

Doze noturnos de Holanda: noite nefasta ou benfazeja noite?

Silvana Augusta Barbosa Carrijo

UFG



RESUMO – A partir do instrumental teórico formulado por Gilbert Durand (2002), a teoria antropológica do imaginário, realizamos a hermenêutica da obra *Doze noturnos de Holanda* (1987), de Cecília Meireles, verificando o manejo da escritora na produção de imagens e símbolos que traduzem predominantemente, por parte do eu-lírico, uma atitude de eufemização e aceitação das faces horrendas de Tânetos, a partir de estruturas típicas do regime noturno da imagem, nas suas facetas mística e sintética.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Imaginário; Regime noturno da imagem

ABSTRACT – Based on the theoretical support of Gilbert Durand (2002), his imaginary theory, this study aimed to realize a hermeneutical analysis of the book *Doze noturnos de Holanda* (1987), by Cecília Meireles. This was possible by verifying how the writer deals with the images and symbols that express an euphemistic attitude and an acceptance of Tânetos horrendous' face, based on the typical structures of the nocturnal regime of imaginative, in its mystical and syntactical facet.

Keywords: Cecília Meireles; Imaginary; Nocturnal regime of imaginative

Eis o momento! Começando nesta porta, um longo e eterno caminho mergulha no passado: atrás de nós está uma eternidade!

NIETZSCHE

Fundada na França por Augusto Comte (1758-1857), a corrente de pensamento denominada Positivismo, fundamentada na ciência e na organização técnica e industrial das sociedades humanas, proclamou o método científico como via única de acesso ao conhecimento. No entanto, por mais soberana que se tentasse considerar a ciência, mito e homem não se mostraram, nem mesmo aí, totalmente isolados. Onde está o homem, o mito se instaura e com ele, imagens, símbolos, simbolismo constituem palavras-chave de uma forma nada positivista de busca de novos conhecimentos, descobertas e modos de expressão por parte do ser humano.

Um debruçar diacrônico sobre a relação entre homem e mito realmente nos mostrará períodos em que ora se verifica uma preponderância do *mythos*, ora se observa um estado apologetico do *logos*, mas a acuidade de nossas observações nos permitirá verificar que momentos houve em que estes elementos não se dispuseram de maneira dicotômica.¹ Nesse sentido, bastante esclarecedoras são as palavras de Mircea Eliade (1991, p. 15):

A mais terrível crise histórica do mundo moderno – a Segunda Guerra Mundial e tudo o que ela desencadeou, com ela e depois dela – mostrou suficientemente que a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória. Mesmo na ‘situação histórica’ mais desesperada (nas trincheiras de Stalingrado, nos campos de concentração nazistas e soviéticos), homens e mulheres cantaram romances, escutaram histórias (a ponto de sacrificar uma parte de suas magras rações para obtê-las); essas histórias apenas substituíam os mitos, essas músicas estavam repletas de nostalgias.

Mas de que mito estamos falando? Afinal, eis uma palavra de conceito extremamente amplo e complexo: se a humanidade já ouviu falar no mito de Édipo, com certeza, também não foi indiferente a mitos como o de Marilyn Monroe, além de conceber o mito através de sua

¹ A apresentação das várias etapas constituintes do complexo processo que vai da contenda entre ciência e imaginário à coexistência menos conflituosa entre eles foge ao escopo do presente trabalho e encontra-se plenamente realizada em duas obras de Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997) e *O imaginário* (1998), bem como em *Literatura e antropologia do imaginário*, de Maria Zaira Turchi (2003).

(não) relação com a verdade, tomando-o como sinônimo de mentira, de ideia falsa, de irrealidade.

É pelo mito em seu parentesco estreito com a narrativa que nos interessamos de perto, considerando, a esse respeito, as palavras do antropólogo francês Gilbert Durand, cujo instrumental teórico – a teoria antropológica do imaginário – norteará as análises efetuadas no presente trabalho, que pretende perscrutar o universo imaginário da obra *Doze noturnos de Holanda* (1987), de Cecília Meireles, publicada em 1952. Segundo Durand (2002, p. 62-63), *Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.*

Norteados pelo pensamento de estudiosos como Gaston Bachelard, Jung, Eliade, Corbin, Marie Louise von Franz (TURCHI, 2003, p. 22) ao dedicar-se à interpretação cultural de linguagens simbólicas concretas, Durand formula sua supracitada teoria antropológica do imaginário, considerado por ele como *o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens e que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra* (DURAND, 2002, p. 18).

Defendendo uma postura que permita a convergência de hermenêuticas, ou seja, uma postura metodológica enriquecida pelas contribuições de vários campos do conhecimento como as mitologias, a etnologia, a literatura, a linguística, a psicologia, a psicanálise, Durand proclama a antropologia como a ciência a proporcionar vias mais amplas no que diz respeito ao estudo do imaginário. Assim sendo, ao formular sua teoria geral do imaginário, Durand estabelece toda uma metodologia específica:

Para delimitar os grandes eixos dos trajetos antropológicos que os símbolos constituem, o antropólogo vale-se de um método de convergência que tende a mostrar as constelações de imagens constantes e que parecem estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes (TURCHI, 2003, p. 26).

Durand não só se ocupa numa tarefa taxionômica em relação às estruturas antropológicas do imaginário como também tece considerações acerca das funções equilibrantes do mesmo, ao dotá-lo de um poder de eufemização por se nos apresentar como uma tentativa de domesticação de Cronos e de todas as incertezas e temores em relação ao devir, à morte, ao destino.

Para efetivar sua morfologia classificadora das estruturas do imaginário, Durand fundamenta-se na noção de gestos dominantes advinda da reflexologia da Escola de Leningrado. Apoiando-se numa tripartição reflexológica das dominantes postural, digestiva e copulativa relacionada a uma bipartição entre dois regimes do simbolismo, o regime diurno e o regime noturno da imagem, Durand procura distinguir e classificar os chamados feixes ou

constelações em que as imagens vão convergindo em torno de núcleos organizadores.

Assim, o regime diurno da imagem relaciona-se intimamente à dominante postural e marca-se por esquemas ascensionais, por gestos do erguer-se a um lugar elevado, do desejo de posição vertical, numa postura nitidamente diáirética,² caracterizada pela antítese. Já o regime noturno da imagem relaciona-se às dominantes digestiva e copulativa e caracteriza-se por uma plena inversão de valores simbólicos, proclamando processos de conversão e eufemismo, sendo caracterizado por gestos de descida, por um mergulhar em substâncias quentes, profundas e aconchegantes.

O regime diurno, melhor definido como o regime da antítese, caracteriza-se por uma postura patentemente heróica, no que se refere à obsessão de vencer a morte (conotada, pois, negativamente). Para tanto, o guerreiro empunhará armas contra Tânatos, num embate acirrado entre antagonicas forças. Já o regime noturno, em que se verifica uma *tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais* (DURAND, 2002, p. 194), será dividido pelo antropólogo francês em dois grupos de símbolos: o primeiro, denominado regime noturno místico, caracterizado essencialmente pelos símbolos da inversão e da intimidade; o segundo, denominado regime noturno sintético, será representado por símbolos cíclicos e por símbolos progressistas.

Assim, se o regime noturno místico caracteriza-se por um esforço de eufemização dos males que assolam o homem e *consiste em mergulhar numa intimidade substancial e em instalar-se pela negação do negativo numa quietude cósmica de valores invertidos, com os terrores exorcizados pelo eufemismo* (DURAND, 2002, p. 281), o regime noturno sintético caracteriza-se pela *ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer diretamente Cronos já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir* (DURAND, 2002, p. 281).

Após essa breve tentativa de sumariar a teoria durandiana do imaginário, há que se considerar a mitocrítica, método proposto por Durand, por volta dos anos 70. Ao evidenciar que toda narrativa possui um estreito parentesco com o mito, a mitocrítica durandiana consiste na tentativa de evidenciar os mitos diretores bem como sua dinâmica perceptível em um autor ou em uma “obra de cultura” determinada. Convidando-nos a uma verdadeira caça ao mito, a mitocrítica durandiana apresenta-se em processos metodológicos ordenados, a

² Os termos *diáiresis* e seus correlatos como *diáirético*, *furor diáirético* relacionam-se, segundo Gilbert Durand, a esquemas e símbolos típicos do regime diurno da imagem, que se ligam a métodos de distinção e purificação, a processos de separação, aos *distingo* classificadores e hierarquizantes (DURAND, 2002, p. 158).

saber: 1. delimitação dos terrenos de caça; 2. levantamento dos vestígios; 3. observações acerca da dinâmica do mito (como se processam as transformações do mesmo).

Além disso, Durand disserta sobre uma das maiores características capazes de discernir o mito das demais narrativas – como a narrativa demonstrativa, *verbi gratia* – a repetição, a redundância, apresentando-a como fator determinante da ideal extensão da obra a ser analisada:

É a ‘redundância’ (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas) em ‘pacotes’ (enxames, constelações, etc.) sincrónicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio ‘diacrónico’ do discurso. O mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir. É por esta razão banal que há mais hipóteses de delimitar elementos ‘míticos’ num romance longo do que num conto curto, num soneto ou até num simples título (DURAND, 1998, p. 247).

Coerente em sua postura antropológica, Durand aconselha-nos cautela em relação à pesquisa nos famosos dicionários de mitologia, alertando-nos sobre a artificialidade de suas condensações e sobre os perigos de uma atitude taxionômica reducionista em relação à obra de cultura a ser analisada: *é preciso que não nos contentemos em colar de uma vez por todas uma etiqueta numa obra e de arrumar esta última no bocal de uma das ‘estruturas figurativas’ que estabeleci!* (DURAND, 1998, p. 253). Desta maneira, a mitocrítica não consiste num método mecanicista que objetiva considerar as obras de cultura como que reduzidas a somente uma das estruturas figurativas durandianas, mas sim num instrumental teórico apto a verificar no interior de tais obras as tensões estabelecidas entre uma e outra estrutura do imaginário.

Alicerçados por todos esses princípios, iniciaremos nosso *passo a passo mitocrítico* em relação ao já mencionado conjunto de poemas *Doze noturnos de Holanda* (doravante DNH) de Cecília Meireles, evidenciando no mesmo os mitos diretores, as grandes recorrências. Assim, ao percebermos a imagem da noite como um significativo mitema,³ procuraremos perceber como ela se articula entre os vários temas presentes no poema.

Traçando um percurso analítico da obra, encontraremos verdadeiras inversões de valores simbólicos no que concerne às imagens da noite e da morte, o que possibilita ao conjunto de poemas trazer à baila marcas do regime noturno da imagem tanto no seu aspecto místico como no seu aspecto sintético como se procurará evidenciar em seguida. Todavia, essa observação não se traduz em uma

classificação austera e reducionista, pois verificamos que, em sua trajetória rumo a uma plena aceitação da morte, o eu-lírico apresenta momentos iniciais de patente negação da finitude humana (simbolizada pela figura da noite), como podemos verificar no Noturno 2:

ABRAÇAVA-ME à noite nítida,
À alta, à vasta noite estrangeira,
E aos seus ouvidos sucessivos murmurava:
‘Não quero mais dormir, nunca mais, noite, [...]’
(DNH, p. 381).

E aos seus ouvidos sucessivos murmurava:
‘Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre
mais tempo para os meus olhos, – vida, areia, amor
profundo... –’
conchas de pensamentos sonhando-se desertamente
(DNH, p. 382).

Percebemos aí um eu-lírico ainda de certa forma comprometido com o diurno desejo de viver, negando a morte através da súplica de um tempo maior para poder deleitar-se com prazeres vários. Todavia, já nos limites no Noturno 3 e dando continuidade à leitura do poema, verificamos também nos Noturnos 4, 7, 10, 11 e 12, uma total valorização positiva da noite e da morte:

A NOITE NÃO é simplesmente um negrume sem
margens nem direções.
Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas,
seus andaimes.
A grande construção da noite sobe das submarinas
planícies
aos longos céus estrelados
em trapézios, pontes, vertiginosos parapeitos,
para obscuras contemplações e expectativas
(DNH, p. 382).

A noite elevava-me em si como água dócil de
imenso moinho.
E comigo rodava por seu mundo silencioso e liberto.
Não havia mais nada: somente seu poder, sua
grandeza, sua solidão.
Era deserta, ausente, e, ao mesmo tempo, repleta e
palpitante,
Alastrava e secava miragens, e não ficavam mais
vestígios.
E era uma estranha surdez, penetrante,
sorvendo todas as falas e músicas
(DNH, p. 384).

e tudo se desfolha sobre lugares invisíveis
num outro reino que apenas a noite alcança
(DNH, p. 387).

HÁ MUITO MAIS NOITE do que sobre as torres
e as pontes:
e dela se avistam de outra maneira os longos prados
sucessivos,
o limo, as conchas, os frágeis esqueletos,
a crespa vaga paralisada em húmus,
despedida para sempre do mar
(DNH, p. 388).

³ ‘O conteúdo do mitema, menor unidade do discurso miticamente significativo, pode ser um tema, um motivo, um cenário mítico ou uma situação dramática. Vale ressaltar que Durand toma o termo *mitema* de empréstimo a Lévi-Strauss, mas, diferente desse, que o considera numa perspectiva sintática, Durand compreende que as grandes unidades constituidoras dos mitemas são pacotes de relações semânticas.

Abraçava-me à noite nítida,
à exata noite que aparece e desaparece no seu
justo limite,
à noite que existe e não existe,
(DNH, p. 389)

E a nossa voz é um som que se prolonga,
através da noite.
Um som que só tem sentido na noite.
Um som que aprende, na noite,
a ser o absoluto silêncio
(DNH, p. 390).

Mas não se pode tocar nesse ouro, nessa prata,
nessa resplandecente seda:
pois apenas se encontraria limo, areia, lodo.
Porque a morte é que o veste dessa maneira gloriosa,
A morte que o guarda nos braços como um belo
defunto sagrado
(DNH, p. 391).

Tal valorização positiva das figuras da noite e da morte constitui uma das maiores características do regime noturno místico da imagem: a inversão de valores simbólicos como assinala Durand (2002, p.218): *Assistimos, antes de tudo, a uma reviravolta nos valores tenebrosos à noite pelo Regime Diurno.*

Dando continuidade a nosso percurso analítico, assinalamos a importância da escolha de Holanda como cenário mítico do poema. Sabe-se que quase metade do território da Holanda fica abaixo do nível do mar, o que implicou a construção de um sistema de diques, aterros e canais, desde o século XVII, com o intuito de aumentar a área do país, avançando sobre o mar do Norte (HOLANDA, 1996). Daí o privilégio de ser, como Veneza, um país com localidades tão exuberantes e tão excêntricas: ruas inundadas de água, água que se aproxima das portas dos lares, das casas. Nos noturnos 4 e 12, verificamos a importância dessa água que engole, reconforta, protege, envolve: *A noite elevava-me em si como água dócil de imenso moinho* (DNH, p.384). Nesse verso, o epíteto “dócil” atesta a atribuição de valores positivos à água.

Nos versos do noturno que segue, especificamente a belíssima imagem construída dos “vestidos de água” possibilita-nos considerar a água em seu aspecto benfazejo: como um continente, ela protege, envolve seu conteúdo, o afogado, numa nítida aproximação ao ventre materno, aquoso, acolhedor, protetor:

Poderão os profetas vir mirar seus finos vestidos:
bordados de mil desenhos comuns e desconhecidos;
ah! seus vestidos de água, com todas as miragens
do mundo,
seus tênues vestidos como não há nos museus,
nos palácios
nem nas sinagogas...
(DNH, p. 390)

Nesse outro noturno, temos mais uma vez a presença de uma atitude imaginativa eufemizada em relação à água,

visto que ela se associa à felicidade, à aquiescência, ao doce conforto a um afogado:

E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos
caminhos.
Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
e falei-lhe sem palavras nem ais,
e ele me respondia tão docemente,
que era felicidade esse profundo afogamento,
e tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
entre a noite, a minha alma e as águas
(DNH, p. 391).

SEM PODRIDÃO NENHUMA jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão,
(DNH, p. 390).

A percepção de esquemas do engolimento e do tema reconfortante da água materna é assinalada por Durand, quando da abordagem das características do regime noturno místico, como bem atestam suas palavras:

O primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar, como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade (DURAND, 2002, p.225).

Se no regime diurno da imagem a água era vista ora através de uma postura diátrica, como via de acesso à purificação (água lustral), ora atribuída de seus aspectos tenebrosos (água escura), convidando à morte, através, por exemplo, de inundações nefastas, Durand assinala a inversão de valores simbólicos a ela efetivada pelo regime noturno místico da imagem: *... a imaginação aquática consegue sempre exorcizar os seus terrores e transformar toda a amargura heraclitiana em embaladora e em repouso* (DURAND, 2002, p.234).

Como já se disse anteriormente, *O Regime Noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo* (DURAND, 2002, p.197). Em *Doze noturnos de Holanda* encontramos passagens que contemplam esses processos de eufemização, tais como os abaixo selecionados:

Árvores da noite... Pensamento amante...
– Transporta-me a sombra, na *altura profunda*,
(grifo nosso) (DNH, p. 381)
E tudo queria ser novamente. Não o que era, nem
o que fora,
– o que devia ser, na ordem da vida imaculada.
E tudo talvez não pensasse: porém *docemente* *sofria*
(grifo nosso) (DNH, p. 383).

Outra característica peculiar ao regime noturno místico presente no conjunto de poemas aqui analisado diz respeito à segunda estrutura mística do imaginário,

apresentada por Durand como a viscosidade,⁴ a adesividade do estilo de representação noturna, como bem atestam estas suas palavras: *A expressão esquizomórfica pode ser vaga, porque tende para a abstração do tipo alegórico, enquanto a gliscromorfia leva à confusão e tende para a sobreabundância do verbo, para a precisão do detalhe* (DURAND, 2002, p. 272). Uma das vias de obtenção de processos de eufemização se dá através da viscosidade eufemizante que, segundo Durand (2002, p. 279): *em tudo e por toda a parte adere às coisas, e que se caracteriza por utilização da antífrase, recusa de dividir, de separar e de submeter o pensamento ao implacável regime da antítese*. Em várias passagens do texto, podemos observar essa atitude de união entre vários elementos que passam pois a se confundirem, a se aglutinarem em estreitos liames:

Eu mesma não vejo quem sou, na alta noite,
nem creio que SEJA: perduro em memória,
(DNH, p. 381).

Percebemos aqui um eu-lírico feminino estreitamente amalgamado à noite, como dois elementos a formar uma só substância. Já nos versos abaixo, percebemos a onipotência da noite, capaz de ligar o alto e o baixo, as “submarinas planícies” aos “céus estrelados”, o “fundo do mar” ao “inalcançável firmamento”, cenários que, no regime diurno da imagem, seriam apresentados de forma cindida, diairética, distanciados no espaço:

A grande construção da noite sobe das submarinas
planícies
aos longos céus estrelados
(DNH, p. 382).

Mas o esquema do peixe e da concha modela
seus desenhos
e desenrola-se a anêmona,
e o fundo do mar imita o inalcançável firmamento
(DNH, p. 389).

E a noite, com seu poder gliscromorfo, de tudo unir, tudo ligar, apresenta-se não de maneira unívoca, mas fala em mil linguagens e de maneira promiscua. O dicionário Aurélio (1986, p. 1401) assim nos fornece o significado do adjetivo *promiscuo*: *Adj. 1. Agregado sem ordem nem distinção; misturado, confuso, indistinto*, confirmando, pois, a inversão de valores simbólicos da noite no regime noturno, que não pretende separar, distinguir, de maneira diairética, suas muitas linguagens, mas sim apresentá-las indistintamente:

a noite fala em mil linguagens, promiscuamente
(DNH, p. 383).

⁴ Traduzindo um desejo de tudo atar, ligar, unir, confundir, aglutinar e promover laços afetivos, essa “viscosidade manifesta-se em múltiplos domínios: social, afetivo, perceptivo, representativo” (DURAND, 2002, p. 271). A essa estrutura antropológica do regime noturno místico, na supracitada acepção de promover enlances, união e a (con) fusão típica da imaginação mística, ligam-se, também, inúmeras vezes, os termos *gliscromorfia* e *gliscromorfo(a)*.

E as idéias desmanchavam-se em galerias obscuras,
porque a noite passava cada vez mais longe,
e tudo quanto ao sol toma relevo
na noite é mundo submerso, nevoento e generalizado.

[...]

Os sonhos não pertencem nem às cabeças
adormecidas:
porque a noite os absorve, leva, anula,
ou continua, transfere, confunde,
– longe, alta, poderosa, inumana
(DNH, p. 385).

Nesses versos supracitados, pertencentes ao Noturno 6, verificamos mais uma vez esse poder de junção e de amálgama que a noite apresenta: diferentemente do sol diairético que tudo cinde, tudo distingue, tudo separa, a noite generaliza, submerge, dotando tudo de um teor de indistinção. E o caráter gliscromorfo da noite segue contínuo nos versos do Noturno 7:

Homem, objeto, fato, sonho,
tudo é o mesmo, em substância de areia,
tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:
mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,
tudo se corresponde:
zune o caramujo na onda com o mesmo som do
lábio de amor
e da voz de agonia.
Os abraços, as nuvens, o outono pelo parque
têm o mesmo gesto, grave, precário, fluido
(DNH, p. 386).

Nesses versos, notamos com clareza a mistura de elementos que, embora apresentando caracteres diversos, contribuem para a formação de um todo: o homem, de natureza animada, ata-se ao objeto, de natureza inanimada; o fato e sua concretude ligam-se ao abstrato do sonho, formando um todo de areia. Essa atitude de mesclar elementos vários chega ao paroxismo no verso “tudo se corresponde”, fazendo-nos recordar a teoria baudelairiana das correspondências.

E a maior e mais significativa junção que a noite é capaz de realizar reside no enlace entre vida e morte, como nos atesta o último verso do excerto abaixo, culminando numa das maiores características do regime noturno místico da imagem: a vida equiparada à morte e, como corolário de tal junção, um encarar menos diairético diante da hora derradeira, uma aceitação plena das faces de Tântalos, uma vez eufemizados seus terrores:

Mas o sonho está sendo alargado como as imensas redes,
ao vento do mundo, à espuma do tempo,
e todas as metamorfoses caídas aí se agitam,
resvalando entre as malhas muito exíguas
que separam o que é vida do que é morte
(DNH, p. 389).

Ao apresentar essa estrutura caracterizada pela viscosidade, pela adesividade, Durand apresenta também

a existência de uma gramática gliscromorfa do regime noturno da imagem, constituída por verbos que proporcionam essa atitude simbiótica de tudo unir, tudo atar, resultando num novo elemento:

Na expressão escrita, o *Regime Noturno* do elo, da viscosidade, manifesta-se pela frequência dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar, etc., enquanto na expressão esquizomórfica os substantivos e adjetivos dominam em relação aos verbos (DURAND, 2002, p. 272).

Alguns desses verbos com esta função gliscromorfa se fazem presentes em algumas partes dos *Doze noturnos de Holanda*, como podemos observar abaixo:

ABRAÇAVA-ME à noite nítida,
à alta, à vasta noite estrangeira,
(grifo nosso) (DNH, p. 381)

Abraçava-me à noite e pedia-lhe outros sinais,
outras certezas:
(grifo nosso) (DNH, p. 383)

Finíssimas pontes transpõem a noite:
desenhos agudos *prendendo* as disjunções
(grifo nosso) (DNH, p. 386).

Abraçava-me à noite nítida,
à exata noite que aparece e desaparece no seu
justo limite,
à noite que existe e não existe
(grifo nosso) (DNH, p. 389).

Ao estruturar sua teoria geral do imaginário, no intuito de perscrutar os feixes ou constelações de imagens de notável recorrência, Durand verifica que tais constelações se estruturam por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Seria como se certos símbolos se nos apresentassem por meio de uma coesão psíquica e tendessem à anastomose porque *são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo* (DURAND, 2002, p. 43). Em *Doze noturnos de Holanda* percebemos a convergência de vários símbolos da intimidade, que se mostram, pois, isomorfos: a casa, a barca, a concha, a areia, as cores, uma vez consteladas, proporcionam, no decorrer de todo o poema, a criação de uma atmosfera eivada de lentidão, aconchego, íntima penetração, repouso. É sobre cada um desses símbolos que nos debruçaremos a seguir, respectivamente.

No Noturno 3, o eu-lírico deseja abrigar-se, via noite, numa das imagens mais antológicas da intimidade, a casa que, segundo Durand, será sempre imagem da intimidade repousante, seja qual for sua faceta: templo, palácio ou cabana (DURAND, 2002, p. 244):

Então, a noite levava-me... – por altas casas, por
súbitas ruas,
e sob cortinas fechadas estavam cabeças adormecidas,
e sob luzes pálidas havia mãos em morte,
(DNH, p. 382).

No Noturno 5, a casa, que para Bachelard (1993) é nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, é também tomada em seu aspecto reconfortante, protetor. Nela, o eu-lírico pode sonhar ardente e tranquilamente: *se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz* (BACHELARD, 1993, p.26). Essa busca pela casa enquanto espaço de sonho e devaneio pode ser entrevista claramente nos versos abaixo:

E desejava mergulhar, descer por aquela torrente
de sombra,
sentir os sonhos, ardentemente,
em cada casa, em cada quarto,
entre os cabelos esparsos nos largos travesseiros
(DNH, p. 385).

Nos versos acima, percebemos uma outra estrutura típica do regime noturno místico da imagem: a estrutura de redobramento e perseverança. Obcecado pela sensação de intimidade, o eu-lírico repete os gestos de descida ao partir da torrente de sombra para a casa; da casa para o quarto; do quarto para o travesseiro, provocando uma certa superposição de funções entre esses elementos que compõem uma perceptível estrutura de encaixamento: se o quarto é conteúdo em relação à casa, é continente em relação ao travesseiro. É então o perseverar rumo a uma quente intimidade que comanda tais redobramentos.

Isomorfo da casa se nos apresenta o barco que, como a noite, participa como instrumento de acesso à sensação de aconchego e proteção, como bem atestam os seguintes versos do Noturno 6:

Sim, a noite podia ser um barco imenso,
Com um vago sentimento de tristeza
Encrespando-lhe nos flancos silenciosa espuma exígua
E bordando-lhe a passagem de suspiros
(DNH, p. 385).

Nos versos seguintes, o barco, mais do que transportar, protege, acolhe, comporta-se como continente silencioso, sereno:

A noite levava-me, às vezes, voando pelos muros
do nevoeiro,
outras vezes, boiando pelos frios canais, com seus
calados barcos
ou pisando a frágil turfa ou o lodo amargo
(DNH, p. 383).

Essa espécie de troca de funções apresentada pelo barco é observada também por Barthes:

O barco pode, na verdade, ser símbolo de partida, mas é mais profundamente cifra do fechamento. O gosto pelo navio é sempre alegria em fechar-se perfeitamente... Gostar de navios é acima de tudo gostar de uma casa superlativa, porque fechada sem remissão... o navio é um fato de hábitat antes de ser meio de transporte (BARTHES apud DURAND, 2002, p. 251).

Outra recorrência do barco pode ser observada nos seguintes versos do Noturno 2:

E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos
noturnos leitos
(DNH, p. 382).

A concha a proporcionar isolamento, refúgio, quietude e repouso também se comporta como um símbolo da intimidade, como bem observa Bachelard (1993, p. 121): *A imaginação não só nos convida a reentrar na nossa concha, como também a esgueirarmo-nos em qualquer concha para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso.* Assim sendo, podemos percebê-la como continente onde se recolhem “vida, areia” e “amor profundo”, como podemos observar nas passagens abaixo:

E aos seus ouvidos sucessivos murmurava:
‘Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre
mais tempo para os meus olhos – vida, areia,
amor profundo... – conchas de pensamentos
sonhando-se desertamente’
(DNH, p. 382).

Algumas outras ocorrências da concha nesse texto em que o eu-lírico assume uma postura evidente de aceitação da morte podem ser interpretadas tal como observa Eliade (1991, p. 134): *O jade e as conchas contribuem para criar um destino excelente no além; se o primeiro preserva o cadáver da decomposição, as pérolas e as conchas preparam o morto para um novo nascimento:*

HÁ MUITO MAIS NOITE do que sobre as torres e
as pontes:
e dela se avistam de outra maneira os longos prados
sucessivos,
o limo, as conchas, os frágeis esqueletos,
a crespa vaga paralisada em húmus,
despedida para sempre do mar
(grifo nosso) (DNH, p. 388).

A areia, em seu aspecto penetrante, é invocada como imagem de intimidade no poema, ocorrendo nos Noturnos 2, 7, 11 e 12. Sobre tudo no Noturno 7, temos acesso a uma belíssima construção, “paredes de areia”, paredes penetráveis, efêmeras paredes:

Homem, objeto, fato, sonho,
tudo é o mesmo, em substância de areia,
tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:
mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,
tudo se corresponde:
zune o caramujo na onda com o mesmo som do
lábio de amor
e da voz de agonia.
Os abraços, as nuvens, o outono pelo parque
têm o mesmo gesto, grave, precário, fluido
(DNH, p. 386).

Obcecado pela ideia de proteção, de intimidade, o eu-lírico demonstra uma acuidade sensorial ao mencionar as cores. Segundo Durand (2002, p. 221), *As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas [teintures]. A coloração, como Bachelard nota a propósito da alquimia, é uma qualidade íntima, substancial.* Nos noturnos 3 e 8, podemos perceber esses “fundos de substância” que são as cores (DURAND, 2002, p. 221):

E os jogadores de xadrez avançavam cavalos e torres,
Na extremidade da noite, entre cemitérios e campos...
mas tudo involuntário e tênue –
enquanto as flores se modelavam e, na mesma
obediência,
os rebanhos formavam leite, lã,
eternamente leite, lã, mugido imenso...
Enquanto os caramujos rodavam no torno vagaroso
das ondas
E a folha amarela se desprendia, terminada: ar,
suspiro, solidão
(DNH, p. 383).

Mas a noite desmanchava-se no oriente,
Cheia de flores amarelas e vermelhas
(DNH, p. 387).

Outra grande característica do regime noturno místico da imagem presente nessa obra de Cecília Meireles e em consonância com o desejo de intimidade são os gestos de descida – e não de queda – como podemos perceber no excerto abaixo em que o eu-lírico, através dos já aludidos redobramentos, mergulha num *locus* eivado de calma, serenidade, proteção:

HÁ MUITO MAIS NOITE do que sobre as torres
e as pontes:
e dela se avistam de outra maneira os longos prados
sucessivos,
o limo, as conchas, os frágeis esqueletos,
a crespa vaga paralisada em húmus,
despedida para sempre do mar
(DNH, p. 388).

Já no noturno 12, se o verbo “cair” se faz presente, é logo eufemizado em queda pela água repousante, amortecedora:

E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos
caminhos.
Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
E falei-lhe sem palavras nem ais,
E ele me respondia tão docemente,
Que era felicidade esse profundo afogamento,
E tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
Entre a noite, a minha alma e as águas
(DNH, p. 391).

Uma vez verificada a presença, em *Doze noturnos de Holanda*, de elementos que alicerçam uma carga noturno-mística da obra, verificaremos agora a presença

de elementos que comprovam a presença de aspectos sintéticos da representação noturna da imagem no poema.

Conforme já dito anteriormente, símbolos há que convergem para constelações cujo principal objetivo é o domínio do tempo e cuja dinâmica se dá em dois sentidos: *o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal* (DURAND, 2002, p. 282), daí sua divisão em símbolos cíclicos e símbolos progressistas. No decorrer de todo o poema, percebemos a evidência de dois grandes símbolos de medida temporal: a divisão do poema maior em 12 poemas menores e o símbolo lunar.

A significativa divisão do poema em 12 partes lembra-nos a estrutura anual: 12 partes compõem o todo do poema assim como 12 meses compõem um ano que aqui nos interessa como uma das formas de determinação temporal e de recomeço dos períodos temporais (DURAND, 2002, p. 284). Como símbolo cíclico, o ano possibilita ao homem a ilusão de marcação temporal e de controle do tempo, além da sensação, via retorno, de participar de processos de cosmogonia, como observa o historiador das religiões Mircea Eliade (2000, p. 37): *O homem não faz mais do que repetir o ato da criação. O seu calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar ab origine*. Durand também observa: *O novo ano é um recomeço do tempo, uma criação repetida* (2002, p. 284).

Essas evidências cíclicas presentes no decorrer do poema provavelmente explicariam a atitude de aceitação plena em relação à morte: com a certeza de retornar a tempos primordiais, o eu-lírico deixa de temer a horrenda morte, considerando-a, pelo contrário, como via de acesso a um retorno a primitivas eras.

Também a lua, arquétipo da mensuração, assume no poema esse compromisso com a marcação do tempo, através de suas fases marcadas que se opõem à versatilidade do tempo – versatilidade essa encarada aqui como inconstância, volubilidade – numa tentativa de dominá-lo:

O RUMOR DO MUNDO vai perdendo a força
e os rostos e as falas são falsos e avulsos.
o tempo versátil foge por esquinas
de vidro, de seda, de abraços difusos

A lua que chega traz outros convites:
Inclina em meus olhos o celeste mapa,
Desmorona os punhos crispados do dia,
Desenha caminhos, transparente e abstrata
(DNH, p. 381).

Essa marcação temporal efetivada pela lua como símbolo cíclico da repetição é assinalada por Durand (2002, p. 285):

É evidentemente o fenômeno natural com as fases mais marcadas e o ciclo suficientemente longo e regular que vai, em primeiro lugar, tornar-se o símbolo concreto da repetição temporal, do caráter cíclico do ano. A lua aparece, com efeito, como a primeira medida do tempo.

Nesses versos pertencentes aos Noturnos 4 e 7, respectivamente, percebemos traços de estruturas sintéticas do imaginário:

A noite elevava-me em si como água dócil de
imenso moinho
E comigo rodava por seu mundo silencioso e liberto.
Não havia mais nada: somente seu poder, sua
grandeza, sua solidão.
Era deserta, ausente, e, ao mesmo tempo, repleta e
palpitante.
Alastrava e secava miragens, e não ficavam mais
vestígios.
E era uma estranha surdez penetrante,
sorvendo todas as falas e músicas
(DNH, p. 384).

Tudo se encontra nesta bruma:
o burburinho histórico, a vítima e o carrasco;
a melodia da sereia nórdica, à proa do barco da
conquista;
plumas e arcabuzes,
o passo do fantasma por aéreas escadas,
praga e suspiro, acontecimento e remorso...

Tudo paira na estrutura da noite,
em seus arquivos superpostos
(DNH, p. 386).

Segundo Durand (2002, p. 346), *é notável verificar igualmente que as estruturas sintéticas eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes*. Nessa perspectiva, percebemos nos Noturnos 4 e 7, a presença de uma das estruturas sintéticas do imaginário: a estrutura de harmonização dos contrários, que proclama a reunião dos opostos, elementos que se juntam mas conservam sua identidade, diferentemente da estrutura gliscromorfa do noturno místico, em que se considera não uma reunião mas uma união, uma fusão dos contrários que passam a formar um todo indistinto. Assim, a noite, “deserta e ausente” é concomitantemente “repleta” e “palpitante”; no mesmo instante em que alastra, seca miragens; consegue a noite reunir a leveza da pluma com a solidez da arma de fogo, a praga com o suspiro; o acontecimento com o remorso.

A noite, no regime noturno sintético, assume sua condição cíclica no instante em que constitui *propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora* (DURAND, 2002, p. 198). E é assim que vamos encontrá-la nos seguintes versos do Noturno 8:

Mas a noite desmanchava-se no oriente,
cheia de flores amarelas e vermelhas,
E os cavalos erguiam, entre mil sonhos vacilantes,
erguiam no ar a vigorosa cabeça,
e começavam a puxar as imensas rodas do dia
(DNH, p. 387).

Daí por que não temer a noite, não temer a morte, visto que há sempre a promessa do dia posterior. Mas e os cavalos presentes nos versos acima? Não estariam aí sugerindo uma atitude de fuga em relação à implacabilidade do destino, atitude tão tipicamente diurna? São os alertas durandianos em relação ao imprudente etiquetar das obras numa das estruturas por ele estabelecidas que poderão desfazer tal equívoco. Há que se considerar o contexto próprio em que determinada imagem ocorre e perscrutar seu funcionamento nos limites de tal contexto. Assim sendo, percebemos nos versos acima não uma aproximação do cavalo com a morte, com a necessidade de fugir e sobreviver, mas sim uma aproximação do cavalo com técnicas cíclicas, como nos mostra Durand (2002, p. 327):

O carro constitui de resto uma imagem muito complexa, dado que pode constelar com os símbolos da intimidade, a *roulotte* e a nau. Mas aproxima-se, no entanto, nitidamente das técnicas do ciclo quando faz cair a tônica mística mais sobre o itinerário, a viagem, do que sobre o conforto íntimo do veículo.

Assim, ao puxarem ao “rodas do dia”, os cavalos aqui assumem essa posição cíclica, de repetição temporal. É o veículo apto a transportar da noite para o dia, para a aurora.

A leitura de *Doze noturnos de Holanda* em sua inteireza provoca-nos uma espécie de prazerosa sonolência, advinda talvez da acalmia típica das obras de Cecília Meireles, como bem atesta Sampaio (*apud* DAMASCENO, 1987, p.48): *No âmagô da poesia da autora de Vaga Música, como no âmagô da poesia de Rilke, existe uma acalmia total e uma essência única onde nada luta, onde nada sofre, onde nada se agita [...]*.

Assim sendo, nem mesmo a temível morte merece o levantar de gládios em *Doze noturnos de Holanda*:

se num primeiro momento encontramos um eu-lírico ainda preso à vida, encontramos-lo, após sua trajetória, na serena felicidade do “profundo afogamento” nos “canais de Amsterdão”. Eis pois a noite benfazeja e a benfazeja morte a suplantarem a morte nefasta, a nefasta noite!

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1987.
- DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: *Campos do imaginário*. Textos resumidos por Danielle Chauvin. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1401.
- HOLANDA (Países Baixos). In: ALMANAQUE Abril ATR [CD-ROM]. São Paulo: Microservice, 1996.
- MEIRELES, Cecília. Doze noturnos de Holanda. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1987.
- TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2003.

Recebido: 10.10.2009

Aprovado: 29.11.2009

Contato: <silvana.carrijo@gmail.com>