

Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes

Entre mim e os mortos há o mar: Maritime Motifs and War in Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes

Autoria: Paola Resende

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

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186360>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186360>

Recebido em: 30/05/2021. Aprovado em: 17/12/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

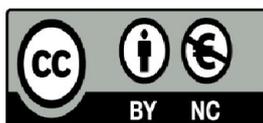
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

RESENDE, Paola. Entre mim e os mortos há o mar: os motivos marítimos e a guerra em Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 243-268, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186360>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186360>.

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

entre mim e os
mortos há o mar:
os motivos
marítimos e
a guerra em carlos
drummond de
andrade,
cecília meireles e
murilo mendes

Entre mim e os mortos há o mar: Maritime Motifs and War in Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes

Paola Resende¹

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186360>

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: resende.paola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>.

Resumo

Este artigo pretende analisar as imagens marítimas mobilizadas na abordagem da guerra nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Embora essa amálgama percorra grande parte da obra dos poetas, ela é concentrada ao longo da década de 1940 em *A rosa do povo*, *Mar absoluto e outros poemas*, *As metamorfoses* e *Poesia liberdade*. Nos três casos, o mar é operado como símbolo de instabilidade e fúria e, parte dessa imagem, denota seu vínculo com a violência da guerra. Além disso, o mar indica, em alguns poemas, a distância dos conflitos, é ele expressão do intervalo espacial entre os sujeitos poéticos e o *front*. Nesse sentido, o tema da comunicação, ou da obliteração da comunicação, é também central na análise.

Palavras-chave

Guerra. Mar. Carlos Drummond de Andrade. Cecília Meireles. Murilo Mendes.

Abstract

This article aims to analyze the maritime images mobilized in the approach of war in the works of Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles and Murilo Mendes. Although this amalgam traverses much of the work of the poets, it is concentrated throughout the 1940s in *A rosa do povo*, *Mar absoluto e outros poemas* e *Poesia liberdade*. In all three cases, the sea is operated as a symbol of instability and fury and part of this image denotes its link with the violence of war. In addition, the sea indicates, in some poems, the distance of conflicts, it is an expression of the spatial interval between the poetic subjects and the *front*. In this sense, the theme of communication, or the obliteration of communication, is also central to the analysis.

Keywords

War. Sea. Carlos Drummond de Andrade. Cecília Meireles. Murilo Mendes.

*Meus olhos são pequenos para ver
O mundo que se esvai em sujo e sangue*

Carlos Drummond de Andrade

*Sentei-me sem perguntas, à beira da terra,
e ouvi narrarem-se casualmente os que passavam*

Cecília Meireles

*O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento*

Murilo Mendes

a violência do mar e a segurança das margens

Ao longo da década de 1940, as obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes espreitam, embora de modo bastante distinto, a guerra. Nos três casos, o mar é imagem de destaque e integra a semântica ruínosa do conflito armado ao sinalizar a ausência de controle e a violência. As águas marítimas são apresentadas como impetuosas: “a onda severa” (ANDRADE, 2012a, p. 135), “o oceano delira” (MEIRELES, 2015, p. 125) e “o mar furioso” (MENDES, 1994, p. 408). Essas alusões operam metáforas náuticas ao abordar o tópico da “viagem marítima perigosa”, já assinalado por E. R. Curtius (2013). Em *A rosa do povo, Mar absoluto e outros poemas, As metamorfoses e Poesia liberdade* o mar é mobilizado a partir desse lugar-comum de instabilidade e incerteza, devido a seu aspecto movente e desconhecido.

Além disso, Murilo Marcondes Moura (2016), na leitura dos poetas em questão, já havia assinalado, como ponto comum, a distância entre os sujeitos poéticos e a guerra – anotação que pode ser sintetizada no verso “Entre mim e os mortos há o mar” (ANDRADE, 2012a, p. 120). Apesar de observarem o mar, estão, quase sempre, distantes ou à beira-mar. Desse modo, a perspectiva apresentada é alheia às águas e usufrui de certa estabilidade se comparada ao tumulto do oceano e, nesse caso, da guerra, abordagem que compõe a recorrente oposição entre a fixidez da terra e a inconstância marítima. É como se, à distância e em segurança, perscrutassem os “mares incendiados” (MEIRELES, 2015, p. 166).

Tanto a distância quanto a fúria do mar são argumentos utilizados na hipótese de um “espectador”, por Hans Blumenberg. Em *Naufrágio com espectador* e em *La inquietude del río*, o escritor contrapõe ao tumulto marítimo as posições isentas dos espectadores, que em posição costeira, de longe, observam e se deleitam com as cenas das águas. Nesse sentido, a presença recorrente na literatura e na filosofia de alusões à “navegação temerária” (BLUMENBERG, 1990, p. 21) e a “*plein ananke, zen ouk ananke*” são integradas à “curiosidade” (BLUMENBERG, 1990, p.

58) em relação ao mar. A imagem é paradoxal, pois apresenta um desejo marítimo, a despeito dos problemas da empresa:

O homem, apesar de ser um ser vivo da terra firme, apresenta a totalidade do seu estado no mundo, de preferência, no imaginário da viagem marítima [...] O mar, enquanto limite natural do espaço de empreendimentos humanos, e, por outro lado, a sua demonização, enquanto esfera do incalculável, da ausência de lei, da desorientação. (BLUMENBERG, 1990, p. 22)

O caráter imprevisível é pretexto para as narrativas de perigo e de representação da fúria e é ainda o motivo do interesse dos indivíduos. Esse componente do mundo natural não é associado a uma cena idílica ou amena, em oposição, ele apresenta uma natureza instável e, mais especificamente, atormentada. Em uma distinção conhecida, em contraponto ao *locus amoenus* dos poemas líricos e da calma do poeta na sombra de uma faia, o mar é espaço de tensão, principalmente, nos poemas épicos, com narrativas venturosas e contingentes. Essa divisão, pouco fortuita na modernidade, é rompida, especificamente, nas obras em questão, pela entrada das imagens tumultuadas do mar na poesia lírica. Em “Notícias”, em “Balada do soldado Batista” e em “Tempos duros” os sujeitos poéticos apreendem, sem estarem imersos no mar, as cenas conturbadas e grandiosas que nele se desenrolam.

Em *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau (2009), apoiado no prisma da história das emoções, elege o “mar variável” como elemento proeminente no panorama do medo: “a água, naquilo que tem de maciço, poderoso, incontrollável, profundo e tenebroso, foi durante milênios identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda a perdição”. O historiador destaca, ainda, um ditado latino que poderia ser encontrado também na obra de Blumenberg: “louvai o mar, mas conservai-vos na margem” (DELUMEAU, 2009, p. 54). Diante desse espaço suntuoso e “tenebroso”, a possibilidade de deter-se na margem resguarda o sujeito, mas não o impede de observar e atender à “curiosidade”.

Disposição similar é apresentada na abordagem da guerra, fora dos campos de batalha: os sujeitos poéticos apreendem o conflito com certo intervalo espacial. Entretanto, nos poetas em questão, essa distância não impede uma proximidade espiritual, fato talvez intensificado pela sensação universalizante da guerra, nos termos de Moura (2016): “essa internacionalização proporcionou ainda, como era de se esperar, um vínculo flagrante entre os homens, uma espécie de pulsação comum”. Essa feição resulta em uma comunhão com os “irmãos sombrios” (ANDRADE, 2012a, p. 120) e a impossibilidade de se isentar, pois “como o companheiro é morto/ todos juntos morremos/ um pouco” (MEIRELES, 2014, p. 45). É significativo que sobre o *High Modernism* o diagnóstico de Michael Hamburger (2017) é oposto ao aqui realizado. O teórico aponta uma retração, após

a Primeira Guerra Mundial, desse ideal de fraternidade, destacando a impossibilidade de uma internacionalização. Nas obras dos brasileiros em destaque, o desejo da harmonia universal, mediado pela fraternização entre os povos, é ainda vigente décadas após o fim da Grande Guerra.

Na crônica “Dia da Vitória”, Cecília Meireles (1945) assinala:

O sono da primeira noite de paz é diferente, mesmo quando se está muito longe dos campos de batalha. Porque, enfim, a *distância não é nada para os que sabem sentir*. E dormir tranquilo quando as casas estavam desabando, os campos de concentração enchendo-se, os navios rebentando-se no mar, os aviões caindo do céu, chegava a ser, de certo modo, imoral. *Temos o direito de ser tão indiferentes ao nosso semelhante?* Temos o direito de assim aceitar o refúgio da ausência, do esquecimento, do sono? (grifos nossos)

Assim, o ímpeto é tratar como “semelhante” o que, muitas vezes, é identificado como “outro”. A escritora, demarcando a distância física (com destaque para os navios torpedeados no mar), demonstra a inviabilidade da “indiferença” dos conflitos (o comentário carrega, no pano de fundo, a irrestrita posição pacifista). É o “nós” utilizado como sujeito poético em “Lamento do oficial por seu cavalo morto” que não deixa espaço para um “eles”: “Nós merecemos a morte, / porque somos humanos” (MEIRELES, 2015, p. 124). A proposição fraternal é similar da apresentada em “Ofício humano”: “Quando os homens se fundirem numa única família” (MENDES, 1994, p. 408).

Embora a obra dos três autores seja permeada por essa tônica de distância e atração do mar insondável, as poéticas mobilizam a questão de modo distinto, com recursos estéticos e temáticos díspares sem que, contudo, os poemas deixem de ser comunicantes. As águas marítimas como símbolo do perigo e da distância ainda se relacionam com um terceiro elemento: a comunicação ou, mais especificamente, a dificuldade de uma comunicação que se quer solidária – seja por uma distância espacial ou por uma distância espiritual.

o mar e a mensagem

A comunicação é central em “Notícias”, o primeiro de uma série de poemas que se aproximam da guerra em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. A perspectiva é de afastamento do conflito e, ainda, de certo insulamento:

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas

Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem conforto.
Na praia, e sem poder sair.
Volto, os telegramas vêm comigo.
Não se calam, a casa é pequena
para um homem e tantas notícias.
(ANDRADE, 2012a, v.1-9, p. 120)

O “mar” e os “telegramas” representam a distância entre o sujeito poético e o que ele tenta compreender, adversidade que Murilo Marcondes Moura (2016) chamou de “a raiz do desconforto”. Embora não exista trânsito de pessoas, é destacado, através da adversativa, que, não obstante, as “notícias” correm. O telegrama (considerado um meio mais rápido de comunicação do que a carta) não traz lenitivos, o que já sugere o tom melancólico e taciturno que percorrerá o poema. Nesse sentido, o sujeito poético apreende o conflito à distância, está apenas “na praia” (e não no mar) e é através dos telegramas e das notícias que assimila a guerra. A nulidade dessas travessias marítimas já havia aparecido em *Alguma poesia*, no poema “Europa, França e Bahia”: “submarinos inúteis retalham mares vencidos” (ANDRADE, 2013, p. 19). A imagem dos “mares vencidos” tem uma perspectiva próxima de “Notícias”. Ambos os poemas partem de um decurso temporal: o conflito e o agito do passado (mesmo que recente) em oposição à quietude e à atmosfera de desfecho do presente. Enquanto em “Europa, França e Bahia” é apresentada a ação infrutífera dos conflitos marítimos, em “Notícias” é a ausência, um certo marasmo nesse deslocamento que não demarca um era pacifista, mas apenas um intervalo geográfico ou temporal.

Nos dois casos, é apresentada a ação infecunda e prescindível do conflito. Em “Notícias”, além do aparente isolamento (que se aproxima mais de um cerceamento do que uma escolha), o sujeito poético é sobrecarregado com a quantidade de informações e a com a invocação:

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.
(ANDRADE, 2012a, p. 120, v. 10-14)

Em comentário a essa estrofe, Luiz Costa Lima (1968) assinala o arranjo inseguro: “a opacidade está a um fio de distância e qualquer abalo pode instaurá-la”. Em relação à guerra, não existem reportações explícitas, mas referências metaforizadas - a alusão é criptada, descrição bem mais abstrata do que ocorre, a

título de exemplo, em “Carta a Stalingrado”. Essa ausência de menções integra a composição turva da cena, pouco tangível e clara, mais próxima de um tateio no “escuro”. A letargia no “estou paralisado”, uma ausência de resposta à convocação, insinua o pendor melancólico à imobilidade. Além disso, essa disposição é uma resposta ao caráter titubeante, que aparece em “Versos a boca da noite”, também em *A rosa do povo*, “A melancolia amada e repelida/ e tanta indecisão entre dois mares” (ANDRADE, 2012a, p. 116). O diálogo com a “cidade enigmática” é estabelecido no “escuro”. Embora exista esse contato, o sujeito poético pouco oferece, está “paralisado” e em “silêncio”, em contraposição ao ímpeto da ação que aparecerá na última estrofe. Jean Starobinski (2014), em comentário à obra de C. Baudelaire, destaca a comum reversão entre os dois modos: “exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou oportunidade – do estado inverso”. Em “Notícias” é o vigor dos telegramas – “quanta renúncia atravessaram” (ANDRADE, 2012a, p.120, v.21) – que desencadeia a mudança.

Na quarta estrofe, o tópico da comunicação ganha um componente metafísico. A voz dos “irmãos sombrios” espraia-se:

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

(ANDRADE, 2012a, p.120, v. 15-19)

O diálogo não é circunscrito à troca de telegramas, ela passa a integrar os objetos. As fricativas, na repetição dos sons em “s”, que já existiam desde a primeira estrofe, ganham força não só pela intensificação, mas pelo isomorfismo da palavra “furtivos”, pois o som sibilante do termo compõe também a circunstância sorrateira. As especificações “furtivos” e “em código” sugerem a clandestinidade dessa troca, e integram o aspecto turvo da estrofe anterior. Ao lado dos “irmãos”, as “vozes amigas” sugerem, além da atmosfera de proximidade espiritual, vitalidade:

Os telegramas vieram no vento.
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

(ANDRADE, 2012a, p. 120, v. 20-24)

O navio não é mais o veículo de transmissão, mas o “vento”, um elemento natural (tão informe quanto a água) e, não por acaso, condutor do sopro das musas. Aqui certa “exaltação” instala-se no lugar do “abatimento” e o que até então era apenas conhecimento das notícias, uma posição somente de espectador, transforma-se e convoca para a ação: deve-se “remar” até o conflito. Nessa atividade, é acentuado o tema - que já havia sido sugerido na terceira estrofe – da pequenez do homem frente à grandeza do “mundo”²: a “casa”, o “homem sozinho” e a “canoa” são elementos mínimos perante as “notícias”, o “mar” e o “navio”. Sobre essas imagens, cabe menção a uma distinção realizada por Curtius (2013): “o poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio”. Em “Notícias”, com exceção do rio, o tom “lírico” e a “canoa” operam o feito modesto, oposto à grandiosidade das travessias no “navio”. Todavia, a escolha das águas marítimas aproxima a canoa do risco das grandes empreitadas. De certo modo, é a apresentação da impotência de um “homem” diante da grandeza do mar e, por extensão metafórica, da guerra. Tal debilidade é perturbada com o acréscimo de “todo”, pois o caráter coletivo concede força à fraqueza da singularidade.

A relação entre o “eu” e o “mundo”, recorrente na obra de Drummond, é evidenciada na impotência do estribilho “meus olhos são pequenos para ver”, em “Visão 1944”:

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

(ANDRADE, 2012a, v.1-4, p. 135-138)

[...]

Meus olhos são pequenos para ver
essa mensagem franca pelos mares

(ANDRADE, 2012a, v 93-94)

A “visão”, sentido largamente explorado em uma cultura ocularcentrista, é símbolo da limitação do sujeito poético. Contudo, o último verso do poema o ressignifica, pois, apesar da restrição, “- mas veem, pasmam, baixam deslumbrados” (v. 99). Novamente, a perspectiva melancólica é requisitada no olhar direcionado ao chão, análise já apresentada por Sérgio Alcides (2002): “a melancolia sem entusiasmo situa Drummond lado a lado com o homem ‘pequenino, em face de

² Sobre o reiterado uso do termo em Carlos Drummond de Andrade ver José Miguel Wisnik, “A propósito da palavra ‘mundo’”. In: *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 173-188.

indecifráveis palmeiras”. Além disso, o “deslumbramento” é proporcionado não só por um excesso de clarividência que ofusca, mas por um assombro diante do que “vê”. Apesar dos “olhos pequenos” as cenas são nítidas, em oposição ao “vejo-te no escuro” do poema “Notícias”. Em “Visão 1944” são as águas marítimas o espaço da “passagem dos soldados”, mas não do sujeito poético, que, novamente, encontra-se afastado. A “onda severa” e o “piso oceânico” expressas no início do poema (respectivamente referências à agressividade e à pavimentação, próxima do “chão” terreno) são retomadas em seu final, em destaque a “mensagem” que os “mares” transmitem. Nesse sentido, os “olhos” são também frágeis diante do grandioso desassossego marítimo.

Em outra estrofe, à espera da “notícia” é o tema:

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e do Quebec
sem notícia dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

(ANDRADE, 2012a v. 61-64)

Além da expectativa frustrada das informações, o fragmento enfatiza a universalidade do conflito, desde o “Pará” até “Quebec” o mundo foi mobilizado em torno da guerra. É a “guerra total” a qual se refere Cecília Meireles (1945):

Como esta [a Segunda Guerra Mundial], na verdade, foi, - segundo seu próprio objetivo, - uma guerra total, aos mais longínquos pontos do mundo propagou seus efeitos. Estamos numa era em que as notícias correm com velocidade quase absoluta, e na verdade todos estivemos presentes, todos fomos testemunhas e participantes do cataclisma.

Rubem Braga, que viaja para a Itália como correspondente de guerra do *Diário Carioca*, em crônica escrita em novembro de 1944, afirma ideal semelhante:

A esta hora, em milhares de outras estradas do mundo os caminhões estão assim, em comboios, rodando para a guerra ou para a retaguarda. Temos, de repente, a consciência de tomar parte em uma estranha e lenta procissão – homens e máquinas rodando para guerra. Não são caminhões apenas: são navios, canoas, carros de bois, nuvens de aviões, bestas em desfiladeiros, trens elétricos zunindo, trens a vapor fumegando, tanques, trenós, cavalos,

homens a pé no Alasca, na Birmânia, em Três Corações do Rio Verde, neste chão, nos lagos e matos e montes e mares de todo o mundo que produz e vive para a guerra ou em função da guerra. (BRAGA, 2014, p. 55)

O imperativo de que tudo se move “em função da guerra”, do “Alasca” a “Três Corações do Rio Verde”, demonstra a dimensão da propagação do conflito, desde o “Pará” até “Quebec”. E, embora todo o globo esteja envolvido, existem, é claro, modos de interação distintos. Tanto em “Notícias” quanto em “Visão 1944” a posição central é de um espectador e não de participante direto. Posição semelhante é apresentada no poema em prosa “O operário no mar”, de *Sentimento do mundo*. Neste a distinção entre o sujeito poético e o operário impede uma comunicação³, diferença mobilizada também por uma dessemelhança de espaço, pois enquanto o sujeito poético está inerte, em terra, o operário está nas águas: “eu em terra firme, ele no meio do mar” (ANDRADE, 2012b, p. 16-17). Novamente, o “eu” é apenas observador e não é acometido pela instabilidade marítima.

Em “Mas viveremos”, poema no qual “no mar estava escrita uma cidade” (v. 37), a descrição é desalentadora:

Já não olharei sobre o oceano
para decifrar no céu noturno
uma estrela vermelha, pura e trágica,
e seus raios de glória e de esperança.

(ANDRADE, 2012a, v.9-12, p. 132-134)

Por meio da contemplação do horizonte, este local onde mar e céu aproximam-se, o sujeito solitário à noite tenta “decifrar” uma mensagem, decodificando sinais do mundo natural, indiciados na ambiguidade da “estrela vermelha”. O poema prossegue com “um grito, no escuro”:

E que dificuldade de falar!
Nem palavras nem códigos: apenas
Montanhas e montanhas e montanhas,
Oceanos e oceanos e oceanos.

(ANDRADE, 2012a, v. 25-28)

³ Sobre essa diferença ver Vagner Camilo “O operário no mar’ e a Distância Social”. In: *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020, pp. 90-93.

A comunicação via “fala”, “palavras” e “códigos” é inibida. Nessa estrofe, o *enjambement* entre o segundo e o terceiro verso é uma quebra de expectativa, pois a apresentação apenas dos elementos naturais pouco “fala”. Por um lado, a reiteração dos termos intensifica o impedimento das informações, como se, esses elementos grandiosos, e muitas vezes intransponíveis, reforçassem as barreiras do diálogo. Por outro lado, a enunciação desses elementos estrutura o espaço e as cenas de combate no *front*. Entre “Já não olharei sobre o oceano” e “oceanos e oceanos e oceanos” a diferença é a observação distante e a ação direta.

o mar e o infortúnio

Por um prisma distinto, na obra de Cecília Meireles o mar é presença importante desde a publicação de *Viagem*, em 1939. Entretanto, sua centralidade é acentuada em *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, obra que também compila maior presença do temário da guerra. Em “Joguinho na varanda”, poema pertencente à série “Os dias felizes”, a primeira estrofe apresenta uma simulação da guerra em jogos infantis⁴. Tal cena é disposta ao lado dos conflitos reais a partir da visão totalizante obtida do céu:

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, v. 7-8, p. 166)

A partir do título e do cotejo entre as duas cenas, a “varanda”, espaço onde brincam as crianças, indicia o limiar entre o ambiente interno e externo, entre a casa e a via pública. Nesse poema, o par é ainda acrescido da distinção entre o espaço privado dos jogos infantis e o espaço público da guerra. A construção justapõe os conflitos armados - na terra e no mar - à aparente cena pacífica das crianças brincando na varanda. Nesse sentido, em um primeiro momento, elas estão a salvo, seguras e invulneráveis. Entretanto, a onipresença da lua (que como uma testemunha “assiste” as duas cenas) permite vincular os dois episódios. De um lado,

⁴ Sobre a questão, importante assinalar que Cecília Meireles, em suas crônicas, se posiciona firmemente contra o uso de réplicas militares em brinquedos infantis ver, por exemplo, “Natal” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931), “O brinquedo de guerra” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1932) e “Brinquedos” (*A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1941).

a brincadeira escamoteia a construção social da violência e de aceitação do ímpeto glorioso que reveste a guerra, principalmente pela posição “inocente” das crianças, junto ao diminutivo “joguinho” no título. De outro lado, a cena do *front* escancara a violência e a concretude do ideal militarista e heroico do conflito. É a “mesma luz” que sobrevoa os dois espaços, bem como é a mesma estrutura agressiva e patriótica que os mantém. As “bolas encarnadas”, as “bolas vermelhas” e os “feridos” integram a composição violenta e sanguínea dos “mares incendiados”, imagem comum nas narrativas que envolvem as travessias marítimas (a lembrar, por exemplo, a reiteração dessa imagem em *Os Lusíadas*).

No poema “Guerra” os conflitos provocados pela humanidade - “a guerra é feita pelas nossas mãos” (MEIRELES, 2015, p. 124) - espraiam-se para a natureza, o mundo natural não é mais abrigo, é também atingido e desequilibrado. O vermelho é ainda destaque na descrição:

Tanto é o sangue
que os rios desistem de seu ritmo,
e o oceano delira
e rejeita as espumas vermelhas.

(MEIRELES, 2015, v. 1-4, p. 125)

Nessa estrofe, o “sangue” e as “espumas vermelhas” sugerem as águas como zona de conflito e, assim, o oceano não é apenas espaço de traslado, mas é precisamente o local da guerra (perspectiva adotada também em “Balada do soldado Batista”, com a menção ao torpedeamento do navio). Tal circunstância altera o curso natural, as águas perdem seu “ritmo”. Os verbos “desistem”, “delira” e “rejeita” indiciam a semântica de desvario e violência mantida no restante do poema. Na segunda estrofe, as “auréolas rubras” e o “fogo do inferno”, em uma alusão ao vermelho não mais do sangue, mas das chamas, mostram que, contra a claridade e a leveza do mundo natural, neste contexto tudo se torna tumultuado e sanguinário, em conexão, ainda, com as trevas e o abismo. Na última estrofe, a natureza é assolada pela ferocidade:

e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,
e este mar desvairado de incêndios e naufragos
e a lua alucinada de seu testemunho,

(MEIRELES, 2015, v. 23-25)

Aqui, é o novamente “incêndio” que propicia tonalidade a cena. A semântica do horror é mantida pelos termos “espavoridos”, “desvairado” e “alucinada” ao qualificar cada um dos elementos naturais. O “mar desvairado” integra-se ao lugar comum da fúria marítima. Nesse poema, porém, ele é

desconfigurado devido à proximidade da guerra – e não pelo vento, pelas correntes marítimas ou pelos desígnios dos deuses. Além disso, assim como em “Joguinho na varanda”, a lua, por sua posição celeste, tem altura e universalidade para visualizar as cenas, por isso representa um “testemunho” dos episódios de todo o globo. É significativo que os elementos atingidos sejam as águas e a lua: ambos compondo, cada um a seu modo, uma oposição à terra ou ao mundo terreno. Essa diferença ganha uma outra especificidade nos versos seguintes:

e nós e vós, imunes,
chorando, apenas, sobre fotografias

(MEIRELES, 2015, v. 26-27)

É apontado, pela primeira vez no poema, a posição do sujeito poético diante dessas imagens em destroços: ele observa à distância, está “imune” e apreende a guerra “apenas” pelas suas reproduções. Ele é um espectador, um mero observador, sem participação direta. Nesse sentido, em segurança, o lamento ocorre “apenas” sobre reproduções imagéticas, seja dos indivíduos ou dos conflitos, mas não sobre cenas próximas e palpáveis.

É importante assinalar que nesse texto, bem como em grande parte da obra da poeta, a guerra é um evento pouco circunscrito, isto é, não é tão localizável como aparece, por exemplo, em alguns poemas de Drummond. A referência é ao ideal da guerra como um modo milenar de resolução de problemas, uma alusão mais atemporal e universal do que algo restrito no tempo e no espaço. Desse modo, embora o conflito exista como uma perspectiva histórica, ele é retomado mais como estrutura do que como fato. É o que Leila Gouvêa (2008) denomina de “roupagem da universalidade” no tratamento da guerra e de outros temas contemporâneos na obra de Cecília Meireles.

No poema “Balada do soldado Batista” o mar é o espaço de circulação do navio, mas integra também o fado de “Batista”, questão apresentada pelo estribilho “era das águas, vinha das águas”. À vista disso, há uma mobilização da alegoria marítima da travessia do mar como um componente do destino pessoal, tópico já assinalado por João Adolfo Hansen (2006) ao comentar o metaforismo náutico. O poema, formalmente, retoma um gênero do medievo (a “balada”), uma narrativa curta, com aspecto dramático, com destaque para o uso de verbos no presente e o uso de vozes ou discursos. O formato narrativo na terceira pessoa ainda sugere a posição isenta do “narrador”, não está no centro do conflito, diferente de Batista. A composição dialoga com essa tradição oral e popular, mas a ultrapassa, pela modalidade escrita e pelo uso da *terza rima*. Ao mobilizar a estrutura cunhada pelo poeta florentino, na *Comédia*, dirige a atenção para o percurso a ser realizado. Em “Balada”, acompanhamos a ida de um soldado à guerra e o desfecho dessa viagem, a morte.

Desde o título, já é indiciada a atmosfera de conflito, pela especificação profissional de Batista. Entretanto, é apenas a partir da terceira estrofe que é nomeada a guerra:

Era das águas, vinha das águas.
Um velhinho disse: “Permita
Deus que acabe a guerra!” Na crista

dos mares já dançava o navio,
e o moço, por ser fatalista,
sorri para a onda que o solicita.

(MEIRELES, 2015, v. 7-12, p. 76-77)

Nessa estrofe, já aparece uma atmosfera cristã na voz do “velhinho”, que irá percorrer todo o poema. Ao mesmo tempo em que é evidenciado o conflito é manifesto também o seu espaço: a “crista/ dos mares”, em destaque à oscilação das ondas. É significativo que essa estrofe se comunique com a seguinte por meio de um *enjambement* (assim como as duas últimas). O termo crista, último do verso, não diz muito sozinho, por suas múltiplas acepções, é um substantivo que necessita de uma especificação, que ocorre apenas na estrofe seguinte, com o acréscimo “dos mares”. É uma alusão irônica à expressão figurada “na crista das ondas”, referindo-se a uma posição de privilégio em determinada circunstância. Junto a essa locução, o verbo “dançava” ao especificar o movimento do navio e o “sorri” ao caracterizar o soldado conferem ao percurso um clima de leveza, quase festivo, que é claramente oposto ao objetivo para o qual o navio direciona seus soldados. Os termos “fatalista” e “solicita” integram a semântica da “sorte escrita” anunciada desde a primeira estrofe, ao sinalizar que o curso já estava predestinado. Essa perspectiva retira a possibilidade de que qualquer ação do indivíduo modifique sua trajetória, ele é apenas alguém que cumpre o que outras esferas já haviam desenhado. A questão é intensificada com o nome do soldado:

Era das águas, vinha das águas:
fora batizado Batista.
A velhinha chora. O velhinho medita.

(MEIRELES, 2015, v. 13-15)

O nome enfatiza essa proximidade com as águas, a escolha de São João Batista como “padrinho” reitera não só essa ideologia no âmbito familiar, mas o próprio batismo realizado através da imersão em água. João Batista é figura central nas narrativas cristãs, principalmente nos Evangelhos, pois é ele quem anuncia a vinda de Jesus Cristo e é também quem realiza o batismo do filho de Deus. Ambas

as questões são importantes na leitura do poema. A água é uma espécie de origem e a sina do soldado que vai morrer no mar (“foi-se nas águas”) e é ainda uma anunciação, uma forma de comunicação.

Em paralelo com os poemas de Drummond, aqui figura também um empecilho na comunicação. A distância, simbolizada pela interposição do mar, impede uma rápida troca de mensagens, e, assim, os “velhinhos” não tomam conhecimento da situação do filho. É apresentado um total desconhecimento do paradeiro, o que agrava a dificuldade em acessar notícias:

Não vem carta? Onde está, que não manda uma letra?
Que demora tão esquisita!
Perto do amor. Longe da vista.

Era das águas, vinha das águas.
O primeiro torpedo atinge e precipita
o primeiro navio: o do soldado Batista.

(MEIRELES, 2015, v. 16-21)

Nesta sétima estrofe é explicitada uma mudança no enredo, com o torpedeamento do navio. É significativa a ênfase no “primeiro”, como se demarcasse um conflito em fase inicial e a posição dianteira do navio (fato que não deve ser desvinculado da posição de anunciação de João Batista). No aspecto formal, a estrofe é marcada pela anáfora, há repetição dos termos no início dos versos, compostos em alexandrinos. Entretanto, existe uma especificidade, já que as palavras repetidas exercem funções sintáticas distintas na oração: no segundo verso é sujeito, enquanto no terceiro é objeto direto.

Embora exista aqui o anúncio do ataque, não se sabe, até as estrofes finais, do desfecho de Batista:

Era das águas, vinha das águas, foi-se nas águas..
Os jornais já trazem, o rádio já grita:
só eles não sabem! – Morreu no mar o soldado Batista.

(MEIRELES, 2015, v. 37-39)

O estribilho é acrescido do “foi-se nas águas” que indicia a morte, através de um eufemismo⁵. A confirmação da morte só aparece quando os “jornais” e o

⁵ Em uma crônica em que aborda os poetas românticos, Cecília Meireles realiza significativo comentário sobre o eufemismo na alusão à morte: “ao invés de ‘quando eu morrer’ ‘quando meu corpo se abismar na campa’: isso é um eufemismo para enganar os vermes” (“Quando eu morrer...”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1943).

“rádio” anunciam, fato que não soluciona a ausência de notícias dos “velhinhos”, que ainda desconhecem (ou negam) o ocorrido. Na primeira abordagem, o poema utiliza o verbo “ir” para suavizar a mensagem. Contudo, quando simula a divulgação dos meios de comunicação há agressividade, tonalidade sugerida pelo “grita” e “morreu”, mais categórico e violento, recurso que indicia certa brutalidade no discurso jornalístico. O advérbio especificando o local “no mar” é coadunado com o aspecto inelutável do destino: o indivíduo era, desde o nascimento, predestinado à água. Além disso, o poema simula a dificuldade da circulação da informação ao apresentar o torpedeamento do navio na sétima estrofe, mas só confirmar a morte do soldado na décima terceira estrofe: como se isomorfizasse a demora e o tempo decorrido. No cotejo deste poema com outros do mesmo livro é preciso assinalar que, de certo modo, “Balada do soldado Batista” (assim como “Mar absoluto”) encena temática e formalmente o irrequieto movimento das águas marítimas, como se mimetizasse, na forma, a oscilação do mar.

Por fim, na obra da escritora, o mar é imagem próxima do que Sigmund Freud (2020) denominou como uma impressão de infamiliaridade, *das Unheimliche*. O mar - composto não apenas pelas águas instáveis, mas também pelo seu entorno, à beira mar, seus animais, suas mitologias – permite, ao mesmo tempo, um estranhamento e uma intimidade. Sua aparência grandiosa e desconhecida é também próxima e familiar. Essa dupla perspectiva proporciona, muitas vezes, a oscilação entre o reconhecível mundo empírico e um mundo transfigurado. A constatação de Freud de um dos motivos centrais desse sentimento não é distante dessa poética: “o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (FREUD, 2020, p. 87). Em *Mar absoluto e outros poemas*, o texto de abertura fornece a chave de um sujeito poético “tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos” (MEIRELES, 2015, p. 23), devoção que se alastra do aspecto hereditário para os soldados nos mares ensangüentados e nos navios torpedeados. Assim, as cenas da guerra guardam esse aspecto duplo e cambiante do infamiliar, concomitantemente, desconhecidas e próximas.

o mar e o estrépito

A exploração do aspecto infamiliar aproxima-se, ainda, da obra de Murilo Mendes. O mar participa do binômio identificado por Eduardo Sterzi (2010), da atração e da repulsão: “creio que os pescadores arrastam-se entre dois polos – o de atração e repulsa pelo mar. De resto, eu também” (MENDES, 1994, p. 1378). O comentário do poeta guarda semelhanças com o conceito elaborado por Freud, que tende a provocar esse efeito ambíguo, ao propiciar, concomitantemente, curiosidade⁶ e medo. Essa relação dúplice é também o centro da análise de

⁶ Sobre essa duplicidade, que mobiliza o caráter perturbador do infamiliar, importante menção à abordagem da “theoretical curiosity”, no capítulo “The integration into Antropology: Feuerbach and

Blumenberg, na sua teorização sobre o espectador. É a mescla de receio e de interesse que leva o indivíduo a se fixar nas margens das águas marítimas para contemplá-las em segurança.

A obra de Murilo Mendes, sobre a qual M. Bandeira (2009) já havia assinalado um componente “estranho”, apresenta o mar por meio de uma perspectiva apocalíptica, por vezes evidenciada através de uma apreensão mitológica - e também surreal. Em “A marcha da história”, do livro *As metamorfoses*, não é mais o navegante que é atraído e enfeitado pelo canto das sereias, mas o próprio mar:

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

(MENDES, 1994, v. 1-4, p. 332)

Em contraposição ao título, que alude a um ideal mais próximo da empiria (o do progresso da história), o sujeito poético encontra-se em um mundo transfigurado. O “mar seduzido” modifica tudo a seu redor, pois toda a estrutura marítima sofrerá consequências desse estado de encantamento. É preciso destacar a fúria e a destituição provocada pelas “sereias”, comumente utilizadas para designar os perigos das viagens marítimas. Nesse poema, essas disposições acometem o próprio espaço da travessia. Tal processo intensifica o caráter instável das águas, pois além de continuarem com sua inconstância orgânica, são acrescidos das variáveis operadas pelo encanto das “sereias”, fator que potencializa o aspecto misterioso e imprevisível do mar. Além disso, o fascínio exercido pelas “sereias” não é distante do ofertado pelas musas, o processo encantatório que envolve a voz e a exortação associa-se a certo caráter metalinguístico⁷. Nesse mesmo espaço, outra modificação é estabelecida:

Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.

(MENDES, 1994v. 10-12)

Freud”, da obra *The legitimacy of the modern age*, de H. Blumenberg, Baskerville: Mit Press edition, 1985.

⁷ Sobre a questão ver Jacyntho Lins Brandão, *Antiga musa: arqueologia da ficção*, Belo Horizonte: Relicário, 2015, pp. 79-83.

Nessa estrofe, verifica-se o que Antonio Candido (1985) aponta como elemento “surpresa” na obra de Murilo Mendes, a partir da incorporação do inesperado e, assim, de um espanto. Os instrumentos da guerra, agora próximos ao “mar seduzido”, possuem uma nova função: arar o solo. No “marco do horizonte”, que apresenta um outro mundo, esses objetos perdem a utilidade e são metamorfoseados em utensílios agrícolas. A finalidade não é mais de destruição e, sim, de construção, no preparo e no manejo do solo. O último verso do poema retoma o debate seminal no século XX entre pensamento e ação. Os elementos, geralmente, tidos como pares opostos, aqui “se fundem” exatamente na destituição da serventia violenta das “espadas” e das “granadas”. É como se, na ausência dos conflitos violentos, não fosse necessário dissociar o “verbo” da “ação”.

Em “O nascimento do mito”, a perspectiva mítica é acrescida de uma ponderação temporal:

Carregam areia do mar
Para a ampulheta do tempo.

(MENDES, 1994, v. 10-11, p. 355)

O poema que alude a uma estrutura primordial (assim como em “A marcha da história” é um tempo outro, diferente “deste”) apresenta uma categorização cronológica e, para essa medição, é especificado o material, não é qualquer areia, mas “areia do mar”. Na estrofe seguinte:

Escuto as plantas crescerem
E o diálogo contínuo
Das ondas com o horizonte.

(MENDES, 1994, v. 12-14)

A tranquilidade da cena permite ouvir movimentos mínimos, dentre eles o encontro das “ondas” com os limites marítimos estabelecidos pela imaginária linha do “horizonte” – espaço já destacado em um poema de Drummond. Na segunda seção do poema, a calma da cena é alterada:

2

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanques desfizeram

(MENDES, 1994, v. 15-19)

O movimento realizado por esses “homens obscuros” é de construção, eles “edificam”. Ao invés do complemento ser harmônico com o apelo concreto do verbo, ele destoa pelo teor abstrato: é o “sonho”. Além disso, a ligação entre “verbo e ação” é aludida nesse poema nos termos “Ode” e “tanque”, na mesma chave de construção e destruição, ou, respectivamente, “refazem” e “desfizeram”. É como se a segunda parte do poema explicasse a apresentação amena da primeira, um domínio em que é possível remontar uma serenidade. Em alusão aos primeiros versos de *Bucólicas*:

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores.

(MENDES, 1994, v. 3-4)

É somente na ausência de “tanques” e no momento da reconstrução, “do sonho” ou “pela Ode”, que a atmosfera amena se faz possível. Assim como em “A marcha da história”, é necessário que os conflitos sejam encerrados para que esses espaços sejam perscrutados. Para que se possa, finalmente, concretizar a “poesia futura”, obliterada pelos “fuzis”, “mesmo” que o obstáculo seja, de certo modo, superado:

Ajudo a construir
A poesia futura,
Mesmo apesar dos fuzis.

(MENDES, 1994, v. 10-12, p. 332)

Embora nem sempre exista essa abordagem mítica, o desassossego permanece envolvendo as águas marítimas, presente em poemas como “A ceia sinistra”, “Tempos duros” e “Túnel do século”, de *Poesia liberdade*. Em “A ceia sinistra”, é apresentado um “ângulo do terror”, com “trator de cadáveres”, “grande espada”, “bandeiras”, “tanque”. Esse tumulto é entrecortado por uma “ceia”:

Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar.

(MENDES, 1994, v. 1, p. 403)

A expressão corriqueira “braço de mar”, referenciando a entrada de água em um canal estreito entre duas superfícies de terra, pode ser assimilada ao mar Mirtoico, próximo a Creta, espaço que permitiu, na obra de Murilo Mendes, um vínculo entre o episódio mítico e a Batalha de Creta na Segunda Guerra Mundial:

o mudo inteiro se tinge
Do sangue do minotauro”

(MENDES, 1994, v. 9-10, p. 347)

A sobreposição entre o Minotauro e os soldados é mediada pela violência: ambos os feitos são vinculados ao “sangue”. A tonalidade rubra é assinalada ainda em *Carta geográfica*: “Homero assegura que a região de Creta é rica e bela; indicando-nos ainda que o mar cretense tem a cor da borra de vinho” (MENDES, 1994, p. 1059). Além dessa relação, novamente, um episódio localizado espacialmente espalha-se, “o mundo inteiro” é modificado, a partir do espaço em comum do episódio mítico e dos fatos recentes da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o mar pode ser lido como uma alegoria dessa totalidade. A amplitude do problema pode ser coadunada com a “angústia dilacerante” (UNGARETTI, 1994, p. 38) que Giuseppe Ungaretti assinalou em seu prefácio a *Siciliana*. Na crônica “Notícia do loplop”, Murilo Mendes comenta o impacto do recente conflito na ilha:

A guerra atual é uma sucessão de episódios com loplop. Mas a tomada de Creta com centenas de paraquedistas, e tanques trazidos em aviões, a descida de Rudolf Hess na Inglaterra, a resistência de Stalingrado, merecem um registro à parte.

(*A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1944)

Para diferenciar do uso estabelecido por Max Ernst, Mendes (1944) assinala: “loplop começou a designar tudo o que é misterioso, ou sombrio, ou teatral, ou terrificante, ou imprevisível; sobretudo o que é estranho”. A expressão foi utilizada pelo poeta para designar objetos artísticos (não por acaso, Hoffmann é um dos escritores mencionados) e também eventos empíricos como a guerra. A definição conferida a “loplop” aproxima-se do conceito de infamiliaridade como é realizado por Freud. Nesse sentido, além do mar, a guerra na obra do poeta também poderia ser compreendida como imagem de estranhamento e proximidade, no sentido do infamiliar, ou de “loplop”.

Além dessa referência, o “braço de mar”, no poema “Ceia sinistra”, ganha caráter onírico, pois, a partir da metonímia entre braço e indivíduo, a expressão aproxima-se do gesto de servir “à mesa”. Assim, desde o título “a ceia sinistra” é o oposto da ‘santa ceia’” (MOURA, 2016, p. 337) e é acrescida logo na primeira estrofe do tom apocalíptico, ao prenunciar a troca da comunhão pela violência:

A terra chove suor e sangue,
As ondas mugem.

(MENDES, 1994, v. 10-11)

Nesses últimos versos do primeiro segmento, o mundo torna-se o que Merquior (1994) assinalou como um “corpo agônico”: a “terra” e as “ondas” (MENDES, 1994, p. 14), representantes desse enorme contingente natural, colapsam. Tal elaboração é similar ao símbolo do “dilúvio” (apresentado, por exemplo, no poema “Lamentação”) e, assim, as águas integram não só uma disposição destrutiva, mas certo caráter messiânico. A chuva cede lugar ao “suor” e ao “sangue” e o marulho ao “mugem”. A mobilização dos sons dos bovinos relaciona-se com seu sentido figurado de “berro” ou “grito”, indicando a dissonância sonora que percorre o texto. Em “Aproximação do terror”, poema no qual “vejo ouvindo, ouço vendo” - o estrondo ou a aspereza dos ruídos (partícipes de toda a obra do poeta) encontram-se em consonância com os sons da guerra e sintetizam o estrépito sonoro do quadro: “ópera”, “palmas”, “revólver”, “coro”, “trote”, “trompa”, “marcha a galope”. Na crônica “uma aldeia esquecida”, ao descrever uma cena da guerra, Rubem Braga (2014) afirma: “o barulho, os clarins, os motores, a poeira e os estrondos da guerra transformam num pandemônio a mais sossegada e perdida da aldeia das montanhas”.

A partir de outra perspectiva, ainda em “Ceia sinistra” há um aspecto de amplitude, sugerido na gradação da imagem central do poema:

Sentamo-nos à mesa

[...]

Sentados à mesa circular

[...]

Abancados à vasta mesa circular

(MENDES, 1994, v. 1; 20; 29)

A ideia de uma mesa circular e, portanto, sem centro, é intensificada com os acréscimos que dilatam o eixo dessa “festa inútil”. Em oposição ao aspecto estreito do “braço de mar” ou a “alma oprimida”, aqui o espaço é “vasto”. O último segmento do poema, composto por hesitações, contrapõe o “agora” com momento anterior, integrantes do par vida e morte, ao interpelar os indivíduos mortos pelos conflitos – oposição permeada pela diferença entre comprimir e alargar. A indiferença ou a falha com “eles” “em vida” (acentuada pela repetição apostrofada no fim dos versos) torna esse encontro após a morte - uma espécie de tributo - incompatível ou sem significação, “agora eles não precisam”, estão “calmos” em “covas”. Essa elaboração é coadunada com a típica imagem da existência após a morte em um jardim florido.

A ação de andar sobre cemitérios ou sobre corpos figurada em “Ceia sinistra” é bem próxima da abordada por Braga na crônica “O chão”, de 1945:

São milhões de criaturas humanas e todas estão debaixo da terra. Cuidado, caminhantes do futuro. Pisai com muito cuidado – esses corpos são minas, são terríveis minas de tempo. Pisai devagar, olhai o chão, olhai com toda humildade o chão. É preciso olhar o chão, o chão da terra, o chão dos homens. [...] Os homens precisam de chão livre, para andar. E é uma grande e solene coisa – andar. (BRAGA, 2014, p. 194)

A solenidade do andar é contraposta à imobilidade dos corpos mortos. Esse gesto de “humildade”, quase elegíaco, é ainda similar ao realizado por Cecília Meireles em *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*.

Por fim, em “Ceia sinistra” a alusão a “uma cortina de névoa que esconde” sugere um ocultamento, tópico central no poema “Tempos duros”. Neste, os termos “viseira” e “véus” concedem uma moldura ao poema, uma oscilação entre desvelar e velar, ainda permeada pelos termos “coberto” e “escondera”. Essa elaboração impede certa clareza no contato com a matéria que o poema tenta escavar. O segundo verso “o monumento ao deserdado desconhecido” realiza jogo linguístico com o “túmulo do soldado desconhecido”, em alusão aos monumentos construídos em homenagem aos corpos não reconhecidos, prática recorrente após a Primeira Guerra Mundial. Essa dificuldade da identificação é abordada, ainda que tangencialmente, na segunda estrofe:

O mar furioso devolve à praia
Alianças de casamento dos torpedeados
E a fotografia de um assassino,
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

(MENDES, 1994, v. 4-7)

“A aurora”, “o mar” e “a morte” são agentes que objetivam “descer a viseira” ao realizar ações contra o ocultar. A tarefa do mar, através do movimento e da fúria constante das marés, é expurgar “alianças” e “fotografia”, deixá-las visíveis à beira-mar (movimento similar ao já mencionado em “Guerra”, “rejeita as espumas vermelhas”). Entretanto, os itens retornam desacompanhados daqueles a que pertenciam. A caracterização desses objetos pessoais indica as tragédias dos proprietários: os navios “torpedeados” e a imagem “inocente” e infantil, de alguém que ou era um “assassino” ou foi tido como um. De certo modo, essa estrofe, simboliza o que Merquior (1994) denominou de “fragmento-estilhaço”. Por meio de imagens tumultuadas, na obra de Murilo Mendes, o mar simboliza não só a impetuosidade, mas, e principalmente, os ruídos dissonantes e a atmosfera de imprevisibilidade (e, portanto, atmosfera apocalíptica e surreal) da guerra.

A partir das leituras, é perceptível que, na obra dos três poetas, o mar figura como elemento substancial na aproximação dos conflitos do mundo empírico. Seja

na simbologia da fúria, da distância, da comunicação ou dos mortos, o mar é signo que permite aproximar da guerra, ressaltando sua violência e sua instabilidade. Com base nesse recorte e no cotejo dessas três poéticas é identificada uma dupla gradação: se por um lado há um esfacelamento das referências diretas à Segunda Guerra Mundial que parte da obra de Drummond, passando por Cecília até chegar em Murilo; por outro há uma intensificação nas apresentações de fúria e instabilidade marítima, na mesma ordem. Desse modo, é como se, ao criptar os fatos, houvesse uma acentuação na intensidade das metáforas e das alegorias. Nesse sentido e, por fim, as águas marítimas ao lado da guerra mobilizam tópicos centrais nos poetas: na obra de Carlos Drummond de Andrade, apresentam, ao mesmo tempo, um meio de comunicação e a sua obliteração pela distância, na obra de Cecília Meireles, são componentes do fado ou da macroestrutura atemporal das guerras e na obra de Murilo Mendes adquirem um tom apocalíptico e mítico.

referências bibliográficas

ALCIDES, Sérgio. Melancolia 'gauche' na vida. In: *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p.38.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da literatura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

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

BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of the modern age*. Baskerville: Mit Press editions, 1985.

BRAGA, Rubem. *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Relicário, 2015.

CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/pianista pastor. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985, p.82.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

GOUVÊA, Leila. *Pensamento e "lirismo puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.
- MEIRELES, CECÍLIA. Brinquedos. In: *A manhã*, Rio de Janeiro, 1941.
- MEIRELES, Cecília. Dia da Vitória. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 1945.
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. São Paulo: Global, 2015.
- MEIRELES, Cecília. Natal. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1931.
- MEIRELES, Cecília. O brinquedo de guerra. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1932.
- MEIRELES, Cecília. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1972.
- MEIRELES, Cecília. *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro*. São Paulo: Global, 2016.
- MEIRELES, Cecília. Quando eu morrer. In: *A manhã*, Rio de Janeiro, 1943.
- MEIRELES, Cecília. Se fosse possível. In: *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1945.
- MENDES, Murilo. Notícias do loplop. (II). In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1944.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 14; p.20.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- STERZI, Eduardo. Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime. *Revista Literatura e Autoritarismo*, novembro de 2010, pp. 52-53.
- UNGARETTI, Giuseppe. Siciliana. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p.38.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras: 2018.