

## “Assim n’água entraste...”: morte estética em Cecília Meireles

---

JONAS MIGUEL PIRES SAMUDIO

*Graduado em Filosofia (2003) e em Teologia (2006); graduando em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Orientação: Prof. Dr. João Carlos Biella.*

**Resumo:** Cecília Meireles, poeta do modernismo brasileiro, de acordo com muitos pesquisadores, apresenta em sua obra uma proximidade com a tradição poética. Objetiva-se refletir, partindo-se do Poema “34”, de *Metal Rosicler* (2005), como a poesia cecilianiana articula, em uma noção de belo, a dimensão da morte e, nesse caso, do suicídio, que não será compreendido como uma temática, mas numa dimensão poética. Desse modo, a pergunta que norteará nossas considerações concerne à origem e à destinação da poesia, pois, assumimos, com Blanchot (2011), que “a literatura começa no momento em que a literatura se torna uma questão”.

**Palavras-chave:** Poesia; morte estética; Cecília Meireles; Poema 34.

**Resumen:** Cecilia Meireles, poeta del modernismo brasileño, de acuerdo con muchos investigadores, muestra en su obra un vínculo con la tradición poética. Nuestro objetivo es reflexionar, a partir del "Poema 34", en "Metal Rosicler" (2005), como la poesía cecilianiana articula, en un sentido de la belleza, la muerte y, en este caso, el suicidio, que, aquí, no será tema, pero comprensión de poesía. Por lo tanto, la pregunta que guiará nuestras consideraciones dice respecto al origen y el destino de la poesía, pues, suponemos, con Blanchot (2011), que "la literatura comienza en el momento en que la literatura se convierte en un problema".

**Palabras-clave:** Poesía; muerte estética; Cecília Meireles; Poema 34.

---

*Chove torrencialmente no texto [...]  
Sobre o texto, chove torrencialmente.  
Começam por cair Água-mel que, benfazeja, veio por fim ao longo período de seca,  
depois água-marinha, que irá salgar os campos,  
Em seguida, água, uma massa de chuva torrencial por onde avança o silêncio da água que cresce na  
noite tempestuosa [...]  
Fora do abrigo, só avança o silêncio da água*

Maria Gabriela Llansol

Cecília Meireles, mulher-poeta do modernismo brasileiro. Cecília, como a mártir patrona dos músicos, canta, como um louvor atemporal, à beleza, origem e destinação da poesia – um belo, contudo, que não prescinde do disforme, do feio; antes, que pode encontrar nos braços da dissolução, da morte e do morrer, um lugar de expressão que implode as não-compreensões que cercam a arte e suas expressões. Ha-

verá, portanto, como condição da existência da poesia, e da literatura, uma pergunta pela origem que, concomitantemente, será uma pergunta pela destinação da obra.

“Admitamos que a literatura começa no momento em que a literatura se torna uma questão”, afirma-nos Maurice Blanchot (2011, p. 311). Admitamos, ainda, que a falta é uma mão que escreve na mão do poeta; admitamos, ainda, que, no movimento da mão da poeta Cecília Meireles, mão que é uma falta que toma corpo-mulher, há um desejo que pergunta: para onde vou, eu, poema?

Perguntando pelo caminho estético da poesia, caminho que pode, por vezes, ser descrito pelo singlar de uma barca sob as águas subterrâneas, somos levados a Cecília Meireles que, poderíamos dizer, insere-se à margem, conscientemente, da poesia moderna brasileira. Assim, como “águas que correm sobre nada \_\_\_\_\_ por que sem leito que as fixe” (LLANSOL, 1994, p. 42), a poesia cecilianiana, herdeira, dentre outros, das estéticas simbolista, trovadoresca e romântica, tem forte apelo formal, que aparece no uso da métrica e da rima; desse modo, apresenta uma estrutura aparentemente rígida, o que a coloca em posição contrária ao projeto estético do Modernismo.

Além disso, não nos é possível olvidar, que, segundo Nelly Coelho (s/d, p.90), em plena renovação modernista, Cecília Meireles surge com uma poesia pouco influenciada pelos apelos revolucionários e se une aos escritores espiritualistas do Rio de Janeiro. A esses

[...] uniu-se Cecília Meireles, sem dúvida atraída por afinidades de temperamento, pois, ainda que renovadores, os escritores da corrente espiritualista buscavam uma transformação despida do extremismo e do caráter revolucionário do Movimento Modernista paulista, iniciado em 1922. Não aceitavam eles a anarquia revolucionária destes, seu total desligamento com o passado literário e o caráter exageradamente nacionalizante do Movimento (COELHO, s/d, p. 90).

Ainda de acordo com a autora, referindo-se a Tasso da Silveira, a principal atitude contra a qual se colocava o grupo de espiritualistas era contra o “vandalismo inicial” – podendo-se compreender, aqui, por vandalismo, o caráter vanguardista, a chamada fase heroica do modernismo – que, com o passar do tempo, foi desaparecendo. Igualmente, os escritores espiritualistas reivindicavam

[...] uma renovação mais equilibrada e talvez mais de natureza ideológica do que formal: uma literatura fundamentada no “pensamento filosófico”, na “tradição cultural”, na “brasilidade” e na “universalidade”. No tocante à solução formal, aceitavam os metros tradicionais usados pelos parnasianos, bem como o verso livre dos simbolistas; o artista era livre para adotar o ritmo que melhor se ajustasse à expressão de sua mensagem poética, e dentro dessa liberdade é que se podia avaliar a verdadeira arte do poeta (COELHO, s/d, p. 91).

Conforme informa-nos Nilma Lacerda (2005, p. XV), a voz de Cecília, voz de uma tradição renovada que ecoa no complexo momento do modernismo, desempenha importante papel, pois, “[...] sem estar integrada formalmente a nenhuma dos vários grupos que se formaram, [ela] construiu obra singular, merecedora da admiração de

artistas contemporâneos e do público, chamados – pelas palavras e sensibilidade da artista – a participar do mistério da vida”.

Cecília Meireles, poeta-mulher, desenvolvendo um caminho seu em relação à poesia modernista, assume uma dicção particular, o que faz de sua poesia uma reflexão, a partir de seu temperamento, sobre o ser humano; uma poesia severa, humana, certamente, como nos diz Nelly Coelho (s/d, p. 94), uma poesia que nos faz mergulhar em trevas luminosas e olhar, ainda uma vez, sobre a beleza que se oculta entre flores, galhos, raízes e sob a terra. Quiçá, uma beleza vista pela poesia-morte, aquela que desce a “essa região neutra em que se afunda, doravante entregue às palavras, [aquela] que, para escrever, caiu na ausência de tempo, ali onde é preciso morrer de uma morte sem fim” (BLANCHOT, 2005, p. 317).

Nesse navegar, almejamos ir a águas mais profundas e, não ficando em sua superfície, flutuar enquanto se afunda, vislumbrando nesse ritmado movimento aquático, o olhar ceciliano a respeito da morte, compreendida como um valor estético, tal qual por ela apresentado no Poema “34”, de *Metal Rosicler*. Penúltima publicação (1960) em vida da autora, a obra é composta por 51 poemas, cuja numeração corresponde, igualmente, ao título de cada um. Considerada uma obra de maturidade da autora, *Metal Rosicler* (2005) inicia-se com uma epígrafe que explica a origem do título:

Metal rosicler é uma pedra negra, como o metal negrilho, [...] como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca ou chave, como quem a mói e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler [...] Dá em caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as cores (ANTONIL, citado por MEIRELES, 2005, p. 146).

E conclui-se com a epígrafe, escrita em versos:

Negra pedra, copiosa mina  
do pó que imita a vida e a morte;  
– e o metal rosicler descansa.

Na noite densa em que se inclina,  
por faca ou chave que abra ou corte,  
estremece em tênue lembrança.

Pois um sangue vivo aglutina  
dados coloridos da sorte,  
para uns acasos de esperança (MEIRELES, 2005, p.196).

De fato, o começo da poesia, obra em metal que sai do negro de uma intimidade, passa pelo sangue, pelo corpo – o poeta é um sensual, assegura-nos Manoel de Barros (1996, p.316) – e, por fim, toma cores variadas – “há mais tons de branco do que a brancura faz supor” (LLANSOL, 2001, p. 45), pois só as singularidades são reconhecidas; parece-nos, assim, que a poesia, a palavra tirada do meio dos fins, tem

seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo -, isso [...] ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém é a linguagem (ADORNO, 2003, p. 74).

Há uma esperança, por certo, desenhada na densidade de *Metal Rosicler*, um “livro de temática densa – próxima da morte, da desilusão –, mas com um pé no tempo que volta, que sempre volta no presente renovado” (segunda orelha de MEIRELES, 2005). Há esperança, sim; e, parece-nos, esta reside na estética, na obra poética que se abre ao *porvir*, de leitores. Há, ainda, uma tarefa à poesia: adormecer silenciosamente, esquecer-se para lembrar o caminho a ser traçado.

Diz-nos o poema “34”:

01. Assim n’água entraste
02. e adormeceste,
03. suicida cristalina.
  
04. Todos os mortos vivem dentro de uma lágrima:
05. tu, porém, num tanque límpido,
06. sob glicínias,
07. num claro vale.
  
08. Não vês raízes nem alicerces,
09. como os outros mortos:
10. mas o sol e a lua,
11. Vésper, a rosa e o rouxinol,
12. nos seis espelhos que te fecham por todos os lados.
  
13. Pode ser que também Deus se aviste,
14. nessa imóvel transparência.
15. E pode ser que Deus aviste teu coração,
16. e saiba por que desceste
17. esses degraus de cristal que iam para tão longe.
  
18. Ah!
19. é o que rogamos para sempre,
20. diante da tua redoma
21. onde dormes sozinha com os teus longos vestidos,
22. diante da tua transparente,
23. fria, líquida barca (MEIRELES, 179-180).

A obra “34”, de Cecília Meireles, compõe-se, à primeira vista, como uma evocação, um lamentoso suspiro – “Ah!” (v. 18) –, em que se desenha, aos olhos do leitor, a figura singular de uma suicida (v. 3) que, deitando em águas plácidas (v. 1-2), contempla a totalidade do mundo e Deus (v. 13-17) – em seus seis espelhos (v. 12) – e o movimento que a todos sincroniza – a morte –; e o faz de um modo diferente, inverso ao dos outros mortos (v. 8-11), sem tristeza (v. 4), guiada pela beleza de uma transparente bar-

ca (v. 22-23). Diante de seu adormecer cristalizado (v. 20-21), resta a permanência de um rogo, de uma prece (v.19), que busca o sentido do desvanecimento.

Ofélia.

A princesa suicida de *Hamlet* (2011), de William Shakespeare. Como não vê-la pairando sobre as águas desse poema?

E como não contemplar, na redoma da arte, o quadro de Sir John Everett Millais, *Ophelia*<sup>1</sup>, concluído entre 1851-1852? E não será possível, igualmente, passarmos despercebidos, frente ao sorriso de uma morta-morrendo, o paradoxo de gozo e de aniquilamento que, de certo modo, toma conta do imaginário do suicídio, temática esta constante na arte. Com efeito, Bachelard afirma, a esse respeito, que

o problema do suicídio na literatura é [...] decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. [...] É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. [...] A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina. Desde a primeira cena entre Hamlet e Ofélia, Hamlet [...] como se fosse um adivinho [...] pressagia [seu] destino. [...] Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (BACHELARD, 1997, p. 83-84).

Assim, segundo Soraya Borges Costa (2011), em um importante estudo sobre o processo alquímico-existencial que subjaz à poesia de *Metal Rosicler*, aponta-nos que já a forma do poema “34”, marcado pela irregularidade dos versos, das estrofes e da rima, sugere o movimento das “águas que embalam uma ‘suicida cristalina’ em sua morte suave e serena” (p. 69). Também, pode-se acrescentar, o ritmo delicado do poema, em relação direta com o tema de uma mulher suicida, situa-o em uma paisagem de natureza melancólica; nesta, as glicínias compõem um leito que, em um claro vale, abre-se à contemplação do sol, da lua e de vésper. Certamente, sol-lua-vésper mostram, em uma intrínseca relação, a passagem do tempo, tema frequente em Cecília Meireles (COELHO, s/d, p.95), em sua manifestação: dia (sol), noite (lua) e as fases intermédias do crepúsculo e do amanhecer (vésper, morte e renascimento) (COSTA, 2011, p. 71).

Também, seguindo a reflexão de Costa (2011, p. 69), embora os verbos que indicam a ação empreendida pela suicida – adormecer, dormir – tentem eufemizar essa mesma ação, não há dúvida de que se trata, realmente, de um suicídio. Sem tristeza, sem lágrimas, somos postos diante de um “satisfazer-se com a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 94), de um suicídio, de uma morte premeditada e elegida, em que não há vítima, nem algoz – apenas o movimento deslizante do morrer. Igualmente, não se pode falar, nesta obra, de um movimento egoístico de morte, pois os seis espelhos que circundam a morta não são, de modo algum espelhos narcísicos, visto que, na sua conjugação, fazem ver, no plano, a profundidade de um infinito e não a um eu ensimesma-

---

<sup>1</sup> A pintura, bem como detalhes referentes à sua elaboração, pode ser vista no site oficial a respeito da obra de Millais:  
<<http://www.cazbo.co.uk/ThePainting/ThePainting/ThePaintingStandard.htm>>. Acesso em 29 nov. 11

do; além disso, Deus, é possível, pode-se voltar para ver não só o gesto suicida, mas o coração, a interioridade de desejos daquela que se entregou a tal ato: falando da morte, fala-se de Deus e “Deus é [...] o rosto da sua morte” (BLANCHOT, 2011, p. 102). Não é, pois, uma morte condenada, antes, é a beleza a se desdobrar como um véu, que recobre o horror do real (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 37).

Tal morte, nesse sentido, deve ser mantida em seu aspecto de redoma, de cristal líquido – é o que se pede àquele que pode olhar o coração de quem morre. E o deve, pois, pode-se, certamente, sublinhar que a morte, aqui assumida como suicídio, reflete sobre a estética e a arte.

Para onde vou, eu, o poema?

Testemunhamos essa questão, sobre a origem e a destinação da poesia, no início. Agora, intensificando o olhar, que também faz a arte, reconhecemos essa

[...] curiosa posição do sujeito que, imerso na contemplação, retira-se inteiramente da cena, tornando-se menos aquele que a observa e retrata que aquele que vive a cena, nela imerso. Resta ao poema, então, fazer o objeto falar. Elevado à dignidade da Coisa, recoberto pela beleza, o objeto ocupa a cena (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 40).

O objeto que, nesse poema, nos fala, aquele que elegemos, é a morte-sacrifício em sua relação com a arte, pois sentimos “aqui profundamente que a arte é relação com a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 93).

Primeiramente, há que se destacar o peso dramático do suicídio e de sua preparação que, como uma dramatização poética, guarda significados. Muitos artistas, certamente, encontraram em suas vidas, em algum momento, algum muro que os encerrou na impossibilidade da travessia; Llansol (2011, p. 35) a isso se refere, quando comenta a respeito de autores que, fulgorizados, são figuras em seu texto:

É um facto, Nietzsche enlouqueceu, Hölderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com seu corpo no poema, Virgínia Woolf suicidou-se, Spinoza acabou silenciando-se, Kafka foi pego a tempo por uma tuberculosa galopante, Pessoa foi-se degradando no alcoolismo, Kierkegaard acabou triste e só.

Não olvidamos, certamente, dos casos de Sylvia Plath, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Ana Cristina César e de tantos outros, cujos fins trágicos de vida apontam para algum nível intenso de impossibilidade e de dor. Contudo, todos esses, e tantos outros,

cumpriram seu destino humano, que era – e é – o de arriscarem a identidade, mas sofreram espantosamente e não foi esse sofrimento o que, de certeza, procuraram. O objectivo era o de encontrar passagem, para eles e para os outros, não o de ficarem esfacelados e implodidos nos recifes da travessia (LLANSOL, 2011, p. 36).

Não nos impomos, assim, fazer uma análise psíquica do suicídio, mas, tão-somente, olhar para sua relação com a estética. Alvarez (1999) afirma-nos que os suicidas,

para agir exatamente da maneira como agiram, devem ter ficado dias sem fim, ruminando cada um desses detalhes, selecionando-os, modificando-os, aperfeiçoando-os como artistas, até chegarem àquele acontecimento único e irrepitível que expressava a loucura de cada um em toda a sua singularidade. Nessas circunstâncias, *a morte pode acontecer, mas é supérflua* (ALVAREZ, 1999, p. 129, destaques nossos).

Tal trabalho formal com a própria morte, como Penélope que tece sua própria mortalha, e não a de Ulysses, parece encontrar já em Hamlet, na Ofélia primeva, uma realização marcante, como se pode ouvir na descrição dela feita pela Rainha Gertrudes:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho  
Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;  
Ela foi até lá com estranhas grinaldas  
De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,  
E compridas orquídeas encarnadas,  
Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,  
[...] Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,  
Para aí pendurar as coroas de flores,  
Um ramo invejoso se quebrou;  
Ela e seus troféus floridos, ambos,  
Despencaram juntos no arroio soluçante.  
Suas roupas inflaram e, como sereia,  
A mantiveram boiando um certo tempo;  
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,  
Inconsciente da própria desgraça  
Como criatura nativa desse meio,  
Criada pra viver nesse elemento.  
Mas não demoraria pra que suas roupas,  
Pesadas pela água que a encharcava,  
Arrastassem a infortunada do seu canto suave [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 117).

Morta, cantora de cantos antigos; deslizante, envolvida em longos vestidos (v. 21), como nos diz Cecília Meireles. Uma morte suave, doce, cuja companhia é a das flores e da água, belo túmulo de cristal. O suicídio, de certo modo, pode nos parecer o abolir do mistério da morte (BLANCHOT, 2011, p. 109), pode aniquilá-la na sua pretensão de a todos dominar, a todos dobrar sob sua vontade. O suicida sinaliza que, se

pelo suicídio, quero matar-me num momento determinado, ligo a morte ao agora: sim, agora, agora. Mas nada mostra melhor a ilusão, a loucura desse “eu quero”, pois a morte nunca está presente. Há no suicídio uma notável intenção de abolir o futuro como mistério da morte: de certo modo, matar-se é querer que o futuro seja sem segredo (p. 110).

Há, assim, um trabalho formal da morte expresso no poema “34” que a torna sublime, um sublime morrer na vontade de desvanecer. E, se quem quer morrer não

morre – “todos os mortos vivem dentro de uma lágrima” (v. 3) –, talvez por que “perde a vontade de morrer, ingressa no fascínio noturno onde morre numa paixão sem vontade” (BLANCHOT, 2011, p. 110), podemos nos perguntar se a permanência na forma de suicida-poema, da Ofélia ceciliana, não é garantia de uma vida estética que atrai todos os olhares-leitores, até mesmo, o olhar de Deus. É, certamente, uma supra-vida na morte que se acolhe no movimento do deslizar: “O hidrofóbico não afunda na água, desliza. Assim, as águas não só não engolem o não-flutuante como mínima é a fricção entre estas e o deslizante” (LLANSOL, 2002, p. 120). Recorda-nos Blanchot (2011) que

[...] o fato de morrer que inclui uma reversão radical, pela qual a morte era a forma extrema do meu poder torna-se não só o que me desapossa ao lançar-me fora do meu poder de começar e até de acabar, mas torna-se também o que não possui nenhuma relação comigo, o que não tem poder sobre mim, o que é desprovido de toda a possibilidade, a irrealidade do indefinido (p. 112).

Morte e arte – interessante, notamos que o poema “34”, igualmente, leva-nos, pelo verso “[...] a rosa e o rouxinol” (v. 11), ao conto “O Rouxinol e a Rosa” (2002), de Oscar Wilde. Neste, pela junção de dois temas-imagens ligados à lírica – o rouxinol, pássaro noturno, e a rosa, rainha das flores – o escritor trata do sacrifício do pássaro, realizado durante o canto, para que, em meio às rosas brancas, uma pudesse se tornar vermelha e, assim, fazer com que um jovem estudante pudesse ir a um baile com sua amada

[...] E a roseira pedia ao rouxinol que comprimisse mais o peito de encontro ao espinho.

– Aperta mais, pequeno rouxinol! – exclamava ela –, ou nascerá o dia antes que a rosa esteja terminada.

E o rouxinol comprimia-lhe mais de encontro ao espinho, e o espinho tocou-lhe o coração, e uma dor violenta e cruciante percorreu-lhe o corpo. violenta, violenta era a dor, e cada vez mais vigoroso se tornava o canto, pois o rouxinol cantava o amor aperfeiçoado pela morte, o amor que não morre na tumba.

E a maravilhosa rosa tornou-se carmesim como o céu oriental. Carmesim era a orla das pétalas, e rubro como um rubi era o centro da rosa.

Mas a voz do rouxinol foi-se tornando cada vez mais fraca, suas asas começaram a bater, e uma névoa cobriu-lhe os olhos [...].

Lançou, então, seu último acorde musical. A alva luz ouviu-o, esqueceu-se da aurora e permaneceu no céu [...].

– Olha, olha! – exclamou a roseira. – A rosa já está terminada.

O rouxinol, porém, não respondeu, pois jazia morto em meio à espessa relva, com o espinho cravado no coração (WILDE, 2002, p. 202).

Rouxinol e rosa, sacrifício e amor, beleza e morte: parece que os símbolos da poesia e do afeto, este que é a “coisa que mais define o mundo, muito mais do que a apetência pelo poder” (LLANSOL, 2011, p. 25), dizem-nos que a entrega, espontânea, da suicida constrói, ao redor de si, um silêncio, que só pode ser tocado pela arte. Também

aqui, arte e morte são mútuos que se tocam. A estética, assim, é um tipo de morte, não como fim derradeiro, mas como aparas, como as dobras do estar preso ao poder e ao mando. A Ofélia ceciliana, este rouxinol que sucumbe na arte, saindo de si – não se vendo no espelho – afunda no rio da escrita, desliza, desvanece sua presença de personalidade e torna-se símbolo da passagem do mundo e de seus muros para a liberdade da poesia.

No verso 20, “diante da tua redoma”, rogamos com o olhar que perpetua a imagem da morte-estética. Morre o autor, morre o poeta, mas a obra permanece, sin-  
grando mares de novas compreensões, de novas leituras, desenhando novos trajetos, novos caminhos e empreendendo infundáveis travessias. Torna-se imagem, a poesia; imagem aberta, por certo, posta diante da contemplação. Visualizar o poema, convidamos o “34”, pois o belo é um convite ao olhar. E quem escreve, pode fazê-lo por meio do olhar expectante. Diz-nos Blanchot (2011),

a morte, a morte contente, é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego. Sim, mas como escrever? O que é que permite escrever? A resposta é nossa conhecida: não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente. A contradição recoloca-nos na profundidade da experiência (p. 96).

Escrever e morrer, não como contradição: como alternativa que se escolhe, pois, quando se vê outro – um “eu” que se estilhaça –, o poeta se põe a submergir em meio à linguagem, aceita o convite para entrar nessa água, sedutora, gentil e, por que não dizê-lo, capaz de levar à morte.

O poema “34”, assim, parece-nos colocar frente a uma compreensão poética que não desconsidera o papel da poesia e do sujeito que a ela se entrega: constrói imagens, destina-se ao morrer – quer, aceita, deita-se ao largo da água que faz sucumbir –, é como uma jovem que, já morta, torna-se transparente de significados, por abraçar o deslizar dos significantes; já que, quando o autor se retira do poema e, nele, morre, somente a visão de uma outra realidade se mostra. E esta não mais pertence ao autor, mas torna-se independente, adquire uma nova forma de existência, a do belo, que se abre a múltiplos mundos de significação.

O poema é, pois, uma imagem do belo que não desconsidera o disforme, o feio, o suicídio, “pois é na morte, na morte pela beleza, que o poema se constrói, no momento mesmo em que a morte se dá: escritura do desastre. Esta, a sua forma de beleza. Esta, a sua melhor morte” (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 37). E, se consideramos, com Blanchot (2011), que quem se suicida está afirmando a vida e seu desejo de permanecer e que

a morte, se sobreviesse na hora escolhida, seria uma apoteose do instante; o instante, nela, seria a própria centelha dos místicos e, por conseguinte, o suicídio conserva, certamente, o poder de uma afirmação excepcional, continua sendo um evento que não se pode contentar em dizer que voluntário, que escapa à usura e extravasa os limites da premeditação (p. 108-109).

Podemos, certamente, afirmar que, em “34”, a suicida permanece viva em seu instante de entrada na água, de cristalização como imagem da morte suave, não lhe

possível escapar ao desejo impressionante de que, como imagem consignada em poema, permaneça em sua realidade de pujança e de doçura.

Para onde vou, eu, o poema?

Adentre nas águas da linguagem, aceite morrer, torne-se imagem: permaneça poesia, o belo que desliza sobre as paisagens.

### *Referências*

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade", in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 65-89.

ALVAREZ, A. "Sentimentos", in: *O Deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 27-142.

BACHELARD, Gaston. "O complexo de Caronte. O Complexo de Ofélia", in: *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1997, pp. 73-95.

BARROS, Manoel de. "Conversas por escrito (Entrevistas: 1970-1989)", in: *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 305-343.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O livro porvir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

COELHO, Nely N. "O eterno instante na poesia de Cecília Meireles", *Alfa: Revista de Linguística*. Disponível em: <[seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3232/2959](http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3232/2959)> Acesso em 15 de novembro de 2011.

COSTA, Soraya Borges. *A poesia de Cecília Meireles em busca do rosicler*. Uberlândia, 2011, 128 f. (Dissertação de Mestrado).

LACERDA, Nilma. "Afinando o ouvido para estas "Canções" e outros cantares", in: MEIRELES, Cecília. *Obra poética: Canções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 2: O ensaio de música*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

\_\_\_\_\_. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

\_\_\_\_\_. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

MEIRELES, Cecília. "Metal Rosicler", in: *Obra poética: Canções*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, pp. 143-196.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WILDE, Oscar. "O rouxinol e a rosa", in: *Contos e novelas*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 197-203.