


Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles

From My High Balconies: Distance and Communication in the Work of Cecília Meireles

Autoria: Paola Resende

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2283934948315689>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.199535>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199535>

Recebido em: 28/04/2022. Aprovado em: 28/06/2022

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 11, n. 20, jan.-jul. 2022.


E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

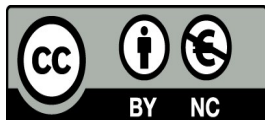
Como citar (ABNT)

RESENDE, Paola. Das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 79-102, 2022. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.199535>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/199535>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

das minhas altas varandas: distância e comunicação na obra de cecília meireles

From My High Balconies: Distance and Communication in the Work of Cecília Meireles

Paola Resende¹

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.199535>

¹ Paola Resende é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: resende.paola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2283934948315689>.

Resumo

Na obra de Cecília Meireles, a varanda é, recorrentemente, um local de permanência do sujeito poético. É expressivo que esse espaço fronteiriço seja evidenciado: embora pertença à casa, projeta-se para fora dela. Nesse sentido, a varanda apresenta uma proximidade entre o espaço privado do lar e o espaço público da rua. Além de proporcionar esse contato, ela é destacada enquanto um local altaneiro e que, por esse motivo, assegura uma visão distinta do rés-do-chão. É comum, ainda, que essa distinção acentue a contemplação marítima e, portanto, destaque a localização à beira-mar. A varanda mobiliza, assim, três tópicos centrais na poética ceciliana: o aspecto de divisa, a especificidade do olhar e o *tópos* marítimo. Esses aspectos demonstram uma conjugação entre “mundos” e um prisma que só é possível por intermédio da vista privilegiada das varandas e dos “olhos tortos”. Fundamentado nessas considerações, o presente artigo visa explorar as significações das múltiplas varandas na obra em verso e em prosa de Cecília Meireles, sobretudo em poemas de *Mar absoluto e outros poemas* e do *Romanceiro da Inconfidência*, e em crônicas publicadas em periódicos ao longo da década de 1940.

Palavras-chave

Cecília Meireles. *Mar absoluto e outros poemas*. *Romanceiro da Inconfidência*. Crônica. Varanda.

Abstract

In the work of Cecilia Meireles, the balcony is, recurrently, a place of permanence of the poetic persona. It is expressive that this border area is evident: although it belongs to the house, it projects out of it. In this way, the balcony presents a proximity between the private space of the home and the public space of the street. In addition to providing this contact, it is highlighted as a towering location and, for this reason, ensures a distinct view of the ground floor. It is common yet that this distinction accentuates the maritime contemplation and, therefore, highlights the location by the sea. The balcony, thus, mobilizes three central topics in Cecilian poetics: the aspect of boundary, the specificity of the look and the maritime points. These aspects demonstrate a conjugation between "worlds" and a prism that is only possible through the privileged view of the balconies and the "crooked eyes". Based on these considerations, this article aims to explore the meanings of the multiple balconies in the work in verse and in prose of Cecilia Meireles, especially in poems from *Mar absoluto e outros poemas* and from *Romanceiro da Inconfidência*, and in chronicles published in periodicals throughout the 1940s.

Keywords

Cecília Meireles. *Mar absoluto e outros poemas*. *Romanceiro da Inconfidência*. Chronicle. Balcony.

Vista livre para a lua: quem sou, a que está nesta varanda?

A primeira estrofe do poema “Distância”, de *Mar absoluto e outros poemas*, apresenta uma condição dupla do sujeito poético, estruturada pelo espaço fronteiro da varanda:

Quem sou eu, a que está nesta varanda,
em frente deste mar, sob as estrelas,
vendo vultos andarem? (v. 1-3, MEIRELES, 2015, p. 50)

A hesitação entre céu e mar viria a centralizar grande parte da obra poética e em prosa de Cecília Meireles. O direcionamento do olhar para as duas altitudes encontra-se recorrentemente acoplado a esse local específico, a varanda. A observação é propiciada pela altura do espaço: ele disponibiliza um prisma amplo e permite ver ângulos distintos do rés-do-chão. Contudo, tal disposição altaneira, longe de apenas destacar uma condição nefelibata, mobiliza também uma atenção terrena. Se, por um lado, o espaço possui uma modulação análoga ao sublime — é a “varanda cheia de luar” do poema “Natureza morta” (MEIRELES, 2015, p. 129) —, por outro, e em especial, a varanda desestabiliza tal disposição ao estender-se para o corriqueiro: “a rua tem uma varanda, que serve de miradouro para o longe. Mas se os olhos preferem ver mais pertos e descem pela muralha cortada a pique, aparece um mundo inesperado” (MEIRELES, “Ainda a propósito de 'Playgrounds'”, *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1936). Esse “mundo inesperado” — longe ou perto — é o destaque nos textos em que o sujeito poético imóvel, a partir da varanda, perscruta o exterior. Nesse sentido, a varanda não é a altura alheia e isolada da torre de marfim e nem é o contato andarilho do *flâneur*, mas uma elevação que intensifica a contemplação estática e a comunicação com a terra. Arquiteticamente, esse intermédio é consequência de a varanda ser um cômodo conector, ao interligar a via pública e o interior da casa, e ser ainda um repartimento típico das casas costeiras, permitindo vista livre para o mar. Desse modo, o espaço viabiliza uma dupla modulação: a altitude que permite estar próxima do céu possibilita também uma outra perspectiva (e um outro modo de proximidade) do rés-do-chão.

A escolha é significativa: a varanda é um cômodo da casa, pertence ao mundo privado e doméstico, mas também se projeta para o exterior e oferece uma proximidade do mundo partilhado e público. O aspecto de divisa evidencia estruturas distintas: casa e rua, privado e público, céu e terra ou mar. A varanda torna-se, assim, um espaço liame que enseja apreender não só tais arranjos díspares, mas o deslocamento entre eles — oscilação centralizada na coexistência entre ausência e comunicação. “Distância” mobiliza precisamente esse interlúdio ao vincular a varanda ao sujeito poético de modo que essa condição instável do espaço se desloque também para o “eu”:

Quem sou eu, a que está nesta varanda,
em frente deste mar, sob as estrelas,
vendo vultos andarem?

Sabem, acaso, os vultos, quem vão sendo?

Sentem o céu, as águas, quando passam?
Ou não veem, ou não lembram?

Como alguém deste mundo para a lua
dirige os olhos, meditando coisas
e assim no vago mira,

— Para este mundo vão meus pensamentos,
tão estrangeiros, tão desapegados,
como se esta varanda fosse a Lua. (MEIRELES, 2015, p. 50)

O poema é representativo de uma parte da poética da autora que propõe intensa associação entre um estar no mundo (na “varanda”) e uma abstração (mira a “lua”) — é uma disposição aérea, mas que não dissipa a localização física na terra. Esse vínculo merece destaque por ter sido escamoteado por parte da crítica que insistiu em assinalar na obra de Cecília Meireles a existência apenas da faceta etérea e apartada do mundo terreno e das questões prosaicas. O título “Distância” joga com essa duplicidade, ao colocar em evidência uma série de afastamentos que estruturam o poema: a distância entre os dois mundos, a posição divisa da varanda e o sujeito poético duplicado. Embora o termo comumente requirite um complemento (distância “de algo”), o poema parece mobilizá-lo enquanto uma distância absoluta: é uma disposição distante, qualquer que seja o referente. Além disso, o “eu” não se encontra dentro do mar, mas tampouco encontra-se fora dele: habita uma região costeira, com vizinhança marítima. A varanda acentua esse aspecto limiar e reforça não só a proximidade com a lua, mas o caráter aéreo (“estrangeiro” e “desapegado”) ou quase exilado, como assinalou Leila Gouvêa (GOUVÊA, 2008, p. 71).

A condição dual do espaço migra para o sujeito poético, permitindo-lhe se visualizar também a partir de um prisma duplo. Ao tornar-se espectador de si mesmo, temos acesso a uma visão interna e a outra externa do “eu”. Coadunado à inconstância de perspectivas. O texto é ainda composto por hesitações em torno do verbo “ser”, o que intensifica a instabilidade em redor da imagem do sujeito poético. Também, os vultos são acrescidos de questionamento e de inconstância: tanto no sentido metafísico de sombras quanto no sentido de figura indistinta (devido à altura em relação aos transeuntes) apresentam-se instáveis. Junto ao uso do verbo “ser”, a observação ocasionada pelo “ver” é também fundamental no poema — e ocupa, de modo paralelo, os últimos versos das três primeiras estrofes. Assim, é “deste mundo” (a terra) que o sujeito poético visualiza “este mundo” (o céu). O uso dos mesmos pronomes demonstrativos para aludir a espaços distintos só é possível pois o sujeito poético encontra-se duplicado e, portanto, parte de dois referentes distintos para designar terra e céu. Desse modo, o poema é, então, um jogo entre olhares: enquanto o “eu” que está na varanda olha para a lua, o “eu” que observa de fora a cena olha para a varanda (jogo esquematizado pelos últimos termos dos primeiros versos: “varanda”, “sendo”, “lua” e “pensamentos”). Tal acomodação lembra um comentário realizado por Cecília Meireles, em sua tese *O espírito vitorioso*:

Ainda quando falando na primeira pessoa, tem-se a impressão de estarem os líricos quinhentistas falando na terceira; e como se assistissem a sua amargura e a descrevessem: não como se

participassem dela. Uma ausência de si! mesmo, um afastamento da personalidade afetiva: a razão, com as suas dúvidas e as suas expectativas, diante do panorama daquelas vidas, ainda na indefinição do mundo envolvente. (MEIRELES, 1929, p. 36)

O uso da primeira pessoa do singular em “Distância” também se assemelha à terceira, afinal, o sujeito poético observa, estrangeiramente, sua “amargura” a partir de uma disposição ausente. Esse sair de si produz estranhamento ao contemplar-se de outra perspectiva e, por isso, o “quem sou eu” e “como alguém” (referindo-se à mesma pessoa) sugerem a incerteza e o desconhecimento. Nesse sentido, o poema possui certa sensação de infamiliaridade, no sentido que Sigmund Freud a elaborou, ao constatar uma imagem conhecida, porém, nesse momento, estranha. Não por acaso, o tema do duplo é elencado por Freud como uma das condições que propiciam a sensação do infamiliar: “no Eu se forma lentamente uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica (...) pode tratar o restante do Eu como um objeto, ou seja, que as pessoas sejam capazes de auto-observação” (FREUD, 2020, p. 71). No poema de Cecília Meireles, o movimento de auto-observação reside na flutuação entre a primeira e a terceira pessoa, e se assemelha à hesitação do “Eu” enquanto sujeito e também objeto. A estrutura interrogativa acentua tal infamiliaridade: as perguntas recaem precisamente na dificuldade de reconhecimento e na indagação ontológica do “eu” — e também dos vultos e dos mundos.

Ainda sobre esse poema, é central que a “varanda” apareça apenas no primeiro e no último verso. Ao figurar nas extremidades, ela forma um enquadramento da cena e isomorfiza o aspecto de fronteira do espaço. O último verso, porém, apresenta uma transfiguração: a varanda transforma-se em lua. Nesse ponto, há mudança na perspectiva, pois os dois olhares, antes dissociados, se cruzam, por meio do emparelhamento da varanda e da lua. Ao sugerir a transfiguração, é sugestivo o uso do “como se” em tom especulativo, pois a expressão escancara o caráter ficcional da aproximação. Se na empiria não há semelhança entre varanda e lua, o poema simula tal paridade. Assim, a varanda empírica do primeiro verso diverge da varanda transfigurada do último. Cabe, ainda, notar que a virada da terceira para a quarta estrofe é o ponto de inflexão do poema e a pontuação truncada já anuncia a dobra de olhares que centralizará a última estrofe. O uso dúbio do travessão acentua a inflexão: ou sinaliza apenas o deslocamento da estrofe ou o anúncio do discurso direto de outrem. Enfatizando o caráter de síntese da última estrofe, o verso final ainda opera o procedimento de disseminação e recolha, ao reunir os termos “varanda” e “lua”, que estavam, anteriormente, dispersos em versos distintos.

De algum modo, esse poema assemelha-se a “Por baixo dos largos ficus”, também de *Mar absoluto e outros poemas*:

em redor dos bancos frios
onde se deita o luar, (v. 3-4, MEIRELES, 2015, p. 62)

A oposição entre a concretude do banco e a abstração do luar lembra o par varanda e lua. O elemento celeste modifica a solidez e a banalidade dos dois constructos — evidente na rima imperfeita entre “estrelas” e “coisas” em

“Distância”. Assim, a hipótese de Leila Gouvêa de que é a partir de um avarandado que se observa a cena de “Por baixo dos largos ficus” é produtiva no recorte aqui proposto, por permitir destacar, também em “Distância”, a metamorfose de uma “cena do cotidiano da cidade” (GOUVÊA, 2008, p. 72). O aspecto urbano e trivial é sobrepesado pelo caráter hipotético (e, nesse caso, fictício) de ambos os poemas: “dirieis que andam sonhando” (v. 7) e “como se esta varanda fosse a Lua” (v. 12). Em “Distância”, o corriqueiro episódio de indivíduos situados nas varandas litorâneas ganha particularidade pelo ensimesmamento e pela equiparação entre a varanda e a lua. Tal mudança de forma é um recurso central nessa poética ao eclipsar as cenas iniciais em outras, comumente mais metafísicas e absortas.

Em “Distância”, a varanda se apresenta como um espaço propício para a solidão e para o solilóquio. O estado contemplativo sobre a paisagem e sobre si demonstra a tendência para “meditar coisas”. Todavia, a despeito da hesitação e da instabilidade do sujeito poético, essa condição é apresentada de modo sóbrio. Assim, o poema isomorfiza tal condição equilibrada a partir de versos e estrofes majoritariamente regulares. Apesar do tema inquieto, a forma o contrapesa e o apresenta de modo contido, construção que faz lembrar um comentário de Manuel Bandeira sobre a obra de Cecília: “poesia que ensina a sofrer conformadamente” (BANDEIRA, 2015, p. 277). A compleição resignada produz uma inflexão moderada e serena. A disposição é significativa se cotejada com um outro quadro típico da varanda: a exaltação de indivíduos que ali se posicionam para comunicarem-se com um vasto público. Essa cena (frequentemente associada a acontecimentos mais estritamente políticos²) é oposta não só à solidão dos textos aqui considerados, mas também à calma e à fixidez que rege a entonação dos textos de Cecília Meireles.

Por outra perspectiva, a construção de “Distância” remete ao poema “Varanda”, publicado em livro homônimo de Alberto de Serpa:

Simples
sem o enfeite de rosas
a abrir e agradar aos olhos.

Debruçada
sobre areias, rochas, mar:
areias tantas como os sonhos,
rochas fortes como o destino,
mar sem fim como a esperança.

Varanda, minha varanda!
Entre mar e céu
me deixas ficar
tão longe do mundo...

Contigo – sonho,
interrogo o destino,
espero...

² Em escopo literário ver, sobretudo, as inúmeras aparições do espaço em *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Para além dele, avultam-se cenas na esfera pública de discursos de personagens políticos postados à varanda.

A paisagem sempre igual,
que me dá, é sempre nova.

Varanda, minha varanda
donde avisto
tudo quanto não se vê! (SERPA, 1944, p. 9)

Dos vários ecos existentes entre os dois textos, dois merecem destaque: o aspecto “tão longe do mundo” e o prisma singular propiciado pela varanda. O enfoque é enunciado também nos versos iniciais de outro poema, não aleatoriamente denominado “Longe”: “De lá, da minha varanda, / vi o mar” (SERPA, 1944, p. 32). A constante novidade e o que geralmente não merece atenção (“não se vê”) nortearam a intensa mobilização desse espaço na obra de Cecília Meireles, permitindo que o sujeito poético ali “debruçado” se mantivesse em contato com espetáculos restritos. O poema do escritor português joga luz sobre a oscilação central, fundida à varanda, entre a ausência do mundo e a interlocução com paisagens exclusivas. É significativo que esse poema de Serpa não apareça na antologia *Poetas Novos de Portugal*, organizada e publicada apenas um ano antes de *Mar absoluto e outros poemas* — de *Varanda*, Cecília Meireles recolhe apenas o poema “Despedida”. Por fim, tanto no poema de Cecília quanto no de Serpa permanece a hesitação entre mar e céu, arranjo semelhante, ainda, ao da crônica “O ‘anti-Moisés’”, publicada em 1943:

Sozinha, na varanda, acompanhava de longe os amigos entretidos com apetrechos da pesca. Suas vozes ficavam transparentes, à distância. Suspensas no ar, como a dos pássaros, - independentes dos seres humanos a que pertenciam. Tudo aéreo, rítmico, sensitivo como um verso de Shelley ou uma frase Mozart. Minha aflição estava sendo tecida por aquelas distantes mãos. Há uma grande diferença entre comer um peixe e vê-lo pescar. É diferente, também, ter de fritá-lo (...). Fui eu a que fiquei com a solidão, o luar, a fina música das árvores. Um tapete de luz branca a meus pés. E a brisa inclinando a ponta dos ciprestes, e visitando flor, montanha, estrela... (MEIRELES, “O ‘anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

Da varanda, a narradora, acompanhada apenas pela lua, observa, à distância, a pescaria — a cena lembra um poema de Li Po, que Cecília viria a traduzir, “Bebo sozinho o luar”³. Esse texto realiza um movimento típico de certas crônicas de Cecília Meireles, ao partir de uma situação banal (uma pescaria e seu consecutivo almoço) para elucubrar temas distantes do episódio: transfigura o motivo corriqueiro em ponderações sobre a solidão, a guerra, a religião e a existência de mundos. A música centraliza a nova forma, já que o enredo é interrompido quando a lembrança de Shelley ou de Mozart suspende a descrição imagética e a transforma em som. Ao lado da reminiscência letrada, a natureza também compõe a cadência com a “música das árvores”. Assim, o ritmo é o primeiro elemento a produzir esse

³ “Levanto a minha taça, oferecendo-a à lua: / com ela e a minha sombra, já somos três pessoas”, Li Po, 1996, p. 36.

descolamento: retira a narradora da objetiva caracterização da cena e a desloca para outras considerações. Baseado nesse prisma, “O ‘anti-Moisés’” sinaliza quatro aspectos que se mantêm interligados à varanda: a solidão, o luar, a música e a distância – elementos que evidenciam a cena despovoada e tranquila, em oposição à varanda que se projeta em um ambiente tumultuado. Tais aspectos promovem uma atmosfera que permite à narradora desprender-se, ainda que brevemente, deste mundo. Isenta, ela redimensiona a realidade ao seu redor. Todavia, essa disposição alheia é conjugada com uma atenção ao mundo, pois a mesma varanda que permite eximir-se lhe possibilita comunicar-se com a pescaria. Assim, o espaço assegura uma contemplação de longe: sem participar diretamente da pescaria, ela visualiza a cena como uma espectadora — fato que confere especificidade no modo de comunicação aqui destacado. O caráter de espectador é ainda vinculado aos jornais e aos telegramas:

Tinham chegado os jornais, e todos fizeram previsões sobre a guerra, citando o Apocalipse e Nostradamus. E, como a sombra das árvores era perfeita, acabaram deitados na relva, com a cabeça sobre os telegramas de Moscou e da África do Norte. Havia flores e borboletas, mas, entre a fumaça dos cigarros, falava-se de canhões e de sangue. As senhoras, de olhos cerrados, disseram coisas ternas sobre enfermeiras e hospitais. E eu pensava nos bombardeios, nos navios virando fumaça, e no peixinho do tanque que, de uma hora para a outra, podia ter de ser levado para a frigideira... (MEIRELES, “O ‘anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

É expressivo que, ao longo da crônica, seja construída uma relação opositiva entre a narradora e os “outros”. O aspecto distante não se refere apenas à longitude espacial da pesca, mas à distância metafórica entre as perspectivas do “eu” quando cotejadas com as perspectivas das senhoras e dos amigos. A construção reitera a solidão e o arranjo desobrigado da narradora. Além disso, assim como a varanda possibilita acompanhar a pescaria de longe, os jornais e os telegramas viabilizam notícias da guerra e dos conflitos também com afastamento. O aspecto apartado é intensificado a partir do contraste entre o local sereno (“flores e borboletas”, “coisas ternas”), quase bucólico (“a sombra das árvores”), e o turbulento cenário de guerra (“canhões e sangue” e “enfermeiras e hospitais”). Essa contraposição é motivo de outro poema de *Mar absoluto*, “Jornal, longe”:

Caem as folhas secas sobre os longos relatos de guerra:
e o sol empalidece suas letras infinitas.

Que faremos destes jornais, longe do mundo e dos homens?
Este recado de loucura perde o sentido entre a terra e o céu.

De dia, lemos na flor que nasce e na abelha que voa;
de noite, nas grandes estrelas, e no aroma do campo serenado.
(v. 3-8, MEIRELES 2015, p. 171)

Os dísticos acentuam a composição dual do poema: “uma espécie de aldeia, campestre e pura” (MOURA, 2016, p. 271) e o violento mundo dos homens e dos

jornais. Nos dois textos, a natureza desponta como um refúgio e permite aos sujeitos isolarem-se, ainda que parcialmente, do “recado de loucura”. O uso, novamente, de uma disposição apartada sugere que, literal ou figuradamente, esse sujeito está habitualmente “longe”. O contraste entre a participação ou a simples observação nos remete à teoria do espectador, elaborada por Hans Blumenberg, quando, principalmente em seu *O naufrágio com espectador*, demonstra a reiterada posição dos sujeitos à beira-mar para assistirem, seguros, ao tumulto marítimo. A mobilização desse conceito é produtiva em cotejo com os textos de Cecília Meireles, pois a varanda — assim como a orla marítima — oferece essa contemplação não participante: o sujeito visualiza a pescaria e a guerra sem se envolver diretamente. A condição de espectador permite conectar duas atmosferas: embora esteja fisicamente em um plano, observa outro. Esse interlúdio é apresentado em um poema central de *Mar absoluto e outros poemas* intitulado “Beira-mar”:

Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas (v. 1-3, MEIRELES, 2015, p. 68)

Assim como a varanda, as areias e as janelas centralizam essa posição de mera espectadora: de um local estático e resguardado, assiste às cenas moventes e, muitas vezes, atribuladas. Beira-mar e mar transformam-se em contrapontos, a partir do par segurança e instabilidade.

Nesse sentido, é significativo que Davi Arrigucci mobilize o debate da divergência entre a margem e as águas na definição do instável gênero crônica:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado a pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo. (ARRIGUCCI, 1987, p. 55)

Naufrágio e terra firme são operados para caracterizar a indefinição inerente à crônica: não oferece, em sua forma, estabilidade aos escritores. Embora Arrigucci estivesse analisando a obra de Rubem Braga, o diagnóstico certo sobre a imprecisão do gênero poderia também ser dito sobre as crônicas de Cecília Meireles: sem soçobrar, durante as quase cinco décadas de dedicação ao gênero e à imprensa, desloca-se entre vários artificios e composições. Esse movimento produz textos com inflexões distintas e que escapam a qualquer definição estreita e dogmática. Contudo, no recorte aqui proposto, é nítida a conjugação do correr dos dias e a e a sensação “lírica” de “alçar voo”.

Em “O ‘anti-Moisés’”, a iconografia da fumaça é que permite extrapolar a pescaria e aproximar as duas tragédias distantes: os bombardeios no *front* e o peixe

que poderia ir, a qualquer momento, para a frigideira. É sugestivo que esses dois mundos permaneçam interligados através de elementos comuns a eles: jornais e fumaça. Por meio desse mesmo procedimento, a lua permite unificar mundos, em “Joguinho na varanda”, também de *Mar absoluto e outros poemas*:

O meu parceiro joga com as bolas encarnadas:
 “Se eu não ganhar desta vez, não dormirei a noite inteira.
 O inimigo está avançando. Mas eu tenho um plano estratégico.
 Estou imobilizado? Parece que caí num bolsão.
 Que fazer? Andar para trás. Depois, darei um grande salto.
 Conquistei uma posição. Isso agora é uma cabeça de ponte...”

E a lua, que sobrevoa terras e mares incendiados,
 assiste ao jogo inocente, num quadrado de papelão.

Ilumina as bolas vermelhas, verdes, amarelas e pretas
 com a mesma luz que envolveu os feridos longe, de bruços,
 e os mortos solitários que o sol amanhecendo encontra.
 (MEIRELES, 2015, p. 166)

Nesse poema, a lua é que permite conectar as duas cenas aparentemente dissociadas. Também, enquanto espectadora, a lua assiste, indiferente, tanto ao jogo inocente quanto ao conflito armado. Enquanto, na primeira estrofe, o poema apresenta um jogo infantil que simula a linguagem estratégica e combativa da guerra, na segunda e terceira o conflito efetivo desponta. É fundamental que o joguinho aconteça na varanda, pois ela propicia maior contato com a lua e é também o espaço da casa mais próximo do âmbito público. Além da lua que sobrevoa as duas cenas, a varanda permite o vínculo entre os dois acontecimentos: ao projetar-se para o exterior, vincula a brincadeira inocente em casa ao âmbito público da guerra. Nesse sentido, é central que as crianças olhem apenas para o tabuleiro e, assim, metaforicamente, mirem o conflito que ocorre no espaço público. Além disso, “Joguinho na varanda” soa como um desenvolvimento do poema “Descrição”, de *Vaga música*, no qual é “da varanda do colégio” (MEIRELES, 2017, p. 267) que os meninos observam também a um quadro externo colapsado. Esse reaproveitamento de motivos destaca a obstinação de algumas paisagens que se repetem na obra Cecília Meireles e sinalizam um aproveitamento comum de temas em verso e em prosa. Assim, é como se existisse uma dedicação, quase devota, a certos motivos — e a cena de indivíduos na varanda a espreitar o espaço externo é, definitivamente, um deles.

O poema subsequente a “Joguinho na varanda”, “O aquário”, também faz lembrar a crônica “O ‘anti-Moisés’”. Ambos os poemas haviam sido publicados no mesmo periódico *A Manhã*, no mesmo ano, em 1943:

Todos os dias pergunto às plantas,
 pergunto aos peixes do aquário
 a razão de sua existência
 ali no meio da sala.

Inclino à beira do vidro

minhas perguntas sem palavras. (v. 41-46, MEIRELES, 2015, p. 168)

Assim como na crônica, os peixes também se encontram fora do seu reino. No poema, vivem, melancolicamente, “movendo a mandíbula triste” (v. 20) no aquário, essa diminuta *duplicata* das águas disposta no âmbito privado da casa. O sujeito poético comunica-se com eles através de um espaço fronteiro, ao curvar-se “à beira do vidro”. O confronto entre o habitat natural e um ambiente estrangeiro é partícipe do embate entre “mundos”, também aludido ao final da crônica “O ‘anti-Moisés’”, quando o peixe, que iria para a frigideira, é “salvo”:

Abaixou-se à margem d’água. Mergulhou a mão que segurava o peixinho. A criatura prateada sentiu logo a correnteza, o ambiente próprio, o lugar da vida. Moveu as nadadeiras com outro frêmito, pareceu mais rósea, mais verde, mais azul. “Olhe bem”, disse-me o pescador. As cores deslizaram-se da mão para a água e sumiram-se, como um líquido noutro. “Boa viagem!”, gritou-lhe o amigo de Jeová. Mas só se via a água trêmula. O “anti-Moisés” já devia estar longe, restituído ao seu reino... salvo da terra... E nós regressamos devagar para o nosso mundo, este negro mundo dos homens, com um princípio de filosofia... (MEIRELES, “O ‘anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1943)

Novamente, a narradora posta-se, apenas, “à margem d’água”. Nessa crônica, esse parágrafo transcrito traz a primeira alusão a um “nós” que se refere à categoria humana, elidindo a oposição entre a narradora e os outros. A despeito das diferenças, todos habitam “este negro mundo dos homens”. Tanto o possessivo (“nosso”) quanto o dêitico (“este”) reforçam de modo lamentoso o pertencimento da narradora à terra. Diferente do peixe que retorna ao rio, “salvo”, ela permanece, ainda que com certa distância, neste plano — elaboração que estabelece terra e água enquanto reinos distintos. Tal descrição no fim de “O ‘anti-Moisés’” lembra o já referido poema “Natureza morta”, de *Mar absoluto e outros poemas*, também publicado anteriormente no jornal *A Manhã*, em abril de 1945:

Tinha uma carne de malmequeres, fina e translúcida,
com tênues veios de ametista, como o desenho sutil dos rios.
E ainda ficava mais branco, naquela varanda cheia de luar.

Os outros peixes nadavam gloriosos por dentro das ondas,
subiam, baixavam, corriam, brilhavam trêmulos de lua,
sem saberem daquele não pertencia mais ao mar.

Deitado de perfil, em crespos verdes, sossegados,
ia sendo servido, entre vinhos claros de altos copos,
envoltos numa gelada penugem de ar.

Seu olho de pérola baça, olho de gesso, consentia
que lhe fossem levando, pouco a pouco, todo o corpo...
E à luz do céu findava, e ao murmúrio do mar. (MEIRELES, 2015, p. 129)

O título joga com a tradição de representação pictórica de seres e objetos inanimados. A perspectiva é especificada ao evocar um peixe, fora de seu reino, morto na mesa de um jantar⁴. O poema é composto por quatro tercetos (assim como “Distância”) e concede centralidade para a “varanda cheia de luar” — espaço de onde se observa, preliminarmente, o peixe. Toda a descrição da primeira estrofe é análoga à crônica “O ‘anti-Moisés’”: a atmosfera quase celestial e etérea, o animal, a transparência da cena e a lua. O quadro é alterado a partir da terceira estrofe quando o foco muda para o espaço interno. Assim, a varanda realiza o intermédio entre o ambiente marítimo (localização natural do animal) e a mesa de jantar (localização artificial e trágica) e entre o céu (o luar) e o mar (o peixe). A segunda estrofe apresenta o desconhecimento dos outros peixes, fato que pode ser lido como desprezo, principalmente quando cotejado com a indiferença com que comem (“pouco a pouco”) o peixe. Novamente, ao evidenciar a cena e sinalizar o desprezo alheio, acentua a diferença entre o “eu” e os outros.

A partir desses elementos, é sugestivo o confronto da abordagem da varanda com a obra de Virginia Woolf, escritora cara à Cecília Meireles. Em *As ondas* — obra que ganhou tradução no Brasil em 1946, um ano antes da publicação da tradução de *Orlando* realizada por Cecília — a varanda é também elemento central na contemplação beira-mar:

Agora como se tivesse um objetivo em mente, atravessarei a sala, em direção à sacada coberta por um toldo. Vejo o céu, suavemente esplumado pelo repentino esplendor da lua. Vejo também as grades da praça e duas pessoas sem rosto, inclinando-se como estátuas contra o céu (...). Como uma tira de algas sou atirada longe toda vez que a porta se abre. Sou espuma que varre e cobre de branco os mais remotos recantos das rochas; sou também uma moça, aqui nesta sala. (WOOLF, 2021, p. 82-83)

Concomitantemente, a narradora vislumbra céu e praça, elementos quase antagonísticos se elencarmos as simbologias, respectivamente, etérea e social. A descrição de Woolf mescla as duas acomodações também à narradora: é metafisicamente “espuma” e corporeamente “moça”. Na ocasião da escrita do livro, Woolf ficara um tempo na antiga estadia de P. B. Shelley⁵ e destacara, diversas vezes, a varanda: “aqui estou sentada, por uma janela aberta, por uma varanda, pela baía em que Shelley afogou-se (...). De fato, eu poderia descrever, mas como descrever as colinas, o alto rosa amarelo branco casas, e em fato, não ficção, um mar roxo, não rolando em ondas, como eu fiz o meu mar...”⁶. Ao destacar estar na mesma varanda que Shelley, contudo sem aventurar-se fatidicamente pelas águas,

⁴ A abordagem remete a um vasto conjunto de pinturas, mas, especificamente, é produtiva se cotejada ao quadro *Peixes e garrafas*, de Pablo Picasso e *Natureza morta com peixes vermelhos*, de Henri Matisse.

⁵ Sobre o vínculo entre a obra dos dois escritores, com destaque para a varanda, ver “Shelley, Woolf and *The waves*: A balcony of One’s Own”, James Holt Mcgravan Jr.

⁶ Tradução nossa. No original: “Here am I sitting, by an open window, by a balcony, by the bay in which Shelley was drowned (...) indeed I might describe, but how describe the hills, the tall pink yellow white houses, and the in fact, not fiction, purple brown sea, not rolling in waves as I made my sea”.

Woolf acentua a posição fixa de espectadora com que perscrutou “seu” mar – ambiente central não só em *As ondas*, mas também em *Ao farol*. A oposição entre fato e ficção é também produtiva se mobilizada na leitura da obra de Cecília Meireles que, assim como assinalou Woolf, resiste à referenciação direta e, portanto, metamorfoseia ficcionalmente as cenas. Nesse sentido, é fecunda a análise da obra de Virginia Woolf realizada por Erich Auerbach, ao salientar a centralidade do recurso (para ele, moderno por excelência) de esfacelamento da realidade objetiva: “todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador” (AUERBACH, 2013, p. 487). Na obra de Cecília Meireles, é também a partir desse “reflexo” e do “desencadeado” que se dá a construção do mar presente no primeiro poema, homônimo, de *Mar absoluto e outros poemas*:

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão. (v. 83-86, MEIRELES,
2015, p. 25)

O meio termo demarca a hesitação “entre” mar (água) e céu (estrela). A janela, limítrofe, tal qual a varanda, permite o vínculo entre o interior e o exterior. É de dentro da casa, através das translúcidas “vidraças”, que desponta esse “outro” mar pessoalíssimo e distinto do mar empírico. Bem como sinaliza a constatação de Woolf, em *Mar absoluto e outros poemas*, é também a partir da varanda imóvel e segura que o sujeito poético fez “seu mar”. Tal disposição impele, sincronicamente, uma observação singular de mundos (como modo de comunicar-se com eles) e um solilóquio solitário (como modo de afastar-se).

ao longe, na varanda

Além de *Mar absoluto e outros poemas*, a varanda é também figura central no *Romanceiro da Inconfidência*. Nessa obra, o espaço é atrelado a múltiplos personagens e múltiplas significações. Antes de nos determos em trechos específicos, cabe destacar o jogo existente em todo o livro entre o espaço privado e a via pública, a fim de enfatizar, concomitantemente, o clima de segredo e de privacidade dos bastidores do evento e a sua notoriedade manifesta. Embora a trama da *Inconfidência* ocorresse mesmo como um burburinho, sua realização se daria de forma pública. A partir dessa perspectiva, existe uma exposição da interlocução entre os personagens e destes junto aos espaços e aos objetos personificados. Esses dois aspectos serão indispensáveis na apresentação da varanda na obra. No “Romance IV ou da donzela assassinada” o espaço possui modulação próxima à já apresentada:

Sacudia o meu lencinho
para estendê-lo a secar. (...)
tendo ao longe, na varanda,
um rosto para mirar! (...)

Se voasse o meu lencinho,
grosso de sonho e de sal,
e pousasse na varanda,
e começasse a contar
que morri por culpa do ouro (...)

e procuro o meu lencinho,
que não sei por onde está,
e relembro uma varanda
que havia neste lugar... (...) (MEIRELES, 1989, p. 50-52)

Além da perspectiva de “longe”, a varanda é o cômodo propício para a cena do imbróglio: ao estender o lenço, pensaram, à distância, que a donzela estava acenando. Tal duplicidade só poderia ser apresentada em um espaço que se comunicasse com a via pública, para que, dubiamente, pensassem estar, de sua casa, gesticulando para outrem. Ainda, nesse romance, é significativo que o lencinho (como outros objetos no *Romanceiro*) apareça personificado: munido de voz, ele, hipoteticamente, poderia ter participado da interlocução. Assim como em “Distância”, o romance também possui uma sensação de infamiliaridade. A sombra da donzela, ao retornar à cena, encontra o ambiente modificado: é o mesmo espaço de outrora, porém arquitetonicamente alterado, já sem a casa e, conseqüentemente, sem a varanda — “Se o vento dá no Tejuco, / leva coluna e varanda” (MEIRELES, 1989, p. 88). O lugar é reconhecível, porém estranho. O enfoque é importante pois sinaliza o espaço no espectro temporal, isto é, como a passagem do tempo afeta, até mesmo, a existência das varandas.

Nesse livro, além da distância e da abertura para a via pública, a varanda enquanto espaço de contemplação celeste merece destaque. No “Romance XXV ou do aviso anônimo”:

Mas os meninos risonhos
pelas varandas estão
- quase órfãos! - mirando as nuvens, (MEIRELES, 1989, p. 111)

Na última estrofe do romance, ingênuas, as crianças continuam a mirar candidamente as nuvens, sem saber que a chegada de uma carta havia perturbado a vila. Tal divergência é indicada pela adversativa “mas” e pelo terrível prenúncio da expressão “quase órfãos”. Nessa estrofe, a varanda cumpre papel contemplativo: permite, de dentro da casa, observar as “nuvens”. A especificação etária merece comentário, pois, assim como em “Descrição” e “Joguinho na varanda”, são apenas “meninos” que se postam inocentemente nesses espaços. No texto “Mais poesia”, publicado no mesmo ano de *Vaga música*, a narradora assinala, melancolicamente, como a varanda é o único (e parco) contato das crianças com o mundo exterior, uma espécie de redução dos quase extemporâneos quintais: “as crianças penduram a cabeça melancólica na beirada da varandinha retangular dos altos edifícios — quando há varanda...” (MEIRELES, “Mais poesia”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942). A partir dessa crônica, a varanda assumiria caráter lúdico para as crianças e propiciaria contato com o mundo — principalmente, natural — para além dos redutos de suas casas.

Além disso, no *Romanceiro*, a varanda exprime outras duas semânticas. A primeira é o caráter de privilégio e de distinção socioeconômica. No âmbito arquitetônico, a varanda é um compartimento que indica poder aquisitivo, restringindo-se, no contexto, também aos espaços mais altos da cidade. É por esse motivo que, observador incólume, D. Pedro vê a devastação da vila, no “Romance V ou da destruição do ouro podre”:

O Conde jurou no Carmo
não fazer mal a ninguém.
(Vede agora pelo morro
que palavra o Conde tem!
Casas, muros, gente aflita
no fogo rolando vêm!)

D. Pedro, de uma varanda,
viu desfazer-se o arraial.
Grande vilania, Conde,
cometes, para teu mal.
Mas o que aguenta as coroas
é sempre a espada brutal. (MEIRELES, 1989, p. 53)

Esse romance, assim como os anteriormente citados, ainda demonstra a importância das alusões geográficas na obra: o espaço da vila mimetiza o enredo turvo e destrutivo ali desenrolado. A varanda concede proteção e imunidade ao monarca, que, na varanda e no alto do morro, permanece ileso perante a aniquilação do arraial. Nesse sentido, é significativo o uso do verbo ver: na primeira estrofe parece aludir ao leitor e na segunda a D. Pedro, ambos apenas espectadores dessa cena. A escolha do verbo (típico do mero assistir) aciona essa mirada distinta de uma participação direta. A evocação do leitor mobiliza a observação distante, mas que o convida a integrar, de certo modo, o enredo ali encenado. É como se o sujeito poético, também distante, acionasse o leitor a participar como ele, de longe. No primeiro “Cenário” essa disposição é esboçada:

O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena.
Mas, nos campos sem fim que o sonho corta,

vejo uma forma no ar subir serena:
vaga forma, do tempo desprendida. (MEIRELES, 1989, p. 42)

O leitor é convidado a “ver” a forma tal qual ela se apresenta posteriormente, resultante “do tempo desprendida”. Assim, sem estarmos diretamente envolvidos, vemos (nós e o sujeito poético) a construção desses “polos inexoráveis/ de ruína e de exaltação”. O jogo dialético é demonstrado na própria varanda: é o espaço de onde se vê, ruinosamente, “desfazer-se o arraial” e também se pode, positivamente, “mira[r] as nuvens”.

No “Romance XIV ou da Chica da Silva” a disposição privilegiada é semelhante ao já citado “Romance V ou da destruição do ouro podre”:

Que andor se atavia

naquela varanda?
É a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda! (...)

Contemplai, branquinhas,
na sua varanda,
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda! (MEIRELES, 1989, p. 77)

A varanda coincide com a circunstância de poder da “Chica-que-manda!”. A construção desse romance vale-se desse espaço como uma distinção simbólica, também manifesta na evidente visibilidade que a varanda propicia à figura de Chica da Silva. Além disso, o jogo entre a exibição na via pública e o recôndito privado é também traçado:

Os homens, à luz do dia,
olham bem, mas não veem muito
dentro de quatro paredes,
as mulheres sabem tudo. (MEIRELES, 1989, p. 81-82)

A diferença entre a cena “à luz do dia” e “dentro de quatro paredes” integra a posição fronteira da varanda, que não só é vista pelos dois espaços, mas também permite vê-los. A estrofe destaca a manobra dúplice dos personagens componentes desse enredo, e também da estratégia narrativa operada entre o abundante segredo e o diminuto esclarecimento. A segunda semântica presente no *Romanceiro da Inconfidência* é exatamente o aspecto de murmúrio, de segredo e de delação dos bastidores do evento: da varanda trama-se ou narra-se algo, mas que deve permanecer oculto aos transeuntes da via pública. Desse modo, não é acaso sua aparição na “Fala aos pusilânimes”:

Se vós não fôsseis os pusilânimes,
confessaríeis essas palavras
murmuradas pelas varandas,
quando a bruma embaciava os montes
e o gado, de bruços, fitava
a tarde envolta em surdos ecos.
Essas palavras de esperança
que a mesa e a cadeira ouviram,
repetidas na ceia rústica,
misturadas à móvel chama
das candeias que suspendíeis,
desejando uma luz mais vasta. (MEIRELES, 1989, p. 167-168)

Os pusilânimes que, anonimamente, acusaram os inconfidentes, conspiraram tal traição nas varandas, relativamente às claras, envoltos pela “bruma”. Embora visíveis, a circunstância do cochicho impedia a compreensão completa do que estava ocorrendo — acentuada, nessa estrofe, pelos “surdos ecos”: para os outros, as palavras eram inaudíveis. Após as alusões externas às varandas e ao gado, a estrofe refere-se apenas ao ambiente doméstico, indicando a trama íntima e sigilosa — apenas “a mesa e a cadeira ouviram”. O sujeito do enunciado, ao

utilizar os verbos no futuro do pretérito, escancara seu espanto com a ação e ainda sugere uma outra hipótese, caso não fossem os delatores. Nesse sentido, a expressão “luz mais vasta” não deixa de aludir, metaforicamente, à expansão da cena e à semântica de conhecimento e de clareza (somente hipotética, nesse caso). A especificidade da varanda nessa interlocução é também abordada por Cecília Meireles em uma carta a Armando Cortês-Rodrigues, na qual discorria sobre a construção do que viria a ser o *Romanceiro da Inconfidência*: “e que ali, ali naquela janela, naquela varanda, se conversaram aquelas conversas, se leram aqueles versos, se sonharam aquelas coisas...” (MEIRELES, 1998, p.59). O trecho destaca a importância do espaço na elaboração dos enredos constitutivos do *Romanceiro*. Tanto a varanda quanto a janela indicam a circunstância limítrofe entre casa e rua, dado que permite uma comunicação, embora não absoluta, entre os dois espaços. Assim, a varanda cifra a interlocução ao expor visualmente as cenas, mas impedir seu contato sonoro.

das minhas altas varandas

Em cotejo com a ruína do espaço no *Romanceiro da Inconfidência*, pouco menos de um mês antes da carta a Cortês-Rodrigues, o aspecto altaneiro, distante e confidencial é também desenvolvido na crônica “A casa”:

Das minhas altas varandas a avistava. E se a notei, foi só por sua solidão, esse uniforme pelo qual – objetos, animais, pessoas – fazemos o nosso reconhecimento. Pensei que seria meu destino amá-la. E sobre ela pensei algumas vezes, deslizando como pequena mosca pelas suas vidraças insondáveis, aventurando-me como os esbeltos gatos pelos ângulos do seu telhado, farejando o desenho secular e pueril das suas cornijas. Certamente, se eu pudesse, daria volta à chave, entraria pela sombra das suas salas, deixar-me-ia envolver por essa atmosfera de onda e nuvem que possuem as casas fechadas longamente, - e diria o meu nome às suas musicais paredes (...). Pensei que das minhas altas varandas se inclinava um coração de amor para a casa solitária, e deixei-me ir vivendo essa nova ternura; com suas ausências, seu natural impedimento de distância, e a impossível comunicação. Mas afinal aprendemos tanto com os homens a lição da renúncia que amar uma casa fechada é pequeno exercício; e uma casa vazia contém mais sonho e mais resposta que a maioria das pessoas. (MEIRELES, “A casa”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

Contrariamente à ruína do tempo na obra de 1953, a crônica “A casa” destaca os escombros das reformas urbanas e da modernização arquitetônica. A narradora só visualiza a cena pois dispõe da elevação da varanda. A partir desse recorte, o processo material e comezinho da demolição transfigura-se em uma “prova de amor”. A configuração lembra o típico quadro recôndito de declaração amorosa centralizado na varanda, de modo paradigmático, desde, ao menos, *Romeu*

e *Julieta*, de Shakespeare⁷. A solidão é destaque e induz reconhecimento e comunicação entre a narradora (novamente apenas uma espectadora) e a casa abandonada — envolta, não porventura, em “onda e nuvem”. A ausência, a distância e a impossível comunicação destacam que, apesar dos empecilhos, ela segue, devota e destinadamente, a amar a casa. A construção inicial do texto (“das minhas altas varandas”) faz lembrar o *Romanceiro Gitano*, de Federico García Lorca:

Deixai-me subir ao menos
até as altas varandas,
Deixai-me subir! deixai-me
até as verdes varandas.
Os corrimões da lua
por onde retumba a água. (LORCA, 1985, p. 25)

A estrofe apresenta exatamente o privilégio das alturas: o pedido para “subir” é consequência das possibilidades singulares de contemplação proporcionadas pelas “altas varandas”. Além disso, a lua é par da água: repete, imagética e sonoramente (“retumba”), as águas. Embora não pareça ser a perspectiva desse poema, tal escalada evoca ainda uma elevação cristã, tradição para a qual, aliás, os alpendres e púlpitos nas igrejas representam uma primeira elevação da terra. Em contraste com o poema de Lorca e com a evocação desse ideal cristão, ao invés de direcionar-se aos “corrimões da lua”, a crônica de Cecília Meireles usufrui da altura para dirigir-se a elementos banais no chão.

Na crônica “A casa”, a varanda permite ver não só o interior da habitação, mas a via pública:

E das minhas altas varandas vi toda a sua anatomia, suas divisões, suas passagens, suas claridades, seus descabros, a mancha dos quadros no papel das paredes, as pias, os lavatórios, os ladrilhos amarelos e azuis, o chão com a sua geometria, o lugar de comer, o lugar de dormir, e esse espaço geral de sofrer, que as casa piedosamente cercam com seus sucessivos regaços. Quem transitava pelas ruas não sabia do acontecimento. A casa era a mesma com as janelas firmes na fachada, e seu jeito de senhora antiga muito bem sentada em vestido de franjas, com leque de plumas formando oásis nesse deserto que o tempo vai cavando por dentro das fotografias (...). Durante esse tempo, a casa me contava não apenas o que se passara dentro dela, mas o que ela mesma era: o que havia no interior dos seus muros, de que modo se sustentavam suas divisões, por onde entravam e saíam os segredos da sua estrutura. Contava-o com tanta simplicidade, que aquilo só podia ser a sua linguagem de amor – a sua revelação. E a fachada deixava passar aquela confiança para as alturas, para as minhas varandas. Lá embaixo, os transeuntes se moviam absolutamente cegos, com esses passos tontos que os homens têm, vistos de longe. (MEIRELES, “A casa”, *A Manhã*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947)

⁷ Ver, principalmente, Ato II, Cena II, SHAKESPEARE, 2016, p. 96-102.

Os restos da casa fornecem apenas indícios de sua antiga existência. Todavia, é a partir desses destroços e das sombras que a narradora reconstrói os enredos e “os segredos da sua estrutura”. Assim, nem a passagem do tempo e nem o ímpeto de renovação arquitetônica são impeditivos no relacionamento com os escombros da casa. As “altas varandas” disponibilizam um ângulo privilegiado, pois o “despojamento” da casa é um espetáculo restrito — o que permite o diálogo entre duas privacidades. O processo torna-se uma confidência, fato que intensifica o caráter afetivo e de intimidade concedido à frívola demolição. Desse modo, é sugestivo que a cena contemplada seja percebida tão somente pela narradora: por conta dos muros e do frontispício que permanece intacto, a demolição é obliterada ao rés-do-chão. Tal elucidação tem caráter literal, mas, se lida sob signo metafórico, expõe a capacidade da narradora em observar enquanto os outros permanecem “cegos” diante do quadro. Assim, a recorrente disposição devota, de “tenho amado casas” (MEIRELES, “Casas...”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950), permitiria diferenciar esse sujeito dos outros, que se movem indiferentes. A varanda ganharia especificação nessa devoção: “tenho amado suas varandas, com pavões, batéis e barcarolas...” (MEIRELES, “Casas...”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950). Na atenção à casa, a varanda é central por ser a parte mais visível aos olhos dos transeuntes. Essa conexão é demonstrada em uma crônica de viagem à Índia, quando a escritora destaca as primeiras palavras que desejou aprender no idioma, ambas em alusão ao pórtico da casa: “varanda e chaves” (MEIRELES, “O deslumbrante cenário”, *Diário de Notícias*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1953).

Nesse sentido, é sugestivo o cotejo entre a posição altaneira da varanda e uma recorrente definição da crônica como um gênero banal e prosaico. Antonio Candido realiza justamente essa diferenciação na definição do gênero: “a sua perspectiva [da crônica] não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p. 14). Tal definição é desmontada nessas crônicas de Cecília Meireles, que invertem o jogo e apresentam uma perspectiva das alturas. Contudo, nesses textos, não é mais a magnanimidade natural da montanha, mas de um constructo artificial, o que insere as crônicas em uma perspectiva quase cosmopolita. Além disso, a varanda não é uma elevação que enseja o puro isolamento do “alto da montanha”, proporciona, ao contrário, proximidade e interlocução. A arquitetura do cômodo corrobora essa disposição: é um elemento conector da casa, opera justamente na comunicação entre os dois âmbitos.

A crônica “A casa” interliga-se a outros textos de Cecília Meireles nos quais as reformas urbanas são motivo de desconsolo pois, em vez de os planos urbanos promoverem a coexistência dos imóveis, eles destroem as casas antigas para ceder espaço às construções mais novas — é um processo ruinoso fabricado, distinto do apresentado no *Romanceiro*. Na contramão dessa tendência renovadora, há uma defesa das casas antigas e uma devoção a elas — a despeito do descaso e do abandono geral. Por fim, ainda em relação à modernização das cidades, merece ênfase, em contraste com outros escritores modernos, a quase ausência dos arranha-céus que, quando pouco aludidos, são por um viés negativo: atrapalham a

observação da paisagem⁸. Em contraponto, a varanda permite uma intensificação do olhar, em oposição à obliteração ocasionada pelos arranha-céus. O destaque para o espaço pode também ser lido por meio da presença dessa forma arquitetônica antiga, como uma herança ibérica, que se acomodou na arquitetura dos trópicos. O tema mereceu comentários de viajantes pelo Brasil, que sinalizaram a massiva presença da varanda (e, no recorte aqui proposto, suas sinonímias) e sua função de sombra e alívio do calor: nesse cômodo, “abrigado dos raios do sol, o brasileiro se abandona” (DEBRET, 1940, p. 142), ou em *Tristes Trópicos*, Lévi Strauss. Devido à enganadora, porém recorrente, correspondência entre espaço e disposição, Gilberto Freyre já interpretava a varanda como uma dependência aclimatada ao Brasil e, por isso, já muito “nossa”: o “alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais — não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico” (FREYRE, 2006, p. 35). Nessa toada, a varanda apareceria como metáfora para a linguagem, em um poema de João Cabral de Melo Neto dedicado ao ensaísta: “esse à vontade que é o da rede, / dos alpendres” (MELO NETO, 2020, p. 467).

Por fim, merece realce a posição fixa da varanda que impulsiona de dentro de casa, uma observação da cidade, ao contrário do movimento andarilho. Circunstância semelhante é descrita por Mário de Andrade, ao elucubrar a aparição do título do livro *Paulicéia desvairada*:

Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espaiar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, "Paulicéia Desvairada". O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. (ANDRADE, 1942, p. 21)

O “estouro” é produto da ida “à sacada”. É a amplitude da cena propiciada pela varanda na rua Lopes Chaves que impele a inspiração. Apesar da indistinção noturna (“olhando sem ver”), o sujeito percebe os “ruídos, luzes, falas abertas”. Nesse caso, a cidade e a vida prosaica são os motivos da atração do olhar. O espaço é também aludido em um poema central da obra de Carlos Drummond de Andrade:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa. (ANDRADE, 2017, p. 61)

No espaço fronteiro, o mundo privado (casa) e público (montanha) se acoplam. Nesses dois excertos, é possível observar certa convergência para o cômodo precisamente pela possibilidade de vislumbre do mundo público. Na obra de Cecília Meireles, retida e fixamente, o sujeito poético se posta na varanda e oscila

⁸ Ver, em especial, os poemas “Infância” e “Pomba em Broadway”, e as crônicas “Casas...”, “Cidade louca”, “Confidência”, “Portinari, o lavrador” e “Uma casa morre”.

entre duas disposições: abstrai-se desse mundo e, ao mesmo tempo, comunica-se intensamente com ele. A vista livre e desimpedida da varanda permite alhear-se do mundo terreno ao aproximar-se do âmbito celeste, e unir-se ao terreno ao pender o olhar para baixo. Os textos aqui recortados acentuam a insistência visual que percorreu os textos analisados: os verbos “ver”, “observar”, “mirar” e “assistir”, junto à mobilização imagética, são centrais para os poemas “Distância” e “Joguinho na varanda”, e para as crônicas “O ‘anti-Moisés’” e “A casa”. A partir da varanda, a posição de espectadora permite “acompanha[r] de longe” e “sobrevoa[r] terras e mares”, contemplando, simultaneamente, elementos etéreos e prosaicos.

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante, 1942.

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51-66.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Carlos Drummond de Andrade (Org.). São Paulo: Global, 2015.

BLUMENBERG, Hans. *La inquietud que atravessa el río*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “Lirismo puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Li Po, Tu Fu. *Poemas chineses*; tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LORCA, Federico García. *Romancero gitano e outros poemas*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MCGRAVAN JR., James Holt. “Shelley, Virginia Woolf, and the Waves: A Balcony of One’s Own”, *South Atlantic Review*, Vol. 48, No. 4 (nov., 1983), pp. 58-73.

MEIRELES, Cecília. “A casa”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.

MEIRELES, Cecília. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Organização de Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

MEIRELES, Cecília. “Ainda a propósito de ‘Play Grounds’”, *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1936.

MEIRELES, Cecília. “Casas...”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de julho de 1950.

MEIRELES, Cecília. “Debaixo da noite e diante do mar”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1929.

MEIRELES, Cecília. “O ‘anti-Moisés’”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1943.

MEIRELES, Cecília. “O deslumbrante cenário”, *Diário de Notícias*, “Letras e artes”, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1953.

MEIRELES, Cecília. “Mais poesia”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1942.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*; apresentação João Adolfo Hansen. São Paulo: Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, 1929.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MEIRELES, Cecília. “Portinari, o lavrador”, *A Manhã*, 21 de fevereiro de 1943.

MEIRELES, Cecília. *Retrato natural*. Global: São Paulo, 2014.

MEIRELES, Cecília. “Uns óculos”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1944.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

SERPA, Alberto de. *Poesia*; com ilustrações de Paulo Ferreira. Lisboa: Inquérito, 1944.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2016.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica 2021.