹² Em iorubá, Ilê significa casa, ou casa de culto e Awô significa segredo. Os dois termos unidos traduzem-se como “casa do segredo”, ou “casa do silêncio”. No candomblé essa é a casa onde se cultua os mortos. (Santos, 2008).

⁹³ Essas representações simbólicas são vistas a partir da cultura afro-brasileira, visto que, em África, tanto Iemanjá quanto calunga se referiam às águas doces. No processo de trocas culturais ocorridos durante horrível momento da escravização, os dois mitos foram modificando-se no imaginário, visto que, como apontado por Durand, esse é um processo natural nas imagens simbólicas. Desse modo, Calunga e Iemanjá passaram a ser simbolizados pelas águas do mar e a aproximação entre as águas que conduzem os sujeitos para o mundo dos mortos, dos antepassados, e as águas maternas foram ainda mais acentuadas.

/ meu pranto e o pranto da lua”. Imagem encontrada no ponto já citado: “É no mar é no mar / que a calunga maior remove a areia / se a corrente de ferro é resistente na terra / é no fundo do mar que ela vira poeira”. Similarmente, sendo elemento que desintegra o pesar e um estado de vida, conduzindo ao retorno e ao ciclo contínuo, as águas de Iemanjá, grande calunga, também é a matéria onde se abandonam pensamentos e condições de vida, sendo, portanto, “o mar do esquecimento” (Meireles, 2017, p. 376), cantado em “Visitante”, onde as experiências são desagregadas e tornam-se “areias de lembrança” (idem). De modo que, tanto em “Vaga música” quanto nas simbologias de Iemanjá e calunga, o mar associa-se às imagens arquetípicas da eufemização da morte e da conversão dos “valores negativos da angústia” (Durand, 2012, p. 202). Além disso, quando, nos rituais religiosos de tradição afro, despacham-se os objetos sagrados dos irmãos desencarnados, quando calunga conduz os seres a uma vida espiritual, ou quando Cecília, no poema “Solilóquio do novo Otelo”, tece imagens do ambiente cósmico, no qual “nem as estrelas chegam a esses lugares instáveis, / de onda e nuvem, por onde as palavras e os fantasmas / misturam seus olhos, caminhando por dentro de si” (Meireles, 2017, p. 393), os sujeitos participam e representam (d)a intimidade com a substância da *constância rítmica* (Durand, 2012, p. 194).

Também, quando atribuídas a Olokun⁹⁴, mantendo, dessa forma, maior proximidade com os mitos nigerianos, o elemento aquático também é símbolo arquetípico das fontes elementares a que se retorna. Tal imagem pode ser vista no poema “Mãe”, de Abdias Nascimento: “Não navego ainda / (conforme deveria) / as águas primordiais de Olokum / pois / temerário navegador das águas secas / remando vou a terra roxa” (Nascimento, 1983, p.38). Ao enunciar que não navega ainda, o sujeito lírico sugere uma viagem futura, da mesma forma que, ao referir as águas primordiais, também refere a sua origem, simbolizando, assim, as águas como leito de vida e retorno. No poema inteiro o elemento é aproximado as substâncias e matérias aos quais Bachelard e Durand também se dedicam, como o sangue, “mergulhador do sangue nasci” (Nascimento, 1983, p.39); leite, “navego teu leite / perfume de laranja / mergulho teu seio materno / que me devolve à boca / leite primal de Ísis” (idem); a matéria do tempo contínuo, do eterno devir, ao qual se dedica esse momento da pesquisa, “Navegador do sangue / navegador do leite / sei dos que vieram / e se foram antes de mim / pois no sangue deles flutuo” (ibidem, p. 40).

⁹⁴ Olocum, ou Olokum, é o orixá citado algumas vezes como uma força feminina e em outros casos como uma força masculina, mãe ou pai de Iemanjá, grande orixá das águas, desde do princípio da criação do mundo.

Nestes versos, além de aproximar às imagens das águas ao sangue, sugerindo o elemento como matéria primária da existência, a maternidade primitiva, é atribuído ao elemento sua qualidade funérea na qual o sujeito lírico reencontra vidas criadas, nutridas e reabsorvidas pela substância primeva. Também há nesse poema a dualidade mãe e esposa, “amantesposa”⁹⁵ (Nascimento, 1983, p.39) a qual se dedica Bachelard e Durand, que também é vista em Iemanjá, nos pontos e nos mitos nos quais a entidade carrega os pescadores ao fundo do mar para amá-los por uma noite e depois devolver seus corpos sem vidas às praias, mas que não será analisado neste trabalho, visto que o objetivo é observar as águas como fonte elementar e elemento mortuário.

O padecimento do sujeito lírico, expressado nesse poema, vincula-se às águas de Cecília Meireles, Oxum, Iemanjá e Nanã. Nos versos de Nascimento, essa dor, relacionada, neste caso, a triste escravização dos africanos e seus descendentes, é tingida de sangue, símbolo que não aparece nas outras imagens arquetípicas estudadas, mas que é representativa, símbolo máximo, visto que revela “uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz” (Bachelard, 2018, p.63). Por outro lado, esta mesma *água púrpura* de Abadias também valoriza as águas em sentidos vistos neste capítulo. Embora ele seja o que mais bem expresse “veias de uma água extraordinária” (Bachelard, 2018, p. 64), todas as análises revelam uma imaginação material que valoriza o elemento como “a química natural das matérias familiares” (idem).

Em relação às imagens do leite, Abdias afirma a contemplação das águas maternas, geradoras, vistas até aqui: as águas primordiais e nutritivas das quais, pelo canto, na toada hídrica, os sujeitos acessam. É o alimento cósmico, “leite prodigioso [...] tépido e fecundo [...] que dará a todas as criaturas átomos gordurosos” (Bachelard, 2018, p. 124), que os sujeitos vão buscar nas águas quando se sentem enfraquecidos. Por fim, típico do “refúgio circular” (Durand, 2012, p.248), todos os símbolos arquetípicos analisados neste capítulo e que culminaram em “Mãe”, de Abdias, demonstram a ambiguidade arquetípica em que o elemento é berço de nascimento e morte, no qual os sujeitos afirmam “seu poder de eterno recomeço” (Durand, 2012, p.249).

⁹⁵ Em relação à simbologia do leite, afirma Bachelard que “essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Na vida de todo homem, ou pelo menos na vida sonhada de todo homem, aparece a segunda mulher: a amante, ou a esposa”. (2018, p.131).

Contudo, em respeito à luta e forma de lutar de Abdias Nascimento, ativista dos direitos humanos dos negros no Brasil, é necessário, nem que seja sem se aprofundar, mencionar que essas imagens poéticas estão tecidas num canto de denúncia e combate ao racismo e que, talvez, ele retornasse nas águas de Olokum se testemunhasse seus poemas em contraste com Cecília Meireles, visto que, em alguns de seus textos, o autor expressa algumas ideias puristas, isto é, mesmo o sincretismo era tido por ele como hipocrisia tida para falar sobre a imposição cultural, religiosa e linguística. No entanto, respeitadas as diferenças entre a sua poética e a ceciliana, cabe pensar na aproximação das imagens das águas nos dois casos, visto que essa pesquisa procura simetrias entre o imaginário afro-brasileiro e as imagens simbólicas nos poemas da autora, a fim de apontar, de modo inclusivo, uma nova proposta de leitura das poesias cecilianas. Em “Mãe”, Abdias utiliza, na última estrofe, imagens noturnas apresentadas por Durand (2012), como o regime da descida que permite à imaginação aprofundar-se nas questões mais perturbadoras da psique, neste caso, a finitude eufemizada pelas imagens do eterno devir:

O bisturi da madrugada
 revolve as feridas enquanto
 o sonho mal sonhado
 intensifica a pulsação dorida
 deste navegar de morte e vida
 protoplasma do meu leite
 do meu sangue
 viagem sem volta
 só de ida
 (Nascimento, 1983, p. 40)

A referência à embarcação, viagem, ao noturno, à morte e vida, são, em Nascimento, atribuídos ao mar de Olokum, simbolismo do elemento primeiro do mundo no qual se originou todas as existências e para o qual retorna-se. Do mesmo modo, nos poemas de *Vaga música* a viagem derradeira, vista, por exemplo, em “Despedida”, no qual o sujeito canta seu último adeus em viagem só de ida, assim como o navegador de Nascimento, é relacionada ao elemento, conforme se percebe nesses versos: “Viajante da sorte na barca da sorte, / sem vida nem morte / Adeus, / que é tempo de marear” (Meireles, 2017, p. 377 a 378). Também a fonte de vida, substância das células de um todo onde se vão encontrar as existências, estão associadas ao simbolismo do mar nas imagens poéticas tanto de Cecília Meireles quanto de Nascimento. Por fim, seja no mito de Iemanjá, Oxum ou Nanã, essas entidades das águas estão relacionadas às questões emocionais, pensamentos, vida, ciclo e morte, aproximando-se, desse modo, das águas nos poemas de *Vaga Música* e dos estudos do imaginário, descida, profundidade e intimidade, apresentadas por Eliade, Durand, e Bachelard.

MORENA PENA DE AMOR: CONTAM QUE TODA TRISTEZA QUE TEM NA BAHIA NASCEU DE UM UNS OLHOS MORENOS MOLHADOS DE MAR

*Um dia a morena enfeitada de rosas e rendas
abriu seu sorriso de moça e pediu pra dançar;
a noite emprestou as estrelas bordadas de prata
e águas de Amaralina eram gotas de luar*

As imagens das águas, na poética de Cecília Meireles, demonstram afeto e intenção proporcionais ao tamanho e aos mistérios do mar, correspondentes a sentimentos universais, muitas vezes com seu germe em questões que dizem respeito ao inconsciente e trazidos à luz pelas simbologias dos elementos naturais que se repetem em *Morena Pena de Amor* (1939), *Viagem* (1939) e *Vaga música* (1942). Essas obras compartilham algumas necessidades sentidas pelos sujeitos, como o confronto ou encontro (da) com a solidão, o desejo de encontrar uma fonte de vida, reconhecendo como fruto, isto é, filha da água, assim como o alento para as dores, e o reviver dos sonhos. Tais imagens, encontradas em mitos e arquétipos, mantêm certa uniformidade e regularidade nas obras e, por vezes, advém do confronto com um afeto perdido, ou o fim de um ciclo e, em todos os casos, emergem do caráter reflexivo do olhar dos sujeitos líricos.

As manifestações da cultura afro-brasileira, presentes nas cantigas e usadas em rituais religiosos e também nas canções inspiradas por essas representações, fazem menção ao mar, assim como ocorre em *Morena Pena de Amor* (2017), como elemento onde moram entidades que cantam e encantam. Esses seres e seu elemento estão, igualmente, relacionados ao amor, à solidão, ao amparo e acolhimento, força para vencer as adversidades do caminho, seja para a solução de problemas materiais e físicos, como a escassez e a doença, seja nos embaraços mentais, como os sentimentos de desamor, desamparo, confusão psíquica, etc. No poema 9, o sujeito lírico canta a natureza da gente morena que se alia ao mar, à noite e à canção, tendo neles a centelha das águas divinais. Não obstante, a própria existência do mar possui sua própria música contínua e infinita que, mesmo calmo, nunca deixa de trazer aos homens sua presença ruidosa. Além disso, poucas coisas possuem a propriedade simultaneamente finita e desmesurável, como é o caso tanto da noite quanto do mar. No que se refere às águas marítimas, participam estas dos mistérios do mundo mesmo quando observado seu aspecto material, visto que em toda sua extensão e profundidade, pouco se conhece, isto é, há mais mar para conhecer do que conhecido e mesmo sobre o explorado há ainda descobertas inúmeras por serem reveladas à humanidade.

Por essa razão, o aspecto misterioso do mar, somado à propriedade imaginativa, frágil e efêmera da vida, surge, nos poemas cecilianos e na mitologia afro, como figuras imaginárias que contemplem tanto o potencial imaginativo quanto as necessidades primárias e elementares da existência. São exemplos disso as representações em que o elemento hídrico suscita vidas de entidades que possuem a faculdade de interferir nas vidas, ajudando-as e mantendo o potencial oculto do elemento. Por sua vez, o próprio mar torna-se símbolo do sobre-humano, dos mistérios, passagens, fins e recomeços. Segundo Bachelard (2018, p.86 e 87), são muitas as lendas em que aparecem entidades aquáticas (sereias, ninfas, deusas) que penteiam eternamente seus longos cabelos, esquecendo, por vezes, pentes de corais, ossos, ouro, prata, etc., na beira da água. Por sua vez, os símbolos encontrados nos poemas de *Morena Pena de Amor* (2017) bebem nessas imagens míticas.

Tais imagens desses seres misteriosos e poderosos aparecem nas mitologias africanas, como, por exemplo, em Quianda, um “ser extraordinário”, com cabelos longos e ondulantes, seios preponderantes e características humanas, que vão da cabeça até possivelmente à região sexual” (Coelho, 1998, p. 184), oriunda das cosmogonias bantu, de Angola; Também no poema 24, de *Morena Pena de Amor*, o sujeito lírico canta o cuidado maternal que recebe dessas entidades: “De manhã, solto o cabelo / contra o espelho azul do mar. / De joelhos, uma sereia/ na areia vem me pentear” (Meireles, 2017, p. 199); e em cantigas populares afro-brasileiras: “Mãe Iemanjá, oh mãe Iemanjá / vamos saravá. / É lá no mar / quem passa em canoa / passarinho voa / quem manda lá no mar / é Iemanjá / e a rainha lá do mar / é Iemanjá. / Sereia, sereia / sereia rainha do mar”⁹⁶.

Em relação ao noturno, basta olhar para sua aparência simbólica e substancial para perceber que a noite transforma a vida e a aparência de tudo, revela o que na luz solar não se alcança, esconde o que nos guia no reinado diurno, transformando as existências e os caminhos. Não sem razões, nas ficções mais dedicadas ao inconsciente e ao irracional, a noite, experimentada de modo onírico, traz à vivência os sonhos mais felizes ou os cenários mais perturbadores. De acordo com Bachelard, “a imaginação aceita quase sempre o sonho de uma noite ativa, de uma noite penetrante, [...] que entra na matéria das coisas. [...] Então a noite já não é uma deusa envolta em véu[...]; a Noite é noite, a noite é uma substância, a noite é a matéria noturna” (2028, p.105). Mais penetrante que o sol, à noite somam-se as sombras que

⁹⁶ Ponto a Iemanjá. Disponível em: <https://paibenedito.wordpress.com/2006/12/28/pontos-cantados-yemanja/>. Acesso em: 19 de ago. 2023. Oriundos das tradições orais, esses pontos apresentam muitas variações. Utilizamos a variação cantada no terreiro de umbanda frequentado pela autora desta dissertação.

resistem à luz, que se escondem na profundidade das águas, nas ruínas, grutas e casas, a noite envolve a vida e tudo é noite. Na vida, nas cantigas, nos mitos e no devaneio Ceciliano, o elemento noturno vem representar o inconsciente, o imaterial e as emoções. Do mesmo modo, em *Morena Pena de Amor*, está aliada à vida do sujeito lírico e da gente morena todas essas representações:

Quem nasceu mesmo moreno,
moreno de vocação,
gosta de mar e sereno,
de estrela e de violão.

Poderá gostar de alguém
porém
nunca deixa a solidão.
(Meireles, 2017, p.194)

Música, mar, e noite são, nesse poema, representados como a compleição de quem nasce moreno, isto é, a condição desses sujeitos que possuem essa tendência é aliar sua existência a esses elementos e a música. O ritmo das águas, as luzes da noite torna-se a essência destes que os sentem como seu próprio pulso, entregando-se de coração e inteiramente. Nesse poema, a solidão, sentida na entrega profunda, não vem como um pesar, mas como um amor que acompanha e completa. Também está, na canção “Conto de areia”, da Clara Nunes, as mesmas representações na vida de uma morena, com seu amor levado pelo mar e, em lugar da dor, ganha as luzes da noite, entregando seu próprio ritmo ao mar noturno:

É água no mar, é maré cheia ô
Mareia ô, mareia
É água no mar

Contam que toda tristeza
Que tem na Bahia
Nasceu de uns olhos morenos
Molhados de mar

Não sei se é conto de areia
Ou se é fantasia
Que a luz da candeia alumia
Pra gente contar

Um dia morena enfeitada
De rosas e rendas
Abriu seu sorriso de moça
E pediu pra dançar

A noite emprestou as estrelas
Bordadas de prata
E as águas de Amaralina
Eram gotas de luar

Era um peito só

Cheio de promessa era só
 Era um peito só
 Cheio de promessa era só
 Quem foi que mandou
 O seu amor
 Se fazer de canoeiro
 O vento que rola das palmas
 Arrasta o veleiro
 E leva pro meio das águas
 De Iemanjá
 E o mestre valente vagueia
 Olhando pra areia sem poder chegar
 Adeus, amor

Adeus, meu amor
 Não me espera
 Porque eu já vou me embora
 Pro reino que esconde os tesouros
 De minha senhora

Desfia colares de conchas
 Pra vida passar
 E deixa de olhar pros veleiros
 Adeus meu amor eu não vou mais voltar

Foi beira mar, foi beira mar quem chamou
 Foi beira mar ê, foi beira mar⁹⁷

Assim como ocorre no poema 9, a associação entre as imagens do mar e melancolia, como a solidão sentida por quem “nasce moreno de vocação”, está também representada na canção que atribui o surgimento da tristeza aos olhos e lágrimas, seiva do mar, advindo dos olhos de uma morena. Por sua vez, a menção a música de Clara Nunes, assim como nas cantigas usadas em rituais afro-brasileiros, samba e MPB, é feita, pois são nelas que se encontram as mais belas representações das imagens míticas do mar e suas entidades, como se depreende dos seguintes versos: “O vento que rola das palmas / arrasta o veleiro / e leva pro meio das águas / de Iemanjá”. Percebe-se nos versos de Cecília: “Poderá gostar de alguém / porém / nunca deixa solidão” que, assim como o veleiro de “Conto de areia” que se entrega aos tesouros e ao chamado de entidades das águas – Iemanjá e Beira-mar, despedindo-se de sua morena que ganha as luzes do mar noturno, o sujeito lírico também canta a vida de quem tem sua existência entregue ao mar, ao ritmo e a noite, e que por nenhum outro ser abandona estes. Para o veleiro e para “quem nasce moreno de vocação” não há encanto maior que o mar estrelado e seu ritmo. Ocorre também de analisar o poema 19, visto que “os olhos molhados de mar”, cantado por Clara Nunes, pode dar a ver a natureza de mar da Morena Pena de Amor, cantando “a água que nos seus olhos brilha”:

⁹⁷ Nunes, Clara. “Conto de areia”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/clara-nunes/67769/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

Por todos os lados
o mar me rodeia;
me deixa recados
escritos na areia.

Das águas sou filha;
nasci de um beijo de espuma
em redor de alguma
silenciosa ilha.

Maravilha, maravilha
da espuma em pedra serena:
a água nos meus olhos brilha,
da pedra é que sou morena.
(Meireles, 2017, p. 197)

Nesse poema, a vida do sujeito lírico nasce das próprias águas marinhas, mostrando as imagens do mar, portanto, como fonte original da existência, assim como ocorre no mito de Iorubá de Iemanjá⁹⁸, que é filha de Olocum, senhor(a) das águas profundas da criação do mundo. Desse modo, a “morena remorenada” não apenas demonstra grande fascínio pelas águas marítimas, como também se encontra nelas, que são ventre de sua própria vida, representando, simultaneamente, uma necessidade primitiva da humanidade: encontrar o germe da existência; e o decorrente sentido maternal conferido às águas. Tendo o mar como a companhia de seus dias, vem o movimento das águas cumprimentá-la, comunicar-se e trazer-lhe recomendações, isto é, sendo ventre, cuida da existência do criado. Eu um ponto de umbanda, também encontram-se imagens próximas a essas:

Eu escrevi um pedido na areia
pedindo a Zambi pra me socorrer
eu escrevi um pedido na areia
mas foi mãe d'água quem veio me valer

E foi nas ondas do mar
que entreguei os meus problemas
e aprendi a confiar
que todo mal não dura para sempre
que a paz é uma sementes
que precisa semear

E no horizonte de um mar
tão infinito
Iemanjá me acolheu e me deu um mundo
tão mais bonito
eu abri meu coração
e ela me estendeu a mão

⁹⁸ “Olodume-Olofim vivia só no infinito, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Cansado desse seu universo tenebroso [...] decidiu pôr fim àquela situação. Liberou suas forças e a violência dela fez jorrar um tormento de águas. A água encheu as fendas ocas, fazendo-se os mares e oceanos, em cujas profundezas Olocum foi habitar. [...] ali tomou seu reino Iemanjá, com suas algas e estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas, madreperolas [...] Olodumare e Iemanjá, mãe dos orixás, dominaram o fogo no fundo da Terra” [...] (Prandi, 2001, p. 380).

entreguei meu caminhar
a Iemanjá⁹⁹

Assim como ocorre no poema 19, o sujeito cancional também comunica-se com a força do mar, também é atendido por ele, pois, se na poesia é o mar quem deixa recados na areia, na canção a mensagem e súplicas são atendidas pela mãe d'água. Isto é, nos dois casos há uma comunicação direta com a fonte primeva de suas existências. Além disso, o sujeito lírico tem sua trajetória inteira cercada pelo mar e, de forma semelhante ao poema, o sujeito cancional tem seu caminho entregue e acompanhado pela entidade marinha e maternal. Representação constante nos cantos às entidades do mar, nos terreiros e na música popular brasileira é a aproximação que se faz entre o mar e a canção e que também é encontrado nos cantos da “Morena remorenada”.

Analisando as relações entre o imaginário simbólico e os gêneros literários, Maria Zaira Turchi, primeiramente em sua tese de doutorado pela USP, publicada também sob a forma de capítulos em periódicos, e depois em seu livro *Gêneros literários e antropologia do imaginário*, defende que, assim como ocorre no regime noturno de Durand, o gênero lírico também procura “penetrar na alma do mundo” (2001, p. 261), também busca significar suas experiências sob a ótica dos impulsos primordiais, ressignificando os sujeitos e suas vivências, seus anseios, limites, necessidades e medos, bem como o próprio mundo. Desse modo, nas músicas e cantigas populares brasileiras, assim como nos poemas da poeta, o canto é a “emoção do pensamento” (idem, p. 262), a comunicação direta com o sagrado e o primitivo. É por ele que visível e invisível, o ininteligível e o tangível são reunidos: “No lírico e no místico, as ligações e as fusões infinitas são organizadas pela atitude repetidora da consciência, capaz de transformar o ruído do mundo em melodia, reduzindo a distinção entre a palavra e a coisa e buscando o indizível do momento simultâneo da imagem” (Turchi, 2001, p. 263).

Em *Morena Pena de Amor*, no poema 20, de tanto contemplar o mar ou por ser parte dele, o sujeito tem em si propriedades apreendidas desse elemento, características que percorre a obra inteira, isto é, no livro, a Morena, além de cantar a condição e a vida da “gente morena”, entrega-se a contemplação desse elemento de forma participativa, sentindo-se parte e, por isso, não raro, compartilha com o mar características de sua natureza. Nesse poema, o sujeito lírico traz em sua própria voz a canção que vem das profundezas das águas: “(Não me

⁹⁹ Passos, Juliana D. “Ponto de Iemanjá – Pedido na areia”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/juliana-d-passos-e-a-macumbaria/ponto-de-iemanja-pedido-na-areia/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

digas nada: / deixa-me cantar. / Aprendi minha toada / no fundo do mar.)” (2017, p. 197 a 198). A associação entre as águas e suas profundezas com o canto é acentuado na cultura afro-brasileira, conforme se percebe em: “Xangô rolou a pedra na pedreira / e o mar estende o manto de Iemanjá / mamãe Oxum canta na cachoeira”¹⁰⁰ ou “Auê, Iemanjá/ rainha das ondas, sereia do mar/ [...] / como é lindo o canto de Iemanjá / ela faz o pescador chorar / quem escuta a mãe d'água cantar / vai com ela pro fundo mar”¹⁰¹. O canto das entidades das águas, além de gerar grande encantamento, também provoca alívio para as dores, traz alegria à vida, surte o sentimento de acarinamento, acolhimento e participação, isto é, ir aos pés das águas, observar o mar, provoca mudanças. Na canção “Prece de pescador”, de Roque Ferreira, a participação simbólica do sujeito nesse elemento também ocasiona mudanças em sua vida e traz canto em sua voz, assim como ocorre com *Morena Pena de Amor*:

Que luz é essa
Que vem lá do mar?
É a senhora das candeias
Mãe dos orixás

Seu adê resplandece
Na lua cheia
Glória ê ê glória
Glória mamãe sereia

Inaê por cima do mar prateou
Por cima do mar mariô
Por cima do mar incandiu

Eu pedi a mamãe que fizesse
Do nosso amor uma prece de pescador
Pra que nas esquinas da vida
Você seja saída pro meu amor

Mora

Mas se a tristeza tem dia
Tua força me guia meu caminho é o mar
E que me lancem as pedras
Yemanjá faz areia pra não machucar

Inaê por cima do mar prateou
Por cima do mar mariô
Por cima do mar incandiu

Eu tava sonhando acordada
Mamãe sentou do meu lado e me falou
Que aquela dor que doía
Ia encontrar calmaria nos braços de outro amor

¹⁰⁰ Ponto de umbanda. Xangô rolou a pedra. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/umbanda/xango-rolou-a-pedra/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

¹⁰¹ Ponto de umbanda. “Como é lindo o canto de Iemanjá”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/umbanda/1152903/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

Paixão me fez marinheiro
 Fez do meu cais meu saveiro e me navegou
 Sai cantando vitória
 Tristeza virou história de pescador

Em síntese, a natureza ruidosa das águas assemelha-se a canção e suscita, em quem tem seu imaginário voltado aos aspectos simbólicos desse elemento, a ação deste sobre suas experiências de vida, transformando-as substancialmente e modificando seus caminhos. No poema, o sujeito ceciliano, assim como o sujeito cancional, tem sua vida alterada na entrega à participação das águas marinhas e traz em sua voz a canção do mar. Em relação ao simbolismo noturno, se a noite oculta, porque escurece as vidas e os espaços, assim como o mar o faz para quem é de terra e areia, revela outra forma de ver e participar no mundo, possibilitando uma existência outra que abarca mais do que o restritivamente tangível, superficial e reduzido. Por isso, conhecer a vida a partir do oculto mais supremo, isto é, na união entre a alta noite e o mar, provoca, em quem encontra essas matérias, a experiência mais onírica e profunda, onde um novo mundo se revela. No poema 21, a união do sujeito lírico com as águas noturnas ocorre de maneira sobre-humana em certa medida, visto que é a comoção de um ser supremo, criador e infinito, que acompanha o choro da Morena:

Quando uma morena chora,
 Deus abre a sua janela,
 e, sendo Deus, se enamora,
 e, sendo Deus, fica triste
 de não estar mais perto dela.

(Não me digas nada
 de fazer chorar,
 que é noite estrelada....

Não me diga nada,
 porque é madrugada
 no mar....
 (Meireles, 2017, p.198)

Nos versos do poema, vê-se a imagem do Absoluto, com sua vida e sua morada distante e fechada, mas que, por ser Deus e criador, sente pela aflição de sua criatura e mantém abertura possível com sua criação. Sai deus de seu isolamento pela filha morena e se entristece pela distância entre eles. No entanto, responde à Morena a essa atenção com a entrega ao seu próprio absoluto encontrado e escolhido, o mar noturno, afastando-se e entregando-se inteiramente às águas e à noite. Desse modo, é na união entre essas duas imagens que o sujeito do poema escapa a qualquer tristeza. São as águas noturnas maiores que qualquer outra intervenção e companhia, visto que é a participação nesse espaço onírico e profundo que fascina e aplaca o sofrimento. Do mesmo modo, a união mística entre o mar e a

noite também está no mito de Iemanjá¹⁰², quando a deusa salva a terra e impede que o orixá Orum, o sol, extermine-se.

Conta o oráculo Iorubá que Orum estava cansado de iluminar a terra infinitamente, sem nunca parar, e a terra também sofria com seu fogo ininterrupto, então o sol começa a enfraquecer e correr perigo de morte. Quem salva Orum, terra e a humanidade é Iemanjá, mãe d'água e de todos os homens, retirando pequenos raios de sol que tinha guardado em sua saia e lançando-os à boca celeste. Assim nasce Oxu, a lua, que passa ajudar Orum a iluminar a terra, livrando a humanidade do padecimento com o fogo ou a escuridão eterna. Em outro mito da deusa¹⁰³, Iemanjá, após viver muitos anos sozinha, antes que desce à luz os seus filhos orixás, recebe a intervenção de Oludumare, que percebe a solidão dela, então determina que era necessário que tivesse uma companhia. No entanto, antes que gerasse e nascessem seus filhos, concebe as estrelas e as nuvens que também vão a boca celeste. Dessa forma, a primeira criação da entidade da água, sem ainda ter gerado os outros deuses e suas forças da natureza, foi a noite. A união entre as imagens das águas e o noturno representam no poema e no mito o amparo e a companhia. Vê-se representações próximas a essa no seguinte ponto:

Vou chamar minha mãe (eu vou)
Ela é Iemanjá, a rainha do mar

Sereia do mar, firma seu ponto na areia
Em noite de Lua cheia, vem nos abençoar

Sereia do mar, invoca seus filhos com canto
O seu dia é santo, saravá Odoya

Salve a santa sereia, que ilumina a areia com as estrelas do mar
(Com as estrelas do mar)

Que beleza que vem, para nos contemplar
Leva contigo o meu canto para o fundo do mar¹⁰⁴

Nessa cantiga entoada a Iemanjá nos terreiros, o sujeito cancional, assim como em *Morena Pena de Amor*, nos casos em que eu lírico diz ter sido criado pelas águas, o sujeito da canção se reconhece filho da entidade das águas, recebe cuidado e recados na areia, vivenciando o fascínio pelo mar noturno, além de receber conforto. Da mesma forma, compartilham com o reino das águas o canto, isto é, quando o sujeito lírico no poema 20 “aprende sua toada do fundo do mar” e o sujeito pede à entidade que leve consigo seu canto para o fundo do mar, revelam as imagens do canto ao mar como expressão de vida e como

¹⁰² (Prandi, 2001, p.385 a 386).

¹⁰³ (Prandi, 2001, p.391 a 392).

¹⁰⁴ Ponto de umbanda. “Vou chamar minha mãe”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/iemanja/vou-chamar-minha-mae/>. Acesso em: 19 de agt. 2023.

comunicação com o invisível. Nas cantigas e nos poemas os sujeitos comunicam-se com a fonte mítica e mística da vida. Ainda em relação ao canto e as águas, no primeiro verso do poema 21, “quando uma morena chora”, há a representação importante e elucidativa da característica relevante nessa obra: identificando-se como Morena, o sujeito lírico também, como ocorre em toda obra, aproxima essa existência às águas, como parte importante e substancial não apenas de sua vida, como também de toda a “gente morena”. Por essa razão, isto é, reconhecendo no sujeito lírico a natureza do mar, torna-se relevante pensar na representação do choro.

A simetria entre o choro e o mar, desde as lágrimas salgadas nascendo nas profundezas até atingir a superfície, até o som ruidoso das águas, é percebida e compreendida em seu aspecto simbólico. Também as entidades das águas nos terreiros afro-brasileiros possuem, entre as suas características, uma qualidade chorosa, aproximando-se à natureza do elemento que regem. Faz parte das qualidades do seu cantar, a comunicação entre os humanos e suas fontes, promovem limpeza e alívio, como se percebe nesses versos:

nas águas claras do rio
no vento que sopra do mar

há um par de deusas tão belas
mãe Oxum e Iemanjá

inaê doce sereia
mãe Oxum flor de ijexá
uma delas reina nos rios
e a outra reina no mar

o mundo seria mais triste
sem a bela Janáina
sem seu canto de sereia
e tudo que nos ensina

e o choro da mamãe Oxum
nem de longe é um lamento
é o murmúrio da cascata
com a benção do firmamento¹⁰⁵.

Compreende-se, então, o choro do sujeito lírico e das entidades das águas como a propriedade participante de quem vivencia esse elemento e como a comunicação entre o mundo visível e o mundo invisível. Dessa forma, sendo o canto a comunicação e tendo o sujeito lírico de *Morena Pena de Amor* apreendido desse elemento o seu ritmo, como um “mimetismo substancial” (Bachelard, 2018, p.31), entende-se porque o sujeito de *Vaga*

¹⁰⁵ Ponto de umbanda à Oxum e Iemanjá. Disponível em: <http://aprendizdeoga.blogspot.com/2015/10/2.html>. Acesso em: 19 de agt, 2023.

música sente-se compreendido pelas águas do mar nos seguintes versos: “a água salgada me escuta / e mistura nas areias / meu pranto e o pranto da lua” (Meireles, 2017, p.359) Recorre-se, nesse momento, a representação da limpeza, propriedade substancial das águas, apontada no caminho das lágrimas, em seu percurso que faz lavar o que está no íntimo e trazê-lo ao de fora, associada às águas salgadas no poema 24:

De manhã, solto o cabelo
contra o espelho azul do mar.
De joelhos, uma sereia
na areia me vem pentear.

De tarde, deixo os vestidos
perdidos no verde mar.
E, de joelhos nas areias,
sereias os vêm lavar.

De noite, os meus grandes sonhos
ponho-os sobre o negro mar.
Ficam sereias cantando
para quando eu acordar.

(Meus Sonhos têm asas
e saem do mar,
vão correndo casas
a te procurar.
(Meireles, 2017, p. 199)

Composto em quatro estrofes de quartetos, tendo as três primeiras versos em redondilha maior e a última em redondilha menor, aproxima-se do ritmo encontrado no ponto a Oxum e Iemanjá, este último variando um pouco mais na métrica, apresentando dísticos e quartetos, o que pode alterar, visto a impossibilidade de encontrar a autoria e a fonte primeira da escrita, mas também sendo composto por redondilhas. Ambos apresentando a predominância da tonicidade na terceira e na sétima sílaba fonética. Todas as palavras do poema que rimam com mar demonstram uma ação do elemento em relação ao sujeito: “pentear”, “lavar”, “acordar” e “procurar”. Em relação à primeira, não são poucas as imagens míticas das mais variadas culturas que atribuem às entidades das águas esse objeto e ação, visto que revelam a um só tempo a qualidade vaidosa e a aparência que inclui longos cabelos, feminizando o elemento. Também no ponto é referida a aparência bela das entidades das águas, que remete às suas vaidades. Nos rituais afro-brasileiros, por exemplo, entrega-se em barcos e oferendas à Iemanjá e todos os seres regidos por elas, como a cabocla sereia Janaína, além de flores, frutas, pedidos, entre outros presentes, pentes, acompanhados ou não de espelhos. Esse simbolismo refere a qualidade feminina que, como veremos, conduzirá as de

maternidade e/ou fonte, e vaidosa, reforçadas pelas histórias em que o mar impõe suas vontades, levando consigo, para suas profundezas, o que deseja.

O vocábulo “lavar”, por sua vez, retoma as imagens mencionadas de um elemento que promove limpeza e como ser entendidas ao seu aspecto simbólico, referindo a purificação e livramento de mazelas físicas, morais e emocionais, como medo, sofrimento, perdas, dores, abandonos, tristezas, etc. Tanto no ponto quanto no poema, essas entidades promovem cuidado, penteando, limpando, ensinando os sujeitos. Na primeira e segunda estrofe do poema, canta a Morena rememorada o cuidado, proteção e carinho que recebe do mar e suas entidades. Nas duas últimas, refere-se dois estados do sujeito lírico que se alteram e são guiados pelo mar, de modo que “acordar” e “procurar” estão intimamente ligados ao mar, isto é, o sujeito lírico aviva-se de um estado mais profundo, inconsciente e vulnerável, não fosse as sereias embalando e cuidando, de forma protegida e amparada, essa morena. Do mesmo modo, nesse estado entregue e inconsciente, tem suas ideias e anseios mais profundos avivados e ganhando formas e voos. Desse modo, o vínculo afetivo com o mar, cantado pelo sujeito lírico, demonstra uma relação que lhe oferece cuidado, afeto, purificação e esperança, de forma a estabelecer imagens próximas a uma mãe penteando cuidadosamente o cabelo de seus filhos, lavando suas roupas e protegendo-os de forma afetiva. Cuidam essas entidades os sujeitos com o mesmo zelo que se encontra na imagem de filhos sendo acalentados pelo canto de sua mãe, antes de dormirem e terem seu sono vigiado.

São as imagens maternas, potencializadas por elemento capaz também de pôr asas em seus sonhos, lançá-los às alturas, indo à frente e preparando o caminho. Talvez por se render a esse sentimento maternal, por sobrepujar toda a imagem de um mar vaidoso, nesse cuidado, essas sereias não mais penteiam seus próprios cabelos e aparecem, na primeira e segunda estrofe do poema 24, ajoelhadas. O que, por sua vez, representa certa complexidade e plasticidade nas imagens míticas, visto que esses seres são raramente apresentados com pernas, mas sim com barbatanas caudais. No entanto, considerando a transformações dos mitos nos espaços e no tempo, bem como a plasticidade das imagens arquetípicas e do imaginário¹⁰⁶, não se estranha que essas entidades possam apresentar traços ainda mais humanizados.

Virgílio Coelho dedica, como exemplo, seu estudo sobre as quiandas, entidades aquáticas, à mudança que esse mito sofreu na cultura bantu, demonstrando que, ao receber os

¹⁰⁶ (Eliade, 2016).

influxos do Ocidente, essas entidades sejam mais conhecidas pelos jovens angolanos e na capital, Luanda, como metade mulher e metade peixe, enquanto os estudos na cultura oral, entre os mais velhos e nas regiões mais interiores de Angola, bem como em determinadas bibliografias, dizem dessa entidade como uma mulher de longos cabelos brancos, totalmente humanizada e translúcida, sendo reconhecida suas aparições na visão de pontos luminosos nos rios ou no interior das casas.

tanto no mar, como nos rios, nas lagoas, nas “cacimbas”, ou nas nascentes, as marcas da presença destes apresentam-se com o “aspecto humano”, de cor branca, alva ou cristalina, completamente envolvidos em “longos cabelos” também brancos, que conjuntamente com as cintilações de luz e os milhares de pontos luminosos, acrescidos de sons vibrantes e envolventes, conduzidos por ventos ruidosos e remoinhos, caracterizam o universo da sua presença. (Coelho, 1998, p. 194)

Veja-se agora como, no poema 24, essas entidades do mar acompanham a morena em todos os seus ciclos e tempos (“De manhã”, “de tarde”, “de noite” e no “tempo suspenso do tempo”, isto é, nos sonhos), assemelhando-se aos seres das águas na cultura afro-brasileira. Em relação à limpeza, referida na segunda estrofe do poema, entende-se esta em seu aspecto simbólico e representativo de uma ação que regenera quem se entrega a essas forças, livrando de sentimentos que possam turvar sua essência, afastando o que tenha modificado sua existência primeira, afundando sentimentos e estados perturbadores, como desamor, tristeza, raiva, desesperança, etc. Em um ponto à Orixá das águas salgadas, após passar por lutas e perdas, o sujeito cancional encontra, na sua confiança aos orixás, proteção e armas para enfrentar as adversidades da vida. Desse modo, quando canta sua trajetória, recordando os momentos em que não pode manter-se firme, sofrendo escassez, humilhações e injustiças e perdendo-se no caminho, enaltece as entidades, como Ogum, Oxum, Exu, Oxossi, Oyá, entre outros, e as forças que estas regem, como um ato de agradecimento e confiança. Nesse canto coube a entidade das águas do mar, Iemanjá, a ação de lavar o sujeito cancional:

Quando eu caí, meu pai Ogum me levantou
Quando eu sofri, mamãe Oxum me amparou
Me vi perdido, Exu veio me guiar
Estava com fome, Oxóssi me ensinou caçar

Fui humilhado, e Xangô me defendeu
Fui perseguido, Oyá com os ventos me escondeu
Cai doente Omulu quem me curou
Estava sujo, Iemanjá quem me banhou¹⁰⁷

Conforme a cantiga, o banho referido em seu verso faz referência a remoção de todas as marcas deixadas por esse caminho onde enfrentou e venceu perigos de morte, desespero,

¹⁰⁷ Ponto de umbanda. “Se eu fosse só”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/puro-axe/se-eu-fosse-so/>. Acesso em: 19 de agt, 2023.

enfim, todas as adversidades encontradas, demonstrando que nas águas míticas o aspecto mais superficial do vocábulo “lavar” esvazia-se, sugerindo sua representação simbólica de restituir um estado mais elevado da existência. São águas purificadoras que banham as vestes da Morena no poema 24 e do sujeito cancional. Não são raros os casos em que essa simbologia aparece nos cantos populares afro-brasileiros. Também Cecília Meireles, em *Vaga música*, recorre a esse simbolismo das águas: “Em águas de rio, / em águas de mar, / Senhor São João, / me venha banhar!” (2017, p. 436).

De acordo com Bachelard, a purificação nas águas, vista por seu aspecto simbólico, não se deve ser reconhecida como limpeza em seu plano racional, isto é, relacionada a higienização, mas sim como algo essencial da condição primeira da humanidade, herdada “em sua sabedoria natural” (2018, p.147). Dessa forma, as sereias de Cecília Meireles, assim como seus rios e mares, e as orixás Yabás¹⁰⁸ representam as águas como substância viva e purificante, pois são “uma força fecunda, renovadora, polivalente” (Bachelard, 2018, p. 148). Na poesia de Meireles ou nas cantigas e músicas dedicadas às culturas afro-brasileiras as águas simbolizam, portanto, a possibilidade de regeneração dos sujeitos, participa-se por elas de um elemento sanador, de um mundo místico e simbólico em que as águas “alejan y curan todas las enfermedades” (Eliade, 1974, p. 221). De modo que, recorre-se a esse elemento, seja para ser banhado, ou para ter suas roupas lavadas e cabelos penteados, isto é, para receber das águas um cuidado maternal, pois as águas, segundo Mircea Eliade, em *Tratado de las religiones*, seja nas cosmogonias, mitos, rituais e iconografias, “proceden a todas las formas y son soporte de todo lo creado” (*idem*).

Em relação à terceira estrofe do poema 24: “De noite, os meus grandes sonhos / ponho-os sobre o negro mar. / Ficam sereias cantando / para quando eu acordar”, o sujeito lírico canta seu sonho e sono embalados, demonstrando uma fonte de cuidado que ampara e acalenta, nutrindo seus anseios vívidos no mar noturno para quando despertar conscientemente na vida, estabelecendo uma confluência com as representações do mar na seguinte cantiga “Ciranda pra Janaína”, de Kiko Dinucci: “O seu colar é de concha / Seu vestido se arrasta na areia / Ela tem cheiro de mar / Ela sabe cantar, ponto de sereia / Ó Janaína quando estou feliz eu choro / Ó Janaína deixa eu dormir no seu colo¹⁰⁹”. A existência da entidade na ciranda, inteiramente mar, da aparência ao cheiro, entidade também representada por Dorival Caymmi em sua música “Quem vem pra beira do mar”, como um

¹⁰⁸ Orixás femininas e relacionadas à maternidade.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/kiko-dinucci/1644600/>. Acesso em: 19 de agt, 2023.

ser que traz e leva o necessário, além da completa entrega e fascínio, ampara a cabeça¹¹⁰, amassando a mente do sujeito na ciranda, de forma a embalá-lo e cuidar de seus anseios. A cabocla do mar, portanto, assim como ocorre no poema de Cecília, é representada em imagens que revelam o mesmo cuidado, demonstrando o mar como um elemento simbólico onde os sonhos são nutridos e amparados, trazendo vida à dimensão onírica da existência, são as águas restauradoras e benfeitoras, representadas por sereias.

No que diz respeito a última estrofe do poema, diz-se sobre os sonhos nutridos pelas águas noturnas até atingir às alturas e a liberdade para buscar onde reside o que falta e o desejo (ao) do sujeito lírico, visto que, a partir da utilização do pronome oblíquo átono “te”, demonstra-se a existência de um interlocutor sonhado e desejado pela Morena, mas que está distante. Desse modo, considera-se nessa análise tal interlocutor como o alvo dos sentimentos do eu lírico que as águas a ajudam a buscar. Portanto, além estabelecer simetria com a “Ciranda pra Janaína”, em que as águas restituem a sede do sujeito cancional, isto é, saciam os desejos deste, também aproxima-se da canção, já apresentada neste capítulo, “Prece de pescador”, visto que também nessa canção é a entidade das águas que guia o sujeito cancional para o conforto de encontrar em sua vida o alvo de um grande sentimento com que sonha: “Eu tava sonhando acordada / Mamãe sentou do meu lado e me falou / Que aquela dor que doía / Ia encontrar calma nos braços de outro amor”. De tal modo que o mar é representado como símbolo de uma fonte onde os sonhos podem jorrar, ser alimentados e, saindo das profundezas, atingir a luz e a vida.

Segundo Bachelard, assim como o mundo pode ser espelhado no leito das águas, assim também as águas podem fazer do mundo a sua imitação, “O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação” (2018, p. 30 a 31), de modo que não se estranha que, depositando os sonhos nas águas, estes também possam ser projetados, deixando, pois, de ser uma oscilação inconsciente para ser reproduzidos na vida de quem colocou nesses espelhos seus anseios. De outra forma, se esse elemento for compreendido segundo as contribuições de Mircea Eliade, isto é, se as águas “confieren larga vida y fuerza creadora” (1974, p.222), também se compreenderá porque esses sujeitos entregam seus

¹¹⁰ Iemanjá é a mãe de todas as cabeças, isto é, a entidade das águas, é regente e mãe de toda a humanidade. Ela é quem cuida de nossos pensamentos, quem cuida dos nossos anseios e dificuldades sentimentais e psicológicas, que orienta nossos passos (Prandi, 2001, p.388).

sonhos ao mar e porque este consegue manifestá-los em suas vidas. O mar e suas entidades são o ventre da vida e de todas as possibilidades.

Nos poemas 34 e 38 de *Morena Pena de Amor* (2017) encontram-se duas representações que são mais bem aprofundadas por Cecília Meireles em *Viagem* (1939) e *Vaga música* (1942), morte e vida, visto que nessas obras a autora desce às ambiguidades presentes nas duas, centrando-se no que concerne aos aspectos mais universais dessas complexidades, isto é, a poeta dedica às imagens sobre esses temas, por exemplo, a complexidade de sentir a passagem do tempo que, a um só instante, existir é deixar de existir. No entanto, a segunda estrofe do poema 34 apresenta imagens em que tematiza a morte e que, como mencionado, é recorrente nos poemas da autora, não raramente, associadas às imagens do mar: “Tudo sonha e oscila / nas ondas do mundo: / em cima, a lua tranquila, / tranquila, a morte, no fundo” (Meireles, 2017, p.203). Sendo o mar o lugar onde se abriga a morte tranquila, compreende-se porque o sujeito cancional de Dorival Caymmi¹¹¹, afirma a doçura encontrada na morte nas águas marinhas: “É doce morrer no mar / nas ondas verdes do mar”.

Os últimos quatro versos do poema apresentam duas qualidades do mar: as águas como fonte dos impulsos inconscientes, das possibilidades, mudanças e imprecisões, encontradas na superfície, onde ainda seu leito reflete luz, parte mais iluminada da vida, mas que não deixa de ser vaga, instintiva, ou seja, mais acessível e visível, mas também incerta e mutável; e as águas em seu aspecto fúnebre, como túmulo profundo, de escuridão e mistério. Em relação à aproximação à natureza finita da vida, seu aspecto efêmero, encarada com tranquilidade e aceitação, reverte a representação pesarosa da morte em imagens eufemizadas que conferem ao sujeito reconforto, amalgamando imagens que pareceriam díspares, mas que concedem o mesmo estado dos sonhos, de serem vagos, mutáveis e representativos das possibilidades e de iluminação espelhada, à morte. A respeito dessa representação mística dos aspectos mais pesarosos à humanidade, Durand afirma:

Enquanto as estruturas esquizomórficas se definem de saída como estruturas de antítese e mesmo da hipérbole antitética, a vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subutilizar o negativo pela própria negação é constitutiva deste eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase. Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços. (Durand, 2012, p.273)

¹¹¹ Cantor e compositor fortemente inspirado, desde suas produções artísticas até a biografia de sua vida, pela cultura afro-brasileira, sendo ogã no centro religioso candomblecista Cruz Santa do Ilé Ase opo Afonjãe e também filho de santo da conhecia iabá Menininha do Gantois, na Bahia, a quem compôs a canção “Oração de Mãe Menininha”.

Nas imagens do poema, a morte, na água, repousa tranquilamente, pois o mar é, também, fonte tranquila, iluminada e vívida, de beleza, onde germinam os sonhos. Pode-se aproximar essas imagens, de modo confluyente, à seguinte cantiga, onde o sujeito cancional enaltece uma entidade das águas, destacando nela sua grandeza de nobreza absoluta, em seu reinado de força e movimento místico, também de encanto e morte que, como no poema, não é penosa, mas, do contrário, algo que se vai enfrentar com encanto e tranquilidade: “Mãe d’água / Rainha das ondas, sereia do mar / Mãe d’água / Seu canto é bonito quando tem luar / Como é lindo o canto de Iemanjá / Faz até o pescador chorar / Quem escuta a Mãe d’água cantar / Vai com ela pro fundo do mar”¹¹². As ambiguidades da água indicadas no poema e na canção sugerem o mar como fonte mística, “fontes de água pura”¹¹³ e também sua face de morte. No que se refere a representação das águas como nascentes de vida, no poema 38, o sujeito ceciliano encontra no elemento a substância mística de sua vida, por esse motivo está simbolizada com a pureza, porque é absoluta e criadora: “Minha vida / dolorida / te procura / Porque escondes / tuas fontes de água pura?” (Meireles, 2017, p.204).

Do mesmo modo, na cantiga entoada nos terreiros, essa natureza de nascente original está exprimida pela maternidade. Nos dois casos “las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo” (Eliade, 1974, p.222). Por isso, o mar no poema 38 e na cantiga, ao representar, respectivamente, vida e morte, sugere a ambivalência dos símbolos e dizem respeito a própria substância mística do elemento, como gérmen de criação e para onde tudo retorna, fazendo de suas profundidades o lugar de repouso e estado indiferenciado da existência e de todos os males daqueles que foram regenerados. Entende-se, pois, a convergência entre a última estrofe do poema 34, em que “tranquila, a morte” repousa “no fundo”, com a cantiga, na qual o sujeito cancional relaciona o encanto do mar à morte de quem vivencia seu misticismo e beleza. De modo que, nos versos de Cecília Meireles e nos versos do ponto, o mar é elemento de morte, mas, segundo as contribuições de Durand (2012), eufemizada na tranquilidade e encantamento, visto que esse elemento, segundo Bachelard, “guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo” (2018, p.93). Por fim, nos versos “Quem escuta a Mãe d’água cantar / Vai com ela pro fundo do mar”, está a representação da maternidade substancial da água, “esse canto profundo é a voz maternal, a

¹¹² Ponto de umbanda à Iemanjá. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/umbanda/1152903/>. Acesso em: 19 de ago. 2023.

¹¹³ Poema 38 (Meireles, 2017, p. 204).

voz da nossa mãe” (Bachelard, 2018, p.120), que faz com que o aspecto fúnebre da morte desaparece no berço profundo e tranquilo.

No poema 51 de *Morena Pena de Amor*, estão representadas três qualidades simbólicas do mar: sua relação com as emoções; o canto relacionado ao pranto, que se analisou também em outros poemas; e melancolia, visto que “se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de se admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência” (Bachelard, 2018, p. 93 a 94). De tal modo, os sentimentos do sujeito lírico, que nascem no profundo mais íntimo e vão em direção ao de fora com força e movimento, representada pelas ondas do mar, expressa simultaneamente melancolia e beleza. Além disso, na segunda estrofe do poema, o mar, relacionado a dor e a beleza, está diretamente associado à natureza da “gente morena”, possuidoras de índole sublimada, grandiosa, que, apaixonadas, percorrem seus caminhos, enfrentando com coragem a ausência definitiva e o pesar, ao mesmo tempo, em que expressam suavidade e doçura. Na última estrofe, os indivíduos, referidos pelo sujeito lírico como “gente morena”, demonstram que possuir a natureza de mar como parte primordial de suas existências, além de sublimá-los e elevá-los, também os faz entregarem-se ao desconhecido cessar da vida sem temer e com alegria de poder viver seus sentimentos sem se prenderem a nada. É, pois, a esses indivíduos e a esse mar que o eu lírico atribui seu próprio pulsar e suas emoções:

A onda que se levanta
do meu peito para o teu
chora mesmo quando canta
pois vem de um mar que sofreu.

É o mar da morena gente,
de exaltado coração,
que encara a morte de frente,
cantando qualquer canção.

Que morre sorrindo
num lugar qualquer,
que acha tudo lindo,
porém nada quer....
(Meireles, 2017, p.209)

Conforme se percebe no poema, as imagens do mar referem-se a uma existência em que sofrimento, morte, alegria, vida e harmonia coexistem ambigualmente. Referindo-se aos seus sentimentos e cantando a fonte destes, o mar, o sujeito lírico atribui para si as qualidades apontadas na “gente morena”, visto que seus sentimentos vem das águas, que é a compleição desses indivíduos. Isto é, os sentimentos do sujeito lírico, o mar e a existência da gente

morena possuem o mesmo germe e são indissociáveis. Desse modo, o simbolismo das águas marítimas, nesse poema, correspondem às emoções, como o temor e a bravura, visto que, se é “preciso encarar de frente”, exige coragem e o medo ainda faz parte dessa experiência, mas também a admiração, o fascínio, sem que seja necessária intenção de possuir o que se é admirado. Além das representações da morte e da vida, ambas igualmente harmônicas e suaves, a melancolia, associada ao mar, também está na mitologia iorubá. Segundo o oráculo do povo Iorubá, após ser violentada por seu filho Orugã, Iemanjá foge desesperada, sendo perseguida por ele, colérico de desejo incestuoso por sua mãe.

Quando ele estava prestes a apanhá-la, Iemanjá caiu desfalecida e cresceu-lhe desmesuradamente o corpo, como se suas formas se transformassem em vales, montes, serras. De seus seios enormes como duas montanhas nasceram dois rios, que adiante se reuniram em uma só lagoa, originando adiante o mar. O ventre descomunal de Iemanjá rompeu e dele nasceram os orixás (Prandi, 2001, p.382).

Nesse mito, além de participar do arquétipo da maternidade, da criação da vida, das forças e energias do mundo, o mar também é símbolo de morte, visto que é necessário que a entidade desfaleça, que encontre a sua morte para que dela possa surgir o recomeço, constituindo as ambiguidades já apresentadas desse elemento. Além disso, sendo refúgio e proteção nascidos de um grande sofrimento, as águas conservam em sua substância a melancolia crescida no peito da entidade, originando as mudanças de um profundo estado de pesar. Sendo as águas essencialmente morte e vida, compreende-se a razão de ter suas imagens associadas ao choro, do mesmo modo que, estando elas intimamente relacionadas à emoção e sendo um elemento de mudança, percebe-se porque o mar provoca em quem participa desse elemento contentamento e harmonia. Desse modo, tanto no poema quanto no mito apresentado, as águas, ao passo que simbolizam a melancolia, também representam refúgio.

No poema 51, o sujeito lírico canta a existência da “gente morena” que, mesmo chorando, não deixa de cantar, semelhante à representação do sujeito cancional na seguinte cantiga dos terreiros umbandistas, em que está, igualmente ao mito Iorubá e ao poema de Cecília Meireles, relacionado às imagens do mar, choro, canto, beleza e melancolia: “Com uma dúzia de rosas / numa noite tão linda / eu para o mar / cantando e chorando / fazer meus pedidos a mãe Iemanjá”¹¹⁴. Assim como os indivíduos da “raça morena”, cantados pela Morena Pena de Amor, “gente que chora e que sua, / mas nunca deixa de cantar”¹¹⁵, o sujeito

¹¹⁴ Ponto a Iemanjá cantado nos terreiros de umbanda frequentados pela pesquisadora e que não foi encontrado o registro escrito.

¹¹⁵ Poema 116 (Meireles, 2017, p. 234).

da cantiga também permanece expressando dor e felicidade no seu canto. O modo de sentir, portanto, está igualmente vinculado ao canto e às águas. Além disso, aproxima-se também ao mito de Iemanjá a seguinte imagem do poema 55: “Durmo em areias abertas, / numa baía redonda, / - se não me despertas, / me transformo em onda” (Meireles, 2017, p. 211). Assim como no mito de Iemanjá, o sujeito lírico de Cecília experimenta a sensação de ter sua existência transformada em água a partir de seu desfalecimento. Nos dois casos, a experiência onírica e o desfalecimento da entidade e do sujeito lírico demonstram uma completa participação do elemento em suas vidas, transformando suas existências.

Veja-se agora como se apresenta o sujeito lírico e como são representadas as pessoas morenas cantadas nessa obra, aproximando-os aos morenos e morenas na música popular brasileira de influxo afro. Os versos “Me chamam Morena / por ser minha cor. / Mas meu nome é Pena, / Pena de Amor” (Meireles, 2017, p. 191), que compõe o primeiro poema do livro, e “Dizem-me Morena / porque é minha cor. / Mas meu nome é Pena. / Pena de Amor” (Meireles, 2017, p. 239), do poema 129, iniciam e encerram a obra, afirmando que este sujeito lírico possui a cor e é identificada por ela, chamando-se Morena. Ela, por sua vez, identifica-se na ambiguidade: seja pelo vocábulo “pena” que pode se referir ao próprio ato de escrever. Nesse caso, seus poemas seriam dedicados aos versos apaixonados, completando sua identidade, portanto, já que o fato de ser morena é muitas vezes mencionado e que isso influi, em toda a obra, na forma de ser e sentir o mundo; seja na aproximação entre a palavra “pena”, em seus sentidos de punição, sofrimento, amargura, compaixão, e a palavra amor, o que, nesse caso, aproxima a condição de ser morena a punição de amar, sofrimento de amar, amargura de amar, ou caridade de amar. De todo modo, o grande sentimento afetivo desse sujeito lírico estaria amalgamado à condição poética, de sofrimento, de amar e ser morena.

Contudo, considerando os outros poemas que compõe o livro, não resta dúvida de que a palavra “morena” refere-se a cor da pele e etnia, conforme se pode perceber no poema 10: “Por ser morena, não danço / com gente de outras matizes” (Meireles, 2017, p. 239); no poema 56, que, aliás, diz da diferença entre os brancos e os morenos, desejando para esses a mesma punição com que utilizam sua fé para perseguir e desrespeitar aos demais: “Tomara mesmo que exista / purgatório, céu e inferno, / e a gente morena assista / a branca no fogo eterno” (Meireles, 2017, p. 211); ou no poema 72: “Ai, se Deus fosse moreno, / moreno da minha cor” (Meireles, 2017, p. 211). O termo “morena” possui algumas significações, dependendo do tempo e da sociedade. Há lugares em que esse léxico refere pessoas brancas

com cabelos negros, escuros e lisos, outros em que morena estaria mais associado ao fenótipo das pessoas do oriente médio. No Brasil, usa-se e usava-se para referir-se às negras e negros com a pele clara, como uma espécie de eufemismo, dado o preconceito racial e a miscigenação.

Seria necessário dedicar uma pesquisa para a significação em diferentes contextos, culturas, sociedades e épocas para escolher, se esse fosse o objetivo, uma definição. Desse modo, além das aproximações entre as simbologias dos poemas de *Morena Pena de Amor* e a cultura afro, associa-se também seu sujeito lírico às morenas encontradas na música popular brasileira. Portanto, recorre-se às imagens das Morenas de Dorival Caymmi, das sambistas Dona Selma e Lia de Itamaracá, de Chico Buarque e Clara Nunes, entre outros. Antes de se avançar para as análises dos poemas e das canções, é interessante notar que há uma semelhança entre os sujeitos líricos de *Morena Pena de Amor* e “Epigrama n.º 7”, publicado em *Viagem* (2017). Neste último, o eu lírico canta duas raças de modo antagônico (assim como no poema 56, em que a raça branca representa um povo que cria o inferno e também o merece, e a raça morena, merecedora da eternidade de um paraíso harmônico e feliz), de modo que uma representa a ganância, disputa e o sofrimento: “A tua raça de aventuras / quis a terra, o céu, o mar [...] A tua raça quer partir, / guerrear, sofrer, vencer, lutar” (Maireles, 2017, p. 288 a 289), e a outra, a qual corresponde ao sujeito lírico, que apenas vive o prazer de se entregar ao ritmo da vida: “Na minha raça, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar... [...] A minha, não quer ir nem vir. / A minha raça quer *passar*” (idem, p. 288, grifo da autora). Escolha ou condição de vida semelhante aos sujeitos do poema 51, “que morre sorrindo / num lugar qualquer, / que acha tudo lindo, / porém nada quer...” (Maireles, 2017, p. 209).

Em relação às representações das morenas, quer seja na cor de canela, no brilho de dendê da pele¹¹⁶, quer seja no ritmo, na dança, na fala ou no cheiro de mar, trazem, essas morenas, o movimento e a magia das águas que se mostram no andar e nos cabelos, na rosa do olhar e no jeito de sentir o mar noturno. Em suas peles, a saliva do mar. No sentir, o sumo do sol e do luar:

Ô morena do mar, oi eu, Ô morena do mar
 Ô morena do mar, sou eu que acabei de chegar
 Ô morena do mar
 Eu disse que ia voltar

¹¹⁶ Alcione. “Tem dendê”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/alcione/331531/>. Acesso em: 29 de ago.2023.

Ai, eu disse que ia chegar,
 Cheguei
 Para te agradar
 Ai, eu trouxe os peixinhos do mar
 Morena
 Para te enfeitar,
 Eu trouxe as conchinhas do mar
 As estrelas do céu
 Morena
 E as estrelas do mar
 Ai, as pratas e os ouros de Iemanjá¹¹⁷

Dorival Caymmi, em “Morena do mar”, veste sua morena tal como a de Clara Nunes, em “Conto de areia”, que dança na praia, “enfeitada de rosas e rendas”, que olha o mundo com seus “olhos morenos molhados de mar”. A propósito, o olhar mareado, na canção de Clara Nunes, aproxima-se da morena Pena de Amor que, por estar rodeada de mar, ter nascido “de um beijo de espuma”, canta: “a água nos meus olhos brilha” (Meireles, 2017, p. 197)¹¹⁸. Por reconhecer em sua morena a natureza do mar, o sujeito cancional de Caymmi agrada-a com peixes e conchas. A morena do mar simboliza a mimese entre o ser e o elemento, razão pela qual o sujeito dessa canção, assim como em “O bem do mar”¹¹⁹, apaixonou-se por ela. Quem nasce e nutre-se das águas de Iemanjá traz na alma e no corpo o dourado e a prata, pois são os tesouros da Morena do mar, da morena que, assim como o dia e noite do mar nascidos¹²⁰, tem em si a luz e o brilho que receberam do elemento “fazedor de suas vidas” (Meireles, 2017, p.350), da matéria de seus sonhos.

Um peito apaixonado e inundado com o sal do mundo, assim como a Morena Pena de Amor, canta, dança e ama, chora, dança e pensa como sereias divididas entre água e areia, pois seu “sangue é verso de ouro e ouro e prata”¹²¹ (Meireles, 2017, p. 222). Por isso o sujeito cancional de Dorival Caymmi presenteia sua morena com conchas e com estrelas do mar e do céu quando a encontra esperando por sua volta, tal como as ondas sempre esperam pelas areias. Portanto, seja na obra de Cecília Meireles, seja na canção de Caymmi, é ter a natureza

¹¹⁷ Caymmi, Dorival. “Morena do mar”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/348986/>. Acesso em: 29 de agt. 2023.

¹¹⁸ A semelhança entre as águas do mar e as lágrimas explica-se desde a propriedade salgada em ambas, condizentes às ideias de expurgo, isto é, limpar e liberar as dores, até a própria natureza melancólica do elemento, conforme já mencionado neste trabalho. Bachelard, ao refletir sobre a morte aceita, isto é, sobre o complexo de Caronte, e morte desejada, o suicídio literário e o complexo de ofélia, símbolo que humaniza a morte, reconhece as águas como uma das pátrias da morte. Desse modo, a “infelicidade dissolvida” nos leitões explicam o “elemento melancólico”, visto que “sua melancolia é verdadeiramente substancial” (Bachelard, 2018, p. 92 a 94). Os olhos mareados dessas morenas, portanto, é a condição de quem participa das águas, reconhecendo-as como seu elemento primordial.

¹¹⁹ Caymmi, Dorival. “O bem do mar”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/688628/>. Acesso em: 29 de agt. 2023.

¹²⁰ “Exílio” (Meireles, 2017, p. 354).

¹²¹ Poema 82. (Meireles, 2017, p. 222).

de mar, sol, lua, ouro e prata. Também no samba de Dona Selma, “Moreninha do dente de ouro”, encontram-se imagens semelhantes ao livro de Meireles, na tessitura de um sorriso dourado: “Ô moreninha do dente de ouro / Parece um tesouro a boquinha dela / Se eu pudesse e tivesse dinheiro / Eu ia à Barreiro e casava com ela”¹²². Na música popular brasileira, seja qual for a morena, ela inspira encanto. No samba de Dona Selma a morena é motivo de desejo que leva o sujeito cancional à vontade de casar-se com ela, comparando sua boca a um tesouro, preciosidade rara e grandiosa, na menção ao seu dente de ouro. Vê-se agora a proximidade com a morena do poema de introdução em *Morena Pena de Amor*:

Queria só um sorriso.
Mas deram-me um beijo.
Perdi metade do juízo
e fui dar ao Paraíso.
São Pedro, vendo-me a cara,
dizia: "Mas que pequena!
Com uma estrela tão clara
numa boca tão morena!"

(Qual seria esse tesouro?
Seria o teu beijo?
Seria o sorriso?
Ou apenas o ouro
do meu dente siso?)

(Meireles, 2017, p. 191)

Assim como a moreninha de Dona Selma, a pequena morena de Cecília Meireles, motivo de admiração, dessa vez também de santos, de desejo, que neste caso parece correspondido, tem sua beleza relacionada a sua boca morena, reforçada por palavras que pertencem a esse fulcro semântico, “beijo” e “sorriso” e o seu dente de ouro, o tesouro que, assim como no samba, alude a sua preciosidade. Desse modo, as músicas de Caymmi e Dona Selma representam as mulheres morenas como Meireles apresenta: alvo de grande fascínio. Também na música popular brasileira de influxo afro, a “morena gente” é cantada pelo seu ritmo na voz e na dança, conforme se pode perceber, como exemplo, na canção de Chico Buarque: “Morena de Angola / Que leva o chocalho / Amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho / Ou chocalho é que mexe com ela?”¹²³. Seja qual for a ação da mulher, o ritmo está sempre a acompanhando, tão naturalmente que o compasso do próprio instrumento musical confunde-se com a cadência dela. Sua estrutura, escora e direção são prontamente conduzidas pela dança.

¹²² Selma, Dona. “Ô moreninha do dente de ouro”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/selma-do-coco/o-moreninha-do-dente-de-ouro/>. Acesso em: 29 de ago. 2023.

¹²³ Nunes, Clara. “Morena de Angola”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/clara-nunes/117844/>. Acesso em: 29 de ago. 2023.

Na música popular brasileira, é o ritmo do carnaval, do “Frevo e do Maracatu”, “das noites de magia no candomblé”, o ritmo “dos sambas e batucadas, dos malandros e mulatas de requebros febris”¹²⁴ que conduzem os passos. De modo que se encontra nessas morenas e nesses morenos o movimento da roda das baianas, do compasso espaçado dos pés e o pulsar bonito do peito na corredeira do sangue. Também em “Morena Pena de Amor”, o sujeito lírico reconhece que está nos morenos e nas morenas a jangada da música que vagueia nessa correnteza, fazendo com os pés, mesmo andando, cirandem. Por isso canta: “Por ser morena, não danço / com gente de outras matizes. / Gosto mais do meu descanso: / tenho medo que me pises” (Meireles, 2017, p. 194). Nas curvas da vida, com a ginga em cada átomo e no espírito, sentem o tamborim do peito esses morenos:

Um moreno de alta classe
 não precisa harpa nem lira,
 e sua alma nem suspira
 por mais que a beleza passe....
 Dorme abraçado com a lua,
 desperta cantando a Vênus,
 sai dançando pela rua,
 feliz por ser dos morenos.

Do lado esquerdo do peito,
 o coração da alegria.
 Do lado direito,
 a flor da morenaria...
 (Meireles, 2017, p. 213)

No poema, a beleza maior vem da música que trazem em si, no mais íntimo e mais profundo de suas existências, porque vivem contínua e ininterruptamente a intimidade com os ciclos da vida e dos astros, alegam-se nessa natureza, cantando e dançando no compasso e na canções germinadas. Desse modo, na música popular brasileira e em Cecília, abraçados, enlaçados ao ritmo, vivem esses morenos a alegria e espantam o mal com o ritmo e a canção. Também na música da nordestina Maria Madalena Correia do Nascimento, a qual o pseudônimo é o nome de seu sujeito cancional, Lia de Itamaracá, vê-se a morena inteiramente relacionada à natureza dos astros e do mar, à compleição de “água, de areia, de ilha”¹²⁵, reconhecendo sua existência na ciranda do viver. Na pele e no ritmo é que participa da essência do sol, da lua e do mar:

Eu sou Lia da beira do mar
 morena queimada do sal e do sol
 da ilha de Itamaracá

¹²⁴ Vila, Martinho da. “Aquarela brasileira”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/martinho-da-vila/265569/>. Acesso em: 29 de agt. 2023.

¹²⁵ Meireles, Cecília. “Beira-mar” (2017, p. 493).

Quem conhece a ilha de Itamaracá
 Nas noites de lua,
 prateando o mar
 eu me chamo Lia
 e vivo por lá

Cirandando a vida na beira do mar
 Cirandando a vida na beira do mar

Vejo o firmamento, vejo o mar sem fim
 E a natureza ao redor de mim

Me criei cantando
 Entre o céu e o mar¹²⁶

O sujeito cancional do samba, por viver entre no meio dos dois firmamentos, possui as marcas desse elemento, tanto na pele morena, forjada na luz do astro e pela substância acre, tempero do mar, quanto no espírito, que permite que ela, assim como a lua, derrame seu brilho nas águas, contemple a imensidão e participe dela, assim como viva a vida como numa dança de roda. Dessa forma, está a morena aproximada do ritmo, do encanto e da natureza das águas. Imagens semelhantes às desta canção aparecem no poema 116 de *Morena Pena de Amor*, onde a *morena remorenada* canta a vida da gente de sua matiz. No poema, esses sujeitos são representados como um povo com uma vida de árduo trabalho, mas que não perdem em sua simplicidade nem a sensibilidade, nem o belo:

Morena gente que rema,
 gente morena que lavra,
 gente que faz um poema
 com a mais pequena palavra,

morenos de sol, de lua,
 morenos de campo e mar,
 gente que chora e que sua,
 mas não deixa de cantar,

essa é a minha gente,
 no mundo sem fim.
 Tudo que ela sente
 é sentido em mim.
 (Meireles, 2017, p. 234)

Assim como na canção de Lia, a natureza morena está igualmente vinculada ao luar, ao sol e ao mar, marcado pela preposição “de”, na segunda estrofe, indicando a condição, estado e a origem. É a ciranda da vida ritmada por gente que sofre e trabalha, por isso sua

¹²⁶ Itamaracá. Lia. “Eu me chamo Lia (Ciranda da Lia)”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/lia-de-itamaraca/498566/>. Acesso em: 29 de ago. 2023. Torna-se interessante notar a troca de influxos culturais percebida na canção, visto que essa cantora é uma grande representação da cultura afro-brasileira, uma sambista negra e nordestina que canta as tradições afro, e a ciranda é uma cantiga cuja origem é apontada para Portugal e que também se tornou popular no Nordeste.

natureza está relacionada tanto à natureza quanto ao ritmo que embala seus dias. Nos últimos versos, a Morena Pena de Amor declara que é a esse povo que pertence e é pertencida, e com eles mantém seu vínculo, afinidade e cumplicidade afetiva. Desse modo, a identidade do sujeito lírico, mantida em toda a obra, está associada à “gente morena”, ao sangue do mar e da música, à dança, sol e luar, de quem não apenas vive no mundo, mas também vive ele. Na música popular brasileira e em *Morena Pena de Amor*, ser moreno é gerar encanto, enfrentar dor e alegria com a dança e com o canto. Do mesmo modo, são nascidos das águas, assim como o sol e a lua, irmãos de sua natureza e compartilham com eles suas características, caminhando a vida e enfrentando a morte como quem ciranda e imerge.

CONCLUSÃO

Dentre as múltiplas pesquisas realizadas acerca da escrita de Cecília Meireles, observa-se a predominância das relações que são feitas entre esta e a cultura portuguesa e oriental. Tal predominação deve-se não apenas pelas similaridades encontradas, como também pelo vínculo da autora ora com a tradição e a literatura portuguesa, assim como com autores, imprensa e editoras, seu matrimônio com o artista Fernando Correia Dias e sua descendência açoriana, ora com a tradição budista e hinduísta, em razão da sua relação filosófica e de pesquisa com essas culturas. Essas afinidades, assim como as análises contrastivas entre seus poemas e as citadas esferas semióticas, embasam, com razão, a diversidade desses estudos. Em relação ao interesse da autora pela cultura afro, esta é valorizada apenas dentro dos estudos acerca da narrativa memorialística e das aquarelas, sem que seja aproximada também a sua poética. Contudo, a hipótese que motivou a presente pesquisa é que a poeta possa também valorizar em sua escrita a cosmovisão afro-brasileira, visto que, tendo manifestado sua afetividade pelas lembranças da ama, Pedrina, e pela sua convivência com o meio cósmico social em que as tradições afro-brasileiras estão inseridas, bem como as histórias que Dentinho de Arroz lhe contava, relatado pela autora em *Batuque samba e macumba* (2019) e, depois, em *Olhinhos de Gato* (1983), a pesquisa realizada por ela, assim como a importância e a marcada presença dessas culturas no Rio de Janeiro, possam ter ação sobre sua poesia.

Nas leituras realizadas, percebeu-se que “os morenos de sol, de lua, morenos de campo e mar”¹²⁷ (Meireles, 2017, p. 234) poderiam referir as memórias de Pedrina, que Cecília revisitou em *Olhinhos de Gato*, e que, igualmente, relacionou ao cheiro de sua ama que a fazia viajar “para longe, para a roça, para o mato” (1983, p. 59), ou, quando no colo de Pedrina, “viajava por países azuis” (1983, p. 57). De igual modo, tendo realizado sua pesquisa sobre o batuque, o samba, carnaval e capoeira no Rio de Janeiro antes da narrativa autobiográfica, verificou-se que a ama responsável por encher a “infância de lendas e cantigas” e proporcionar a “última esperança num mundo mais feliz, na Arunda dos sonhos” (2019, p. 92), ou que os brancos “que foram acalentados por uma mãe negra e dormiram ao som dos tambores longínquos” e, por isso, sentem “um encantamento profundo, de onde se exala um torpor misterioso” (2019, p. 90) pela magia da macumba, sugere também as lembranças da poeta.

¹²⁷ Poema 116 (Meireles, 2017, p. 234).

Portanto, infere-se que tanto a afetividade pelas tradições afro, adquirida na infância e juventude, motivou a pesquisa realizada pela autora quanto esta pesquisa tenha influenciado na escrita de sua narrativa, de modo a preencher as lacunas da fragmentação da memória e lançar um olhar interpretativo, à luz dessas experiências, no confronto entre o que foi na infância e como a autora se percebia no mundo. Longe de buscar uma *realidade empírica* entre autor e obra, buscou-se a inferências de suas experiências na elaboração da narrativa. Desse modo, o trajeto escolhido para o estudo a que se dedica essa dissertação consistiu em procurar simetrias entre a narrativa e a poética, apresentadas no segundo capítulo, para que, apresentadas, pudessem indicar também a influência da pesquisa sobre as tradições afro e a escrita da autobiografia no imaginário simbólico refletido em seus poemas. Para tanto, considerou-se a proximidade temporal entre esses escritos, visto que, envolta na cosmovisão afro, é possível ter ocasionado influxos na escrita dos poemas.

Por sua vez, a correlação entre a proximidade temporal e a influência na produção é também decorrente dos temas encontrados em *Batuque, samba e macumba* e *Olhinhos de Gato*, bem como por alguns dados sugestivos encontrados nessa obra, como a referência ao carnaval, em que, nas duas obras, são tecidas imagens dos foliões descendo os morros em festa, assim como a referência ao samba de João da Baía, *Batuque na cozinha*, atribuído às memórias de sua primeira infância e que só foi composto em 1917, o que, por sua vez, reflete como suas experiências influenciaram na construção de sua narrativa. Admitindo esse contato e afetividade também foram consideradas as primeiras impressões das afinidades encontradas entre algumas simbologias de entidades da umbanda, sobretudo de Iemanjá e suas caboclas, assim como calunga, e as representações das águas nos poemas de Cecília Meireles.

Tendo citado, em *Batuque, samba e macumba* (2019), os pontos e o samba, escolheu-se analisar, contrastivamente, como esse elemento é simbolizado na música popular brasileira, nos cantos litúrgicos da umbanda e em poemas de *Morena Pena de Amor* (2017), *Vaga música* (2017) e, menos detidamente, *Viagem* (2017). Por sua vez, a escolha das duas primeiras deve-se ao menor número de pesquisas dedicadas a elas, pela proximidade de *Morena Pena de Amor* com as morenas e com as músicas populares de influxo afro, bem como por *Vaga música* apresentar imagens arquetípicas do que, nessa pesquisa, é fundamental, as águas como fonte de vida, transmutação, intimidade e morte.

Dado o aspecto simbólico tanto das poesias quanto das manifestações religiosas e das músicas que se nutrem destas simbologias, utilizaram-se as contribuições de Bachelard

(2018), visto os estudos que ele realizou sobre as matérias, neste caso, as águas e como elas impulsionam os devaneios oníricos e poéticos; de se discípulo, Durand (2012), autor fundamental para as análises dos símbolos, dos mitos e imaginário simbólico, centrando-se no que ele apresenta em relação ao regime noturno das imagens; e Eliade (1974), que também se dedicou aos estudos sobre o sagrado, as hierofanias e os mitos, fundamentais para compreender como as águas e as entidades afro, regentes desse elemento influenciam no imaginário, na busca pelas inquietações primárias da humanidade.

Dentre as representações encontradas nas músicas populares brasileiras, nos pontos e nos poemas analisados, estão as águas como símbolo de morte, perturbação e melancolia, em contraste com as ideias do elemento como fonte de vida, revitalização, refúgio e eterno devir. As águas apresentadas por Eliade como fonte primordial são a origem de todas as vidas, destituem o pesar, pois entregam aos seres um conhecimento arcaico sobre o começo absoluto, conferindo aos espíritos um sentido excepcional de participar de uma energia original. Nos poemas e nas canções, assim como nos mitos das orixás, os sujeitos reconhecem no elemento, sobretudo, no mar, mas também nos rios, uma fonte criadora, “fazedora” de vidas, onde se encontram as raízes do tempo e almas, por essa razão, veem-se como criaturas dessa matéria elementar. Porém, ao dedicar-se às hierofanias, aos elementos naturais – céu, vento, água, noite, Eliade reconhece que as águas elementares são encontradas nas mais diversas cosmogonias. Simetria também estudada por Durand, quando este se dedicava aos estudos dos elementos maternos. De igual modo, concentrando-se nos textos poéticos, Bachelard também apresenta as águas valorizadas como elemento maternal e, por isso, nutritivo.

Desse modo, Eliade apresenta o elemento como forma de valorização do sagrado, no caso da poeta o sagrado como uma forma de pensar a existência e o tempo que se aproxima das visões de mundo, vida e tempo do sagrado das religiões afro, mas que também conferem, sobretudo, uma visão cósmica da existência; Durand, por sua vez, assim como Bachelard, apresentam a valorização da matéria como refúgio. Em todos os casos, os textos poéticos analisados aproximam as entidades e o elemento a partir dessas ideias, sugeridas por imagens onde os sujeitos são embalados, nomeados com nomes de barca e estrela, penteados e lavados, ou quando são compreendidos na comunicação as águas, bem quando suas compleições refletem a natureza hídrica.

Conforme as sessões de análises, como fonte de vida o elemento torna-se também matéria de regeneração, por isso os sujeitos das canções e dos poemas procuram banhar-se nessas águas que podem restituir-lhes o estado original de suas existências. Contudo, como apresentado, não apenas o aspecto maternal das águas confere a restituição de um estado sem padecimento, mas também seu simbolismo funesto. Ainda que a morte, que permite a regeneração e o renascimento, só possa ocorrer em razão destas serem fontes originais, seu aspecto desagregador é indispensável para a dissolução de estados físicos e mentais. Desse modo, compreende-se também a melancolia encontrada nas poesias e nas músicas, visto que, de acordo com Bachelard (2018), e Eliade (1974), trata-se do elemento no qual todo o padecimento é dissolvido e o que mais bem oferece aos homens imagens de uma morte humanizada, benfeitora e, conforme estudado por Durand (2012), é a matéria que converte toda a angústia da psique.

Os símbolos encontrados no capítulo destinado às aproximações entre a cultura afro e os poemas de *Vaga música* (2017) centraram-se, sobretudo, em três representações: o mar e os rios como fonte original, a natureza produtora das origens e matriz universal de todas as virtudes e de onde descende todos os germes, símbolo do sagrado, da realidade absoluta e da força vital; como elemento restaurador e revitalizador, dado a ambivalência do elemento que cria e sepulta. Neste caso, retornando ao elemento primordial, os sujeitos podem experimentar a reprodução de sua criação, visto que a matéria reabsorve, desintegra e recupera; e como leito de morte. No entanto, a morte eufemizada, como, de acordo com a contribuição de Jung, citado por Bachelard (2018, p. 75), o sol é tragado pelo mar e pode renascer outra vez. Em relação aos dois últimos símbolos, tanto o poema “O ressuscitante” quanto calunga podem exemplificar a ambivalência das águas que, desintegrando, reabsorvendo e sendo o berço da morte, possibilitam o devir cósmico, a vitória sobre o tempo limitado, o ritmo cíclico.

O repouso e o acolhimento experimentados, pela psique no Regime Noturno das imagens, conquistado na descida suave, no engolimento da matéria, vencem o medo e a angústia diante da morte e do tempo. Angústia e procura tanto apresentados no capítulo segundo desta dissertação, dedicado à poética ceciliana em contraste com a autobiografia, quanto sentida pelos sujeitos das músicas e dos poemas que procuram as entidades das águas. Desse modo, os esquemas simbólicos da descida e da taça, ou dos símbolos cíclicos, apresentados Durand (2012), combatem a dinâmica da queda, das trevas e da vertigem, dos regimes catamórficos e nictomórficos, vencem o medo da morte e da temporalidade. Por sua

vez, esse simbolismo é também experimentado por Cecília Meireles, seja nos rituais sagrados em que foi apresentada, por exemplo, a calunga e a Iemanjá, símbolos da fundação do mundo, do retorno e do devir cíclico, seja no carnaval, a festa do recomeço, da “ordem ressuscitada” nos seus primeiros momentos de “caos primordial” (Durand, 2012, p. 284). Nos poemas e nas canções, a morte enfrentada – última viagem aventureira, vista como destino aceito, que Bachelard apresenta como Complexo de Caronte e que representa o desejo da imaginação que “quer que a água tenha participação na sua morte” (2018, p.78), e a morte desejada, – a qual foi vista nos poemas e nas canções em que os sujeitos cantam, à beira-mar, seu último adeus, e que Bachelard apresenta como a humanização e eufemização da morte (desejada) no Complexo de Ofélia, são símbolos do desejo íntimo da inversão dos sentidos negativos do destino derradeiro e sofredor e dos padecimentos físicos e mentais.

Em relação ao capítulo destinado à *Morena Pena de Amor* (2017), embora a morte também seja, com menos reincidência, representada, prevalecem as imagens que representam a vida, os sentimentos e a identidade dos sujeitos, nos poemas e nas canções. Neste caso, sobressaem-se os simbolismos da regeneração, seja através da higienização das águas, seja através do ritmo, do canto e da dança que, além de representarem a comunicação com o sagrado, também se relacionam aos ritmos cíclicos que encerram e iniciam novas experiências, portanto, colocam fim ao pesar, visto que a “música [...] é o símbolo mais sublimado [...] que ritma a manifestação do universo” (Durand, 2012, p. 336). Além disso, observados os ritmos, danças e cantos, verifica-se que, tanto nesta obra de Meireles quanto nas músicas brasileiras de influxo afro, a toada e o movimento ritmado representam a mimese entre os sujeitos e o mar, isto é, fazem parte da vivência e da identidade desses sujeitos o canto e a dança assim como constitui a natureza do mar o movimento e a *vaga música*. Aliás, sobre a aproximação do canto e do ritmo à comunicação com a energia circular, com o movimento simbólico e com o sagrado, a poeta também pode vivenciá-la nas rodas de batuque, no ritmo percutidos nos tambores dos terreiros, simbolismo também apresentando por Durand (2012, p. 332 a 333). De igual modo, seja no desejo de *apenas passar*, seja na lágrima, na pele de ouro e de prata, toda a compleição desses morenos e dessas morenas está aproximada ao elemento. Por fim, na representação das sereias, da feminilidade das águas e da noite, nos poemas de *Morena Pena de Amor* é que se pode encontrar maior simetria com as tradições afro.

Em síntese, sob a luz dos estudos de Durand, considerou-se, nessa pesquisa, embora se tenha concentrado nas aproximações apresentadas, a polissemia dos símbolos. Isto é, reconhecemos que, a depender do pesquisador, dos indivíduos que utilizam essas imagens e da sociedade, esses mesmos símbolos podem apresentar outros significados que não foram analisados neste estudo. Assim como se admite as mudanças que podem ocorrer, considerando-se a recepção dos mesmos em diferentes esferas socioculturais, que ocasionam na excessividade de significados das imagens simbólicas. Além disso, motivou essas aproximações a identidade cultural da poeta e as experiências que ela teve com as tradições afro que podem ter suscitado na autora a identificação e constituído o imaginário de Cecília Meireles. Essas considerações, por sua vez, estão embasadas no que Durand apresenta como trajeto antropológico – a constante troca entre o biopsíquico (subjetivo e que integra em si as influências externas) e o meio cósmico social.

Contudo, não foi encontrado em suas poesias nenhuma referência direta a essas simbologias e as proximidades apresentadas podem ser encontradas também em outras manifestações culturais, considerando-se tanto as referências diretas às culturas ocidentais e orientais quanto a universalidade dos símbolos e do inconsciente. No que se refere a universalidade do imaginário e do inconsciente coletivo, também nessa pesquisa, com contentamento, foi possível encontrar dois exemplos: a proximidade entre o desenho do tempo contínuo feito pela personagem Olhinhos de Gato e o hieróglifo das águas nos vasos neolíticos, apresentado por Durand (1974, p. 223), demonstrado no segundo capítulo desta dissertação; e a similaridade entre a Grande Mãe dos rios e das águas telúricas e Nanã, que, além de apresentar uma aproximação linguística – “Nanai” e “Nanã”, também são igualmente representadas como entidades aquáticas que promovem medo pela sua severidade e que estão vinculadas a fertilidade e aos símbolos agrários. Desse modo, toda a aproximação realizada entre o simbolismo das águas nos poemas das obras analisadas e a cultura afro-brasileira pode ocorrer apenas de forma sugestiva, resultante de suas experiências vividas, e não direta, embora consideremos possível a leitura realizada.

REFERÊNCIAS

ALVITO, Marcos. Um pandeiro contra a República: João da Baiana batucando na cozinha João da Baiana. **Templo Cultural Delfos**, junho, 2023. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/06/um-pandeiro-contra-republica-joao-da.html>. Acesso em: 09 de jul, 2023.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea; tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. **Guerra e Paz**: Casa grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria; tradução Antonio de Pádua Danesi. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CANÇÃO PRA NINAR Oxum. Intérprete: Juçara Marçal. Compositor: Juçara Marçal. *In*: Encarnado. São Paulo: Gravadora Laboratório Fantasma, 2014. Faixa 7. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jucara-marcal/cancao-para-ninar-oxum/>. Acesso em: 20 de jul, 2023.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números); tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 22ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympo, 2008.

CIRANDA PRA Janaína. Intérprete: Fabiana Cozza. Compositor: Kiko Dinucci. *In*: Na boca dos outros. São Paulo: Selo Desmonta, 2009. Faixa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6n_fySK393g. Acesso em: 04 de jul. 2023.

COELHO, V. Imagens, símbolos e representações “quiandas, quitutas, sereia imaginários locais, identidades regionais e alteridades. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo: n. 8, p. 179-214, 1998.

COMO É LINDO O CANTO DE Iemanjá. Intérprete: desconhecido. Compositor: desconhecido. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/umbanda/1152903/>. Acesso em: 5 de jul, 2023.

CONTO DE areia. Intérprete: Clara Nunes. Compositor: Toninho Nascimento e Romildo Bastos. *In*: Alvorecer. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. Faixa 9. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/clara-nunes/67769/>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

DOCUMENTÁRIO MÃE STELLA DE Oxossi. Direção: Ana Ribeiro. Produção: Cristina Bezerra. Salvador: 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSCeTpCGKQY>. Acesso em: 01 de jul, 2023.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**; Tradução Hélder Godinho. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

É DOCE MORRER NO mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: Canções praieiras. São Paulo: Odeon Records, 1954. Faixa 5. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/688632/>. Acesso em: 4 de jul. 2023.

ELIADE, Mircea. **Tratado de Historia de las Religiones**. V.I. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.L, 1974.

_____. **Tratado de Historia de las Religiones**. V.II. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.L, 1974.

_____. **Mito e realidade**; Tradução Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra**: história e civilizações, Tomo I (até o século XVII). EDUFBA Casa das Áfricas, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de Gato** – 3.ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

_____. **Batuque samba e macumba**: estudo de gestos e ritmos. 3ª edição. São Paulo: Editora Global 2019.

_____. **Poesia Completa** – Vol. I. São Paulo: Editora Global, 2017.

JUNIOR, A. de Assis. **Dicionário Kimbundu-português**: Linguístico, botânico, histórico e corográfico seguido de um índice alfabético dos nomes próprios. Luanda: Argente, Santos & C.ª, sd.

MENDES, K. R. Entre cartas e textos: Cecília Meireles e seus diálogos transatlânticos. **O Eixo e a Roda Revista de Literatura Brasileira**. v. 27, n. 1, p. 41-58, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326524635_Entre_cartas_e_textos_Cecilia_Meireles_e_seus_dialogos_transatlanticos. Acesso em: 29 de ago. 2023.

MONTGOMERY, Eduard. **Entidades da umbanda**. Joinville: Clube de autores, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. **Axés do Sangue e da Esperança**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983.

NASCIMENTO, José Pereira do. **Gramática do umbundu**: língua de Benguela. Lisboa: Imprensa Nacional, 1894.

ORAÇÃO DE MÃE Menininha. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: Caymmi. São Paulo: Odeon Records, LP (1972), CD (2000). Faixa 6. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/688632/>. Acesso em: 4 de jul. 2023.

ORIXÁ DA chuva. Intérprete: desconhecido. Compositor: desconhecido. Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/orixa-da-chuva-que-cai-da-serra-e-vira-lama-saluba/>. Acesso em: 26 de jul. 2023.

PONTO DE NANÃ – ÁGUAS sagradas. Intérprete: Juliana D Passos. Compositor: Desconhecido. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/juliana-d-passos-e-a-macumbaria/ponto-de-nana-aguas-sagradas/>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECE DE pescador. Interpretete: Mariane de Castro. Compositor: Roque Ferreira e J. Velloso. *In*: Abre caminho. Gravadora independente, 2005. Faixa 10. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/roque-ferreira/prece-de-pescador/>. Acesso em: 01 de jul, 2023.

QUEM VEM PRA BEIRA DO mar. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. *In*: Canções praieiras. São Paulo: Odeon Records, 1954. Faixa 1. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/688632/>. Acesso em: 4 de jul. 2023.

RIBAS, Oscar. **Iundu**: Espíritos e ritos angolanos. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2009.

ROCHA, Clara. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

SACHET, Celestino (Org.). **A lição do poema**: Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, p. 3.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. 13ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

SARACENI, Rubens. **As Sete Linhas de Umbanda**. São Paulo: Madras Editora, 2023.
SE EU FOSSE SÓ. Intérprete: desconhecido. Compositor: desconhecido. Puro axé. Disponível em: Acesso em: <https://www.letras.mus.br/puro-axe/se-eu-fosse-so/>. 04 de jul. 2023.

SENHORA DAS águas. Intérprete: Cristina Tereza e Grupo Semente. Compositor: Tereza Cristina e João Callado. *In*: Delicada – Teresa Cristina e Grupo Semente. São Paulo: EMI Music, 2007. Faixa 9. Disponível em: <https://immub.org/album/delicada-teresa-cristina-e-grupo-semente>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

SIQUEIRA, Maria de Lurdes. **Agô Agô Lonan mitos, ritos e organizações em Terreiros de Candomblé na Bahia**. Mazza Edições: Belo Horizonte, 1998.

TODD, Thomas. **Vocabulary umbundu language**: Three Thousand Words used by the Inhabitants of Bailundu and Bihe, and other Countries of West Central Africa. Boston: Beacon Press, 1885.

TORRANO, Jaa. **Teogonia – A origem dos deuses**. Estudo e tradução. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. Disponível em: https://www.assisprofessor.com.br/documentos/livros/hesiodo_teogonia.pdf. Acesso em: 16 de out, 2023.

TURCHI. M. Z. Gêneros literários e antropologia do imaginário. **Revista: Letras de hoje**. Porto Alegre: v. 37, nº 2, p. 259-265, jun. 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

VOU CHAMAR MINHA mãe. Intérprete: desconhecido. Compositor: desconhecido. Disponível em: <https://m.letras.mus.br/iemanja/vou-chamar-minha-mae/>. Acesso em: 3 de jul. 2023.

ANEXOS
ANEXO A



ANEXO B





ANEXO D



