

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Edison de Abreu Rodrigues

Epifania e Enigma: as Índias de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Edison de Abreu Rodrigues

Epifania e Enigma: as Índias de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo
2013

Banca Examinadora:

DEDICATÓRIA

À minha esposa Luciana, por dividir este sonho comigo, sempre compreendendo minha ausência e apoiando-me incondicionalmente.

Aos meus filhos, Bernardo e Benício.

Aos meus pais, Joaquim (in memoriam) e Raquel, e à minha irmã Maria do Carmo.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Maria Aparecida Junqueira, por me acolher como orientando, pela orientação precisa e “ghandiana” e pelas aulas inesquecíveis.

Ao professor doutor Fernando Segolin, por acreditar no meu projeto de pesquisa desde sua fase incipiente e pelos apontamentos precisos e fecundos não só no Exame de Qualificação, mas também no decorrer do curso.

À professora doutora Vera Bastazin, pelos preciosos conselhos no Exame de Qualificação e pelas aulas memoráveis.

Ao professor doutor Biagio D’Angelo, por me apresentar à obra de Antonio Tabucchi e semear em mim a ideia deste trabalho.

À professora doutora Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, por me conceder sua pesquisa acerca da obra de Antonio Tabucchi juntamente com artigos e ensaios sobre o autor, que foram fundamentais para a confecção deste trabalho.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP, pelas aulas fascinantes, pelo exemplo como pesquisadores e pelo carinho.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, por sempre ter a palavra certa no momento oportuno.

Ao professor doutor José Cláudio Ortiz, por me incentivar e mostrar, desde a graduação, a beleza da literatura.

À professora Adelia Gimenez Greco, por despertar em mim o amor pela obra de Cecília Meireles e pela precisa revisão deste trabalho.

À minha família, por estar sempre ao meu lado, incentivando e apoiando-me, compreendendo minha ausência durante a realização do Curso.

Aos amigos, pelo constante incentivo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Shiva e Parvati:
nós vos adoramos
não como deuses,
como imagens
da divindade dos homens.
Vós sois o que o homem faz e não é,
o que o homem há de ser
quando pagar a condenação do que-fazer.

Shiva:
teus quatro braços são quatro rios,
quatro repuxos.
Todo teu ser é uma fonte
e nela banha-se a linda Parvati,
nela se move como uma barca graciosa.
O mar palpita sob o sol:
são os grossos lábios de Shiva que sorri;
o mar é uma longa labareda:
são os passos de Parvati sobre as águas.
Shiva e Parvati: a mulher que é minha mulher
e eu,
nada lhes pedimos,
nada que seja do outro mundo,
apenas
a luz sobre o mar,
a luz descalça sobre o mar e a terra
[adormecidos.

Octavio Paz.

A Índia nos arranca de nós mesmos, seja por repulsa, por atração, ou pela mais forte das curiosidades, aquela que não sabe o que busca, nem o que pode esperar ou temer. Uma surpresa a cada piscar de olhos. Uma incessante provocação ao olhar e ao pensamento... Quem não gosta dos homens não deve ir à Índia.

Jean-Claude Carrière.

RODRIGUES, Edison de Abreu. **Enigma e Epifania: As Índias de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2013. 119 p.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar comparativamente os livros **Poemas escritos na Índia**, de Cecília Meireles, e **Noturno Indiano**, de Antonio Tabucchi, pelo viés da viagem e da alteridade, compreendendo como se dá a busca do senso de alteridade por meio do relato de viagem. Para atingir tal objetivo, propomos as seguintes hipóteses: é possível que, em ambas as obras, o senso de alteridade se construa a partir da relação entre a Índia e o eu-lírico da poeta, e entre a Índia e o eu investigativo do narrador-personagem; Cecília Meireles externa suas experiências metafísico-poéticas *in loco*, construindo a sensação de alteridade por meio da contemplação dos lugares e das pessoas, enquanto Antonio Tabucchi constrói a alteridade por meio da investigação de uma sombra fugidia e nômade, de um outro ausente. Fundamenta a pesquisa, em relação aos conceitos de *viagem* e *alteridade*, as reflexões de Octavio Paz, Wladimir Krysinski, Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin; acerca do *narrador viajante*, o pensamento de Walter Benjamin e Michel Onfray revelou-se de grande valia; o caráter da noite na literatura, em **Noturno Indiano**, tem como parâmetro a conceituação de Maurice Blanchot. Entre os resultados da pesquisa, ressaltamos que, apesar de construir o senso de alteridade de modos diferentes, é a viagem que dá sustentação para a busca desse outro que está em nós, e que a criação literária de uma Índia capaz de abarcar a multiplicidade da humanidade desperta no homem o seu caráter divino e leva-o ao (re)conhecimento de si mesmo.

Palavras-chave: Cecília Meireles, **Poemas escritos na Índia**, Antonio Tabucchi, **Noturno indiano**, alteridade, viagem.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze comparatively the book: *Poemas Escritos na Índia*, by Cecilia Meireles and *Noturno Indiano*, by Antonio Tabucchi, analyzing the bias of the journey and alterity, comprehending how is the search for the otherness sense through the journey report. To achieve our goal, we propose the following hypothesis: it is possible that, in both works, the sense of alterity be constructed from the relationship between India, the poet lyric persona and the investigative narrator's character; Cecilia Meireles externs her poetic metaphysical experiences building a sense of otherness through contemplation of places and people, while Antonio Tabucchi builds otherness through investigation of a fleeting, nomadic shadow and a sense of missing thing. This research is based upon the relation between the concepts of the journey and alterity, the reflections of Octavio Paz, Wladimir Krysinski, Tzvetan Todorov and Mikhail Bakhtin. About the narrator traveler, the thoughts of Walter Benjamin and Michel Onfray proved to be of great value; the character of the night in the literature has as a parameter the conceptualization of Maurice Blanchot. Among the research results, we emphasize that despite building a sense of alterity in different ways, it is the journey that provides support for the search of this other being that is within us and, that the literary creation of an India capable to encompass the multiplicity of humanity, awakens in man the divine character and takes him to recognize himself.

Keywords: Cecília Meireles, **Poemas escritos na Índia**, Antonio Tabucchi, **Noturno indiano**, alterity, journey.

Sumário

Introdução: Viagem à Índia: (des)encontros com a alteridade	10
Capítulo I: Da necessidade da viagem	15
1.1 – As Viagens de Cecília Meireles	18
1.2 – A poesia de Cecília Meireles e a Índia: comunhão perfeita	22
1.3 – As viagens de Antonio Tabucchi	31
1.4 – A narratividade de Antonio Tabucchi e a Índia: sombras, enigmas e incongruências	35
Capítulo II: Índia: presença poética e (re)verso do ser	48
2.1 – Eclosão da alteridade: força imagético-sinestésica na poesia ceciliana	51
2.2 – Alteridade emergente: aparente caos indiano na narrativa tabucchiana	65
Capítulo III: “Índia-personificada” e “Índia-cenográfica”: visões de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi	72
3.1 – Dos (des)encontros com a alteridade	75
3.2 – Das (in)congruências imagéticas	86
Considerações Finais: O (im)pacto com a alteridade no relato de viagem: Cecília Meireles e Antonio Tabucchi: <i>Aventureiros do Absoluto</i>	96
Referências	102
Anexos	107

Introdução – Viagem à Índia: (des)encontros com a alteridade.

...tentei fazer um resumo de tudo que havia visto, ouvido, cheirado e sentido: enjoo, horror, estupor, assombro, alegria, entusiasmo, náuseas, invencível atração. O que me atraía? Era difícil responder: Humankind cannot bear much reality.

Octavio Paz, 1996.

A temática das viagens sempre esteve presente na Literatura da peregrinação bíblica do povo judeu aos épicos greco-romanos como a **Eneida** de Virgílio e a **Ilíada** de Homero, passando pela Idade Média com **Os Lusíadas** de Camões e, séculos mais tarde, com **Dom Quixote** de Cervantes. No caso da Literatura Brasileira, **A Carta de Pero Vaz de Caminha** é o primeiro exemplo. Tais obras confirmam, ao longo da história, a força vigorosa com que a temática das viagens na literatura chega à contemporaneidade.

O termo viagem é abrangente. Pode significar deslocamento físico-temporal com simples objetivo turístico de conhecer e ou estar em lugares novos, pode significar deslocamento psicológico no sentido de imaginar, divagar, criar cenários, situações, personagens; pode também ser metáfora da própria existência humana. Tzvetan Todorov (1995), em seu texto “A Viagem e seu relato”, instiga-nos a pensar “O que *não* é uma viagem?”, apresentando uma profunda relação de comunhão entre a viagem e a vida do homem ao longo de sua história. Mostra que ambas se implicam e, seja em sentido próprio, seja em sentido figurado, a viagem faz parte da vida de cada um de nós. Como afirma Krysinski (2007, p. 181) a viagem “oferece à literatura uma de suas grandes matérias-primas”.

Ressaltamos que a viagem que se realiza nesta pesquisa é literária: deslocamos poética e ficcionalmente para todos os lugares e para nenhum simultaneamente, buscando incessantemente encontrar aquilo que é eterno, sublime, divino em nós.

Atrelada à temática das viagens está a da alteridade, uma vez que o homem na contemporaneidade vive em um mundo que, apesar de se orgulhar de sua globalização, parece ser habitado por pessoas cada vez mais sozinhas, isoladas em si mesmas. Tal fato torna esse mesmo homem um ser cada vez mais “desterrado do fluir cósmico e de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 157), aumentando sua necessidade de

conhecer, de visitar, de tocar o outro. É como se, voltando-se para o outro, o homem contemporâneo potencializasse consideravelmente sua capacidade de (re)conhecer-se e, conseqüentemente, aumentasse suas chances de (re)tornar ao fluir cósmico de onde fora, em um dado momento de sua história, desterrado. Estas duas temáticas – viagem e alteridade – são os eixos norteadores desta pesquisa, cujo espaço físico e literário é a Índia.

Vislumbre, repulsa, caos, são palavras que poderiam definir a primeira impressão de um viajante diante de um país místico e misterioso, que brota aos nossos olhos pela forte confluência de luzes, cores, imagens, línguas, homens, castas, vacas, elefantes, macacos, convivendo como uma só família. Partes indissociáveis da mesma roda da vida, revelando-se para os visitantes como “uma imensa caldeira” na qual “Aquele que cair nela está condenado a permanecer para sempre” (PAZ, 1996, p. 67).

Ao longo da história, muitos foram os viajantes que se aventuraram pelo famoso Caminho das Índias. Portugueses, ingleses, muçulmanos, todos buscaram desde especiarias, pedras preciosas, condimentos especiais, até o conhecimento acerca do espírito. É difícil falar da Índia sem tocar, portanto, na religiosidade inerente a esse povo, que, já nos *VEDAS*¹, salta aos olhos de modo inegável. A essa característica religiosa associa-se uma não menos importante inclinação à poesia, especialmente de caráter filosófico, representada fundamentalmente pelo *MAHABHARATA*².

Foi essa harmonia entre religiosidade, filosofia, sabedoria popular e poesia que chamou atenção para esta pesquisa. Como nação, a Índia não se define dentro dos parâmetros ocidentais, e ainda sofreu várias usurpações políticas com colonizações ferozes. Não poderia haver melhor lugar, entretanto, para florescer a Literatura. Tais lugares, ou melhor, não-lugares por onde caminhamos – Índia e Literatura – são

¹ VEDAS, em sânscrito significa “conhecimento”. São constituídos pelo conjunto dos escritos sagrados mais antigos do hinduísmo, reunidos em quatro livros: o *Rig-Veda*, o *Sama-Veda*, o *Yajur-Veda* e o *Atharva-Veda*. Cada um deles contém um texto explicativo (Brahmana), um ensinamento (Upanishad) e um conjunto de fórmulas mágicas (Aranyaka). Trata-se de textos ritualísticos que determinam todas as características comportamentais dos indianos, como rituais de crescimento, de matrimônio etc. São também chamados de *Samhitas* (coleções). (CARRIÈRE, 2009, p. 41)

² Na poesia épica cita-se o “MAHABHARATA”, que consiste numa coleção de poemas de caráter lendário e filosófico, além do “RAMAYANA”, a mais importante epopeia dos hindus, e os “PURANAS”, um complemento épico dos VEDAS. (CARRIÈRE, 2009, p. 261)

marcados pelas viagens (ficcionais ou não) de pessoas que querem apreender a essência desses dois mundos que sempre são, como o sagrado Ganges³, inesgotáveis.

Para realizar esta pesquisa, escolhemos como *corpus* duas obras: **Poemas escritos na Índia** (1953) da poeta brasileira Cecília Meireles (1901–1964) e **Noturno Indiano** (1984 / 1991) do escritor italiano Antonio Tabucchi (1943–2012). Essas obras dialogam-se ao mesclar as temáticas desta pesquisa, valendo-se da Índia como cenário de viagens e como personificação da alteridade.

Poemas escritos na Índia foi escolhido primeiramente pela paixão, em seguida pela visão poética ímpar de Cecília Meireles na literatura luso-brasileira acerca das impressões indianas e da busca da alteridade naquele ambiente. A própria Cecília (MEIRELES apud BLOCH, 1964, p. 34-7) declarou: “Na Índia foi onde me senti mais dentro do meu mundo interior”.

Noturno indiano foi escolhido devido à forma com que o autor trata dos temas “viagem” e “alteridade” ao longo de toda obra. Por ser um especialista na obra de Fernando Pessoa, mantém um estreito laço com a Literatura Portuguesa e está começando a ser conhecido em nosso país. Além disso, Antonio Tabucchi firmou-se como um dos grandes nomes da contemporaneidade na Literatura Italiana e soube enxergar, na misteriosa esfera indiana, o ambiente propício para realizar a busca de si mesmo.

O primeiro romance de Antonio Tabucchi é de 1975 – **Piazza d'Italia** – e, entre ficção e crítica, somam-se mais de 25 livros publicados e traduzidos para várias línguas. Seu primeiro contato com a Literatura Brasileira deu-se com a tradução do livro **Zero**, de Ignácio Loyola Brandão, em 1974, livro que as editoras brasileiras, por causa da censura que na época era incisiva, recusaram-se a publicar. Entretanto, o contato mais estreito com a nossa literatura aconteceu com a tradução para o italiano do livro **Sentimento do Mundo** de Carlos Drummond de Andrade.

Por se tratar de uma pesquisa que envolve duas obras, uma em poesia, produzida por uma autora brasileira, outra em prosa, produzida por um autor italiano,

³ **Ganges**, rio também conhecido como **Benares**, é um dos principais rios do subcontinente Indiano. Com 2510 km de extensão, nasce no Himalaia Ocidental, no estado indiano de Uttarakhand, e deságua no delta do rio Sunderbans, na baía de Bengala. É considerado um rio sagrado para os hindus, que o veneram na forma da deusa *Ganga*. Possui também um grande valor histórico: diversas capitais de províncias ou impérios, como Calcutá, localizam-se em suas margens (CARRIÈRE, 2009, p. 364).

procuramos mostrar que, embora estruturadas de formas diferentes e pertencentes a culturas distintas, possuem pontos de convergência relevantes: a Índia como eixo temático-geográfico ambos autores traçam suas obras a partir da viagem física à Índia; o posicionamento ideológico-literário dos autores em relação à literatura de viagem e à busca de uma possível alteridade. São aspectos como esses, geradores de questionamentos, que parecem intrigar, ainda na contemporaneidade, críticos, escritores e leitores.

No que diz respeito ao desenvolvimento da temática, nossa pesquisa emprega como estratégia metodológica o estudo comparativo das obras selecionadas pelo viés da viagem e da alteridade, tendo como objetivo principal compreender como se dá a busca do senso de alteridade por meio do relato de viagem.

A realização de tal estudo foi instigante sob três aspectos: por ser a primeira vez que se efetua uma aproximação entre Cecília Meireles e Antonio Tabucchi numa análise comparativa; segundo, porque os estudos anteriores acerca dos **Poemas escritos na Índia** ainda não privilegiaram o caráter epifânico presente na poesia ceciliana em relação à Índia; terceiro, porque as pesquisas realizadas no Brasil sobre o **Noturno Indiano** de Antonio Tabucchi até o momento só ressaltaram a questão policial, o caráter investigativo, não privilegiando o caráter da busca de si mesmo por uma Índia enigmática e labiríntica.

Assim, para atingir o objetivo proposto, formulamos o seguinte problema: Como estes relatos **Poemas Escritos na Índia** de Cecília Meireles, e **Noturno Indiano** de Antonio Tabucchi constroem o senso de alteridade, resultando no conhecimento do outro e, conseqüentemente, no conhecimento de si mesmo?

Na tentativa de responder a esse problema, foram selecionadas as seguintes hipóteses: é possível que o senso de alteridade, em **Poemas Escritos na Índia** e em **Noturno Indiano**, construa-se na relação entre Índia e eu lírico contemplativo da poeta, e entre a Índia e eu investigativo, nômade e questionador do narrador personagem; Cecília Meireles externa suas experiências metafísico-poéticas *in loco*, construindo a sensação de alteridade por meio da contemplação dos lugares e das pessoas, enquanto Antonio Tabucchi busca a mesma sensação por meio da investigação de uma sombra fugidia e nômade, de um outro ausente, ou melhor, desaparecido.

Para fundamentar esta pesquisa selecionamos um núcleo teórico que funciona como bússola a guiar os nossos passos, principalmente no tocante aos dois principais conceitos: viagem e alteridade. Referimo-nos a Octavio Paz, Wladimir Krysinski, Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin. Buscamos colocar em diálogo esses pensadores no decorrer de três capítulos.

O Capítulo I, intitulado “Da necessidade da viagem”, além de compreender uma breve biografia dos escritores e de suas fortunas críticas, situa a temática da viagem nas obras dos autores. Neste capítulo o conceito de viagem é embasado por Wladimir Krysinski, Tzvetan Todorov, Walter Benjamin e Michel Onfray. Em **Noturno Indiano**, o caráter da noite na literatura tem como parâmetro a conceituação de Maurice Blanchot.

No Capítulo II, denominado “Índia: presença poética e (re)verso do ser”, são trabalhados dois conceitos simultaneamente: o olhar do viajante / etnólogo e o conceito de alteridade. O primeiro é fundamentado por Sérgio Cardoso, o segundo, por Wladimir Krysinski, Mikhail Bakhtin e, majoritariamente, por Octavio Paz. Ressaltam-se, em cada uma das obras, os recursos literários utilizados para abordar essas temáticas e trazer mais sentido à palavra, de modo a potencializar o caráter filosófico e poético de cada uma delas.

O Capítulo III, nomeado “Índia-personificada e Índia-cenográfica: visões de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi”, trata dos enfoques dados à Índia pelas duas obras, enfatizando a importância da Índia como espaço literário na composição do senso de alteridade por meio da força do texto.

Capítulo I: Da necessidade da Viagem.

Se a água de um lago fica imóvel, torna-se estagnada, lamacenta e fétida; fica clara somente quando se move e corre. O mesmo acontece com o homem que viaja...

Tzvetan Todorov, 2006.

A temática da viagem⁴, apesar de permear a grande maioria das obras literárias ao longo da história, seja como deslocamento físico-geográfico, seja como psicológico-metafórico, seja como deslocamento espaço-temporal, chega aos nossos dias ainda com grande vigor.

Independentemente do sentido considerado, a necessidade de deslocar-se não deixou de ser fundamental para o homem contemporâneo, faz parte, inclusive, da formação do sujeito no século XXI como um dos principais dispositivos⁵ capazes de permitir a esse sujeito (re)encontrar-se, num presente que

... não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Ao afirmarmos que essa concepção de Agamben sobre o presente dialoga com esta pesquisa por remeter a uma ideia de deslocamento – há neste “voltar a um presente em que jamais estivemos” um desejo de se buscar algo, mesmo sem saber o que é –, queremos dizer que há um ir e vir subjacente, uma necessidade da viagem quase que inerente ao homem, necessidade esta que não pode ser explicada, apenas sentida.

⁴ Giorgio Agamben (2009, p. 70) emprega o termo “navegação” ao referir-se à capacidade de deslocar-se do ser humano, tratando-se, pois, de uma espécie de viagem.

⁵ Segundo Agamben (2009, p. 40), dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

Desse modo somos levados a questionar o que incitaria o homem a viajar e o que justificaria, ainda na contemporaneidade, uma literatura cuja temática seja a viagem, se as pessoas estão cada vez mais próximas – ao menos do ponto de vista tecnológico.

Para responder a esses questionamentos, utilizamos a definição de Literatura de Viagem proposta por Wladimir Krysinski (2007):

“Narrativa de Viagem”, “Relato de Viagem”, “Crônica de Viagem”, “Viagem de X ao país Y”, todos esses títulos e denominações remetem ao longo dos séculos a uma exuberância textual, determinada pelo fato de que o deslocamento moldou o mundo e a humanidade. A Viagem também formou a cultura e, em certos casos, como o de Portugal, foi a própria sociedade que a moldou. A Viagem é então consubstancial à história, à mitologia e à literatura, sem falar, evidentemente, da etnografia. A Viagem é um dos arquétipos temáticos e simbólicos entre os mais produtivos da literatura. Sempre renovável, voltada para um lugar variável por excelência, a viagem oferece à Literatura uma de suas grandes matérias primas. (KRYINSKI, 2007, p. 181)

A Viagem parece constituir-se não apenas como uma das principais matérias-primas da literatura, mas também se firma como uma das principais matérias-primas da vida do homem. Talvez, por ser “consubstancial à história, à mitologia e à literatura”, a viagem “sempre renovável” ainda é capaz de provocar no homem contemporâneo uma inexplicável necessidade de buscar algo por meio de um deslocamento mais interior do que exterior, mesmo sem saber o quê. Redimensionando essa definição, o **Dicionário de Símbolos** concebe *Viagem* nestes termos:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual...

A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico...

Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma

busca e na maioria dos casos fuga de si mesmo. *Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir*, diz Baudelaire. Eternamente insatisfeitos, sonham com o desconhecido mais ou menos inacessível...

Mas, eles jamais encontram aquilo de que quiseram fugir: eles próprios...

Neste sentido, a viagem torna-se o signo e o símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo, da diversão da qual falava Pascal, e seria preciso concluir que a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo. (CHEVALIER / GHEERBRANT, 2007, p. 951/952)

Tais afirmações nos levam, quase que inevitavelmente, a outros questionamentos: viajar por que e em busca de quê? Fernanda Müller, em seu livro **Ecos do Oriente: O Relato de Viagem na Literatura Brasileira Contemporânea** (2010), ao se referir à abrangência a que nos remetem essas questões, recorre a Tzvetan Todorov:

Ao final de seu estudo acerca dos relatos de viagem, o crítico búlgaro Tzvetan Todorov questiona: 'O que não é uma viagem?', ao que ele mesmo conclui: 'Por menos que dê um sentido figurado a esse termo – e jamais pudemos deixar de fazê-lo –, a viagem coincide com a vida nem mais nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte?' (TODOROV, apud MÜLLER, 2010, p. 23)

Se há uma convergência entre viagem e vida, tal convergência traz consigo certa imprecisão às respostas que procuramos. Uma das **Seis propostas para o próximo milênio** – “Exatidão” – afirma que: “Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa...” (CALVINO, 1990, p. 75). Podemos concluir que a imprecisão inserida na viagem está na necessidade que o homem tem de estar sempre em busca de algo, mesmo que, na maioria das vezes, não saiba do quê.

Para Michel Onfray, a necessidade da viagem está inserida no cerne da humanidade desde sua origem, pois seja no sentido físico de deslocar-se de um lugar para outro, seja no psicológico de introspecção, o homem é um nômade por excelência, já que, desde o princípio de sua própria história, viajar tem sido uma condição inerente à sua espécie. Ademais, a mobilidade facilitada hoje pelas tecnologias da modernidade torna o assunto ainda tão instigante. Onfray afirma:

O desejo de viagem tem sua confusa origem nessa água lustral, tépida, ele se alimenta estranhamente dessa superfície metafísica e dessa ontologia germinativa. Ninguém se torna nômade impenitente a não ser instruído, na carne, pelas horas do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi. O resto é um pergaminho já escrito. (ONFRAY, 2009, p. 09)

Pode-se dizer que tanto Cecília Meireles, quanto Antonio Tabucchi pertencem à gama de escritores que desde o “ventre materno” foram instruídos a se tornarem nômades, pois em suas obras a temática da viagem é uma constante. Ambos são viajantes por excelência.

1.1 – As Viagens de Cecília Meireles.

Porque viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física – mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar.

Cecília Meireles, 1998.

Margarida Maia Gouveia (2007) em seu ensaio “As viagens de Cecília Meireles” atribui à poeta uma espécie de “aeridade”, que se caracteriza por uma capacidade muito profunda de despregar-se da materialidade das coisas. Tal característica insere uma leveza à poética ceciliana, leveza esta que faz com que a poeta exerça “o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza” (CALVINO, 1990, p. 24). Viaja para um mundo etéreo, interiorizado, utilizando como meio de transporte a linguagem poética, imprimindo à sua poesia um caráter atemporal.

Os **Poemas escritos na Índia** colocam o leitor em estado de arrebatamento constante, são a construção poética de uma Índia sinestésica, solar, corporificada poeticamente e capaz de provocar no leitor-viajante um sem número de experiências sensoriais.

Dialogando com o conceito de sinestesia, Fernando Segolin, ao afirmar que a Índia de Cecília Meireles converte-se num “envolvente espaço caleidoscópico, multicolor e perfumado, esculpido em pedra e nuvem” (SEGOLIN, 2001, p. 42), permite-nos estabelecer a relação entre as imagens de “nuvem” e de “pedra” com a concepção da “aeridade” abstrata e “aeridade” concreta, num caminhar simultâneo como definido por Margarida Maia Gouveia:

A essência da “aeridade” abstrata em Cecília é o desligar-se da materialidade, o apegar-se ao imaginário, ao etéreo, ao leve e invisível, atributos físicos do ar; a “aeridade” concreta é a própria fruição das viagens aéreas e a exploração simbólica e estética desses percursos. [...]

Lirismo de alquimia verbal, que funde o sensitivo com a fantasia, o concreto com o abstrato, amalgamando os sentidos num fluido indiferenciado de visões, sabores e tato, com evidente sentido espiritualizante. Sinestesticamente, associa o pictural com o conceptual, as sensações com imagens do Inefável – espécie de comunhão transfigurada entre o sensorial e o espiritual, que lembra aquela “cega e bela e interminável rosa” que, pela poesia, “em tempo e aroma e verso [s]e transmuta” (“2º Motivo da rosa”, *Mar absoluto*) – plenitude além do tempo, o eterno (poético) que supera qualquer temporalidade. (GOUVEIA, 2007, p. 112, 113 e 114.)

Desse modo Cecília nos oferece uma Índia vibrante e viva, capaz de nos abarcar sinestesticamente. Uma Índia que oscila, constantemente, entre o caráter efêmero e eterno das coisas e das pessoas, assim “A poeta tocou fibras sensíveis com seu punhal de prata, linguagem que flui, que se afirma tantas vezes tocada, altamente plástica que é, mas que, também, permanece intocada, luminosa que é.” (MATOS, 2001, p. 07).

Vale ressaltar que, de um modo geral, as viagens poéticas de Cecília Meireles sempre valorizam a importância do instante, da efemeridade da vida e da busca do outro. Essa busca acontece por meio da experiência da poeta em suas viagens físicas pelo mundo, viagens estas que antecedem as viagens poéticas. Isso ocorre em **Os Doze Noturnos de Holanda** (1952), **Poemas escritos na Índia** (1953), **Panorama folclórico de Açores** (1955), **Poemas de Israel** (1963).

Outros países, efetivamente visitados, mereceram poemas de Cecília. Uma publicação póstuma de 1968 foi dedicada à Itália, por exemplo. O Oriente, todavia, ocupa lugar central na sua geografia poética, porque transcende seu espaço físico,

simbolizando uma perspectiva de vida e uma lição de cultura que se disseminam em quase todo o percurso da autora.

Esse dado pode ser percebido inclusive em sua biografia poética, pois o segundo poema de sua primeira obra, quando era uma adolescente de 18 anos, em 1919 – soneto intitulado “Brâmane” (Anexo I) –, descreve, em seu epílogo, a figura de um hindu “Que contempla, extasiado, o firmamento”, e um de seus últimos poemas, escrito seis meses antes de sua morte, denomina-se “Breve elegia ao Pandit Nehru” (Anexo II). Concluí-se que nas duas extremidades da existência da poeta, está a Índia.

A própria Cecília Meireles nunca escondeu sua predileção por esse país e, em várias oportunidades, externou-a:

O que mais me encanta na Índia é a ânsia do povo em realizar coisas boas, de um modo exato. A ânsia de construir. De dar um sentido à Independência, obtidas com tantas e longas lutas. A busca de uma direção. Um interesse patriótico, junto ao eterno interesse sobre-humano. Realmente, como uma ressurreição.

Nós, os do Ocidente, devíamos estar aqui para aprender. (Esta é a minha opinião) Mas estamos também para contribuir (O que me parece gentileza Oriental). Às vezes, nem ouço o que estão dizendo em redor da mesa. Vou fugindo, fugindo... Vou achando todos os pensamentos Ocidentais rasteiros e incolores, diante da experiência humana deste lado do mundo, tão alta, tão viva, tão copiosa. (MEIRELES, 1980, p. 37)

Diante de tal declaração, torna-se difícil negar a influência do pensamento espiritualizado indiano no seu modo de enxergar a vida e o mundo a sua volta, no qual o que realmente importa é o *atma*⁶, isto é, aquilo que não pode ser visto, mas sentido. Tal pensamento pode ser claramente observado em sua obra autobiográfica **Olhinhos de Gato** (1939-1940):

Tudo no mundo é duplo: visível e invisível.

O visível, de resto, interessa sempre muito menos. (MEIRELES, 2003, p. 111)

⁶ Conceito de Alma segundo o Budismo e o Hinduísmo. (CARRIÈRE, 2009, p. 43)

Independentemente da viagem ou do país visitado, Cecília Meireles parece imprimir um olhar oriental às paisagens, às pessoas, à natureza de um modo geral. As próprias sensações inerentes ao ato de viajar ganham vida, cor, cheiro, textura em seu fazer poético, personificando-se diante do leitor e atribuindo um marcante caráter cíclico às viagens físico-poéticas cecilianas. É como se a própria Roda da Vida⁷ se rendesse à poesia de Cecília Meireles, dada a fluidez com que esta transporta o leitor do “mundo visível” para o “mundo invisível” que, segundo a própria poeta, é o que realmente importa.

A função de equilibrar o ser humano por meio do ato de viajar poeticamente parece permear toda a obra poética ceciliana. Nos **Poemas escritos na Índia**, Cecília Meireles recorre à ciclicidade religiosa e à poeticidade com que o povo indiano, ao longo de sua história, aprendeu a enxergar sua própria existência.

Para a poeta, o “pensamento rasteiro” do ocidente seria incapaz de apreender tamanha beleza e poeticidade da vida, o que ratifica a afirmação de Octavio Paz (1982, p. 123) de que “o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo”. Paz refere-se à história do homem ocidental e ao fato de este ir deixando gradativamente exilada a poesia de sua realidade cotidiana.

A poesia que nasce das viagens de Cecília Meireles é “o resultado de processos interiores que se dão na relação com a vida” (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 123) na tentativa de aprofundar o rasteiro pensamento do homem ocidental, revelando-lhe sua essência. Dessa forma, o ambiente místico da Índia desempenha um papel fundamental na obra poética ceciliana, pois é ele que desperta na poeta paixões mais remotas e intensas:

O Oriente tem sido uma paixão constante na minha vida: não, porém pelo seu chamado “exotismo” – que é a atração e curiosidade de turistas – mas pela sua profundidade poética, que é uma outra maneira de ser da sabedoria. Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta, dos primeiros tempos da infância. E lembro-me nitidamente desses antigos encontros, que me

⁷ Também conhecida como Roda da Lei, a Roda da Vida, no Budismo, simboliza a natureza cíclica da Vida. (CARRIÈRE, 2009, p. 21)

deixavam tão pensativa e interessada, antes que eu pudesse adivinhar, sequer, a sua significação. (MEIRELES, 1980, p. 36)

Munida de todas essas paixões, “Cecília visitou a Índia. E a Índia se fez poema...” (SEGOLIN, 2001, p. 42). Personificou-se esse país diante do leitor, transcendendo a página, poema a poema. E o poema cumpriu, segundo Octavio Paz (1982, p. 33), sua mais nobre função: “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente.”.

Não se pode afirmar de modo objetivo o que somos realmente. Entretanto, o objetivo das viagens poéticas cecilianas não é explicar, mas, fazer sentir, incitar no leitor a capacidade de revelar-se a si mesmo na esfera do outro. No caso dos **Poemas escritos na Índia**, o eu-lírico ceciliano busca a si mesmo no outro por meio de uma Índia personificada, feminina, mística, sensual, e, sobretudo, poética. Proporciona ao leitor uma experiência sensorial através de uma poesia que se tatiliza sinestesticamente, “auxiliando os homens a despertarem a sensibilidade adormecida, a se compreenderem e a encontrarem um sentido para a existência”. (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 146)

1.2 – A poesia de Cecília Meireles e a Índia: comunhão perfeita.

Quanto à vida na Índia, confesso que me parece tão familiar como se tivesse sempre vivido aqui.

Cecília Meireles, 1998.

Edgar Morin (2008, p. 09), em **Amor, Poesia e Sabedoria**, afirma que “O amor faz parte da poesia da vida. A poesia faz parte do amor da vida. Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro”. Sob esse prisma, os **Poemas escritos na Índia** são o resultado da convergência das duas paixões de Cecília Meireles, a poesia e a Índia.

Numa entrevista à revista **Manchete**, Cecília (1964, p. 34-37) afirmou: “Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento de transitoriedade de tudo é fundamento mesmo da minha personalidade”. Trata-se de uma expressiva influência oriental na vida e na obra de

Cecília Meireles, visto que tanto o budismo quanto o hinduísmo também tratam constantemente dessa mesma temática: a transitoriedade da vida.

Essa íntima relação foi assim definida por Dilip Loundo (2007):

Viajar, tanto no sentido concreto quanto simbólico, foi a “metodologia” intencional empregada pela poeta para localizar e identificar “almas gêmeas”. E, dentre os lugares que visitou, a Índia despontou, desde muito cedo, como um destino privilegiado, uma geografia cultural de profundas afinidades espirituais. A contemplação ativa dos destinos paralelos dos personagens que se multiplicam nas sagas épicas e filosóficas literárias e, principalmente, dos personagens de “carne e osso” que pululam e representam a realidade contemporânea da Índia, como é o caso de Mahatma Gandhi (1869 – 1948) e Rabindranath Tagore (1861 – 1941)... (LOUNDO, 2007, p. 130-131)

Não somente Gandhi e Tagore se fizeram poesia nos **Poemas escritos na Índia**. Elefantes, búfalos, velhos profetas, mendigos, todos são tratados por Cecília Meireles “como uma só família” (MEIRELES, 1953, p. 06). A poeta, “constantemente arrebatada” (MEIRELES, 1953, p. 05), inclui-se nessa família, tornando a Índia uma mãe capaz de abarcar a multiplicidade do mundo.

É essa Índia mãe-mulher-divindade que o olhar da poeta capta; não se trata do simples olhar de um turista, mas de um viajante atento aos menores detalhes das vestes hindus, aos mais discretos aromas, e, principalmente, aos mais diversos olhares. A própria Cecília Meireles pontua a grande diferença que existe entre o olhar do turista e o do viajante:

O Viajante é criatura (...) de movimentos vagarosos, todo enredado de afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, ao passo que o turista é alguém que caminha pela superfície das coisas (...) (MEIRELES, 1999, p. 101)

Assim, “descendo à origem de tudo”, a poesia de Cecília Meireles convida o leitor a caminhar pela terra do Mahatma, por uma tradição filosófico-religiosa milenar em busca do eterno que reside na aparente efemeridade das coisas. Faz com que do aparente caos humano existente no ambiente indiano (pelo menos do ponto de

vista ocidental), nasça a poesia, capaz de colocar o leitor ao lado da poeta e em comunhão com a Índia.

Cecília Meireles contrapõe Ocidente e Oriente, reafirmando sua predileção por este em relação àquele e o quanto temos de aprender com a cultura indiana:

A Índia de muitas raças, de muitos idiomas e sistemas filosóficos parece-me, de repente, mais homogênea que os povos do Ocidente, com suas mútuas intolerâncias e idiossincrasias, seus resíduos de ódio e vingança, suas ambições de domínio, seus interesses políticos – em bases de mesquinho egoísmo, concreto, imediato, quase mecânico, desumanizado, comercial (...) Como vai o Ocidente compreender essa grandeza do despojamento indiano, da sua não-violência, da sua moderação – quando a máquina inventou uma velocidade inumana, e já ninguém mais pode parar para refletir, para estudar, para penetrar séculos, idiomas, filosofias – se todos querem viver imediatamente, confortavelmente, a serviço do corpo e da hora? (MEIRELES, 1999, p. 195 – 196)

Essa foi uma das declarações mais enfáticas de Cecília Meireles em que se evidencia a sua predileção pelo místico Oriente indiano em relação à incessante mecanização do Ocidente potencializada por uma “velocidade inumana” que, segundo a poeta, é desastrosa para a humanidade. É neste ponto que se evidencia o poder da poesia de caráter metafísico da obra ceciliana.

Formado por cinquenta e nove poemas, os **Poemas escritos na Índia** representam o ápice do relacionamento da poeta não só com o país Índia, mas também com a filosofia de vida indiana, que tem no Mahatma Gandhi seu maior expoente e alvo direto da admiração de Cecília Meireles: “(...) Por muitos motivos se pode vir à Índia. Eu venho por Gandhi, o Mahatma.” (MEIRELES, 1999, p. 158).

Assim “a viagem à Índia foi a encenação natural de um grande concerto intertextual entre tudo o que a poeta conheceu por meio de fontes indiretas e o ‘texto direto’ de suas percepções sensoriais *in loco*” (LOUNDO, 2007, p. 161). Destaca o caráter transcendental das coisas e das pessoas, desde as construções históricas, como o Taj Mahal, até as pessoas simples que viviam nas ruas, constituindo o que a poeta outrora chamara de transmundo⁸. É o que se pode constatar na análise dos

⁸ Veja-se o poema “Para que a escrita seja legível”, do livro **O estudante empírico**. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 1458-1459. (Anexo III)

cinco poemas iniciais da obra: “Lei do Passante”; “Rosa do deserto”; “Som da Índia”; “Multidão” e “Pobreza”.

A análise dos poemas mostra como Cecília Meireles está em perfeita comunhão com o universo indiano e como a poeta procura proporcionar ao leitor o arrebatamento constante por também partilhar dessa comunhão, pois ela o insere na atmosfera da Índia por meio da força da poesia. No primeiro poema do livro: “Lei do passante”, Cecília “nos adverte de que o tempo é traiçoeiro e o futuro é já passado; o que nos dá o estímulo ao desejo de supressão do tempo” (BOSI, 2007, p. 21), como se observa na primeira estrofe:

*Passante quase enamorado,
nem livre nem prisioneiro
constantemente arrebatado,
– fiel? saudoso? amante? alheio? –
a escutar o chamado,
o apelo do mundo inteiro,
nos contrastes de cada lado...* (MEIRELES, 1953, p. 05)⁹

Esse início dos **Poemas escritos na Índia** com a imagem de um passante “nem livre nem prisioneiro” e, simultaneamente, “constantemente arrebatado”, prepara o leitor para o que há de vir. Essas duas imagens condensam a ideia de alguém que passa, pois passar é a “Lei”, evidenciando um viajante em busca de algo imaterial, possível de ser alcançado apenas por um arrebatamento constante.

Os poemas iniciais do livro têm essa função de arrebatador o leitor, transportando-o para o universo indiano, onde somos levados juntamente com o eu poético a clamar ao encantador de serpentes: “Oh! elevai-nos do chão por onde rastejamos!” (MEIRELES, 1953, p. 09). Ao despregarmos do chão, viajamos para a Índia poética, pela “aeridade concreta” de Cecília Meireles:

(...) As viagens são o que elas produzem na cabeça do sujeito que as faz, são como se arrumam as coisas vistas, a sensação dessas coisas, os sentimentos e as impressões sobre elas. (GOUVEIA, 2007, p. 112)

⁹ MEIRELES, Cecília. **Poemas escritos na Índia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente das indicações de página.

Para a poeta, “Há as viagens que se sonham e as viagens que se fazem – o que é muito diferente. O sonho do viajante está lá longe, no fim da viagem, onde habitam as coisas imaginadas” (MEIRELES, 1998, p. 243)

As “coisas imaginadas” começam a habitar o sonho da poeta-viajante na Índia, a partir da visão de uma rosa do deserto. Tal visão marca o início de um processo reflexivo sobre a efemeridade da vida em relação à eternidade, que se impõe pela claridade do dia. Nasce juntamente com a rosa uma Índia solar. É o que se comprova no poema “Rosa do deserto”:

*Eu vi a rosa do deserto
ainda de estrelas orvalhada
era a alvorada.*

(...)

*Eu vi a rosa do deserto:
a exata rosa, a ígnea medida
da humana vida.*

*Eu vi o mundo recoberto
pela manhã de claridade
da incandescente eternidade. (p. 07)*

A visão é o primeiro dos sentidos a se manifestar sinestesticamente para o leitor nos **Poemas escritos na Índia**, transportando-o para um ambiente onde impera a claridade. Há, no eu poético, uma certeza quanto à visão que se apresenta: “Eu vi...”, e é essa certeza que transporta o leitor para um “mundo recoberto”, onde a eternidade emerge através da “manhã de claridade”, colocando em xeque “a ígnea medida da humana vida”.

O lirismo suave com que se constrói o poema “Rosa do deserto” serve como exemplo para podermos perceber a influência do poeta *Tagore*¹⁰ na poesia de

¹⁰ Rabindranath Tagore (1861 – 1941), poeta indiano, autor de mais de mil poemas, romances, peças de teatro que tiveram influência na literatura moderna da Índia e ganhou o Nobel de Literatura em 1913 (CARRIÈRE, 2009, P. 264). Segundo MELLO / UTÉZA (2006, p. 88), Cecília Meireles traduziu grande parte de sua obra para a Língua Portuguesa, nutrindo uma admiração explícita pelo poeta que pode ser exemplificada pelo poema “Cançãozinha para Tagore” nos **Poemas escritos na Índia**.

Cecília Meireles. É como se a “Rosa do deserto” da poeta ocidental fosse a flor de lótus do poeta oriental, representando a efemeridade da vida a curvar-se diante da “incandescente eternidade” que desabrocha no fundo do nosso coração. Vejamos o poema “Flor de Lótus”:

*No dia em que a flor de lótus desabrochou
A minha mente vagava, e eu não a percebi.
Minha cesta estava vazia e a flor ficou esquecida.
Somente agora e novamente, uma tristeza caiu sobre mim.
Acordei do meu sonho sentindo o doce rastro
De um perfume no vento sul.
Essa vaga doçura fez o meu coração doer de saudade.
Pareceu-me ser o sopro ardente no verão, procurando
[completar-se.
Eu não sabia então que a flor estava tão perto de mim,
Que ela era minha, e que essa perfeita doçura
Tinha desabrochado no fundo do meu coração.¹¹*

Após aguçar a visão do leitor, a poeta deixa-se arrebatada pela sonoridade que emana de um possível encantador de serpentes, mostrando ao leitor o poder do “Som da Índia”:

*Talvez seja o encantador de serpentes!
Mas nossos olhos não chegam a esses lugares
de onde vem sua música.*

*(São uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna,
onde o sonho do mundo apaziguado repousa.)*

Mas talvez seja ele.

(...)

(p. 09)

O possível encantador de serpentes é colocado numa espécie de plano superior em relação aos outros mortais, cujos “olhos não chegam a esses lugares de

¹¹ Poema “Flor de Lótus” de Tagore, retirado do livro **Gitanjali**, 2ª edição, de 1991, da Editora Paulus.

onde vem sua música”. Há uma espécie de conformismo do eu poético em relação à pequenez de sua posição efêmera e, sentindo-se incapaz de seguir aquela música, aguarda a suspensão de sua vida pelo arrebatamento que se seguirá nas estrofes seguintes. Ainda no poema “Som da Índia”:

*As serpentes, em redor, suspenderão sua vida,
arreatadas.*

(Oh! Elevai-nos do chão por onde rastejamos!)

*E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva
na aérea música azul que a flauta ondula.*

(...) (p. 09)

A pequenez do eu poético se metamorfoseia na própria serpente que, arrebatada quase que por encantamento, inicia sua inserção no cosmos, levando o leitor consigo, num gesto, acima de tudo, de êxtase e admiração: “Oh! Elevai-nos do chão por onde rastejamos!”, transcendendo “na aérea música azul que a flauta ondula”, entrando, assim, em perfeita comunhão com o cosmos indiano.

A vida, então, torna-se um ligeiro lampejo de existência, um “pequeno som” diante da magnitude do eterno que se apresenta, e assim se encerra o poema “Som da Índia”:

*Por um momento, o universo, a vida
podem ser apenas este pequeno som
enigmático*

*entre a noite imóvel
e o nosso ouvido. (p. 09)*

Após o êxtase provocado pelo “Som da Índia”, que resulta no arrebatamento do eu poético e, conseqüentemente, do leitor, provocado pelo possível encantador de serpentes, a poeta se rende à “presença humana que tanto se impõe em todos os lugares” (CARRIÈRE, 2009, p. 05) na Índia. Perde-se “no mar revolto da multidão urbana em contínuo ir-e-vir” (SEGOLIN, 2001, p. 42), inserindo-se definitivamente no

universo indiano e ratificando seu estado de comunhão, levando consigo o leitor. Observemos as duas primeiras estrofes do poema “Multidão”:

*Mais que as ondas do largo oceano
e que as nuvens nos altos ventos,
corre a multidão.*

*Mais que o fogo em floresta seca,
luminosos, flutuantes, desfrisados vestidos
resvalam sucessivos,
entre as pregas, os laços, as pontas soltas
dos embaralhados turbantes. (p. 10)*

Nota-se que o eu poético atribui ao caminhar da multidão uma aura de superioridade em relação à fluidez das imagens ligadas aos elementos da natureza: água, ar, fogo e terra.

Mesmo não sabendo para onde essa multidão caminha com tanta intensidade, esse caráter aparentemente errante, que, na visão ocidental, seria sinal de fraqueza, parece potencializar a força da multidão indiana e a sua capacidade de absorver tudo e todos os que se aproximam desse espetáculo humano. Octavio Paz assim definiu tal poder:

O que me atraía? Era difícil responder: *Human kind cannot bear much reality*¹². Sim, o excesso de realidade torna-se irreabilidade, porém essa irreabilidade tinha se convertido para mim em um súbito balcão do qual eu assomava: em direção a quê? Na direção do que está mais além e que ainda não tem nome... (PAZ, 1996, p. 18)

Como Paz, o eu poético também é tomado por uma série de questionamentos que são desferidos ininterruptamente a um interlocutor, chamado carinhosamente de *Bhai*¹³, que parece pertencer a um plano metafísico e, talvez por esse motivo, não se digne a dar resposta alguma, provocando com seu silêncio uma grande angústia no eu poético.

¹² *O gênero humano não pode suportar tanta realidade*, in “Burt Norton”, **Quatro quartetos**, de T.S. Eliot. Tradução nossa.

¹³ *Irmão* em hindi. (CARRIÈRE, 2009, p. 43)

Esse ser que, mesmo na condição de *Bhai* – palavra que marca o estado de comunhão espiritual do eu poético por uma forte relação de familiaridade –, recusa-se a dar uma resposta, obriga a poeta a transformar as duas últimas estrofes do poema num grande clamor, como se o eu poético não soubesse o que fazer diante da implacabilidade das “muralhas do tempo” em relação à limitação e finitude de nossos corpos “cegos, absurdos, erráticos”. Assim, diante de tamanha divindade, eclode, na última estrofe, a dúvida: “quem tem pena de nós...?”.

Como a multidão indiana, o poema “Multidão” passa avassalador pelo leitor:

*Aonde vão esses passos pressurosos, Bhai?
A que encontro? A que chamado?
Em que lugar? Por que motivo?
Bhai, nós, que parecemos parados,
por acaso estaremos também,
sem o sentirmos,
correndo, correndo assim, Bhai, para tão longe,
sem querermos, sem sabermos para onde,
como água, nuvem, fogo?*

*Bhai, quem nos espera, quem nos receberá,
quem tem pena de nós,
cegos, absurdos, erráticos,
a desabarmos pelas muralhas do tempo? (p. 10)*

Jean-Claude Carrière (2009, p. 05) afirma que na Índia “A multidão é... a principal paisagem. Ela é o ator de todas as coisas.”. No poema “Multidão”, Cecília Meireles, nessa mesma linha de pensamento, atribui ao caminhar errante da multidão um caráter místico, que a faz transcender a um plano etéreo levando consigo o eu poético e o leitor, uma vez que o caráter individual se dissolve ante a grandiosidade do todo.

É como se a multidão se metamorfoseasse num único ser, constituindo uma unidade formada a partir da multiplicidade de pessoas e, arrebatando para dentro de si todos os que se aproximam. Como se nos conduzisse, mesmo “sem sabermos para onde...”, ao encontro das “muralhas do tempo” onde, ao desabarmos, não só entraríamos em pleno estado de comunhão, mas também seríamos capazes de nos juntar àquilo que há de eterno em nós, nosso *atma*.

Ao colocar o leitor em comunhão com o universo indiano nos primeiros **Poemas escritos na Índia**, Cecília Meireles continua sua caminhada potencializando sinestesticamente os vários tons, cheiros, gostos, lugares e, essencialmente os seres, humanos ou não. Sugere “metaforicamente, a sutílização do eu ou a materialização do absoluto” (LOUNDO, 2007, p. 139), ou ainda “a interdependência / comunhão entre os seres” (LOUNDO, 2007, p. 138), ou ainda, enfatiza “os ciclos rituais ou naturais para celebrar o instante, o eterno dentro do tempo” (LOUNDO, 2007, p. 139).

Todos esses aspectos visam ao encontrar-se consigo mesmo na esfera de uma Índia mística, feminina, sedutora, corporal, capaz de proporcionar a própria reinvenção do ser.

1.3 – As viagens de Antonio Tabucchi.

A vida é uma viagem, experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e, como é o espírito que viaja, é nele que se vive.

Fernando Pessoa, 1986.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1994, ao ser questionado sobre o quanto ser viajante era fundamental para a condição de escritor, Antonio Tabucchi declarou taxativamente:

Escrevi o **Noturno Indiano** depois de viajar à Índia. **A mulher de Porto Pim** depois dos Açores. **O fio do horizonte** sobre Gênova – uma viagem para quem é de Pisa como eu. E **Requiem** sobre Lisboa. Viajar é importante, mas não como turista. Viajar é uma catarse, um momento de rompimento psicanalítico se você vai para longe e vai sozinho. Naquele momento de grande solidão, a viagem é um lugar de mediação e confronto. Sem referências de língua, religião, ideologias, cultura ou estética, você vive a verdadeira viagem solitária pare dentro de você mesmo. É um fascínio e o que surge depois disso é surpreendente. (TABUCCHI, 1994)

A convicção do autor diante da importância da viagem para a realização de seu trabalho como escritor coloca-o, naturalmente, na família daqueles a quem Walter Benjamin (1985, p. 199) chamaria de narrador-viajante, ou melhor, de “marinheiro comerciante”. Este, ao contrário do “camponês sedentário”, tem, no ato de viajar, a fonte de onde brota suas histórias, ou ainda o portal que proporciona encontrar-se consigo mesmo.

Essa necessidade de deslocar-se para compor suas histórias destaca a força da contemporaneidade na obra tabucchiana, pois “No mundo atual, todos os habitantes seriam nômades que perambulam a fim de se fixarem depois da curva que sempre dá em outra curva e em outra, *ad infinitum...*” (MÜLLER, 2010, p. 28). Trata-se de uma espécie de “impossibilidade de permanecer fixo” (BAUMAN, 1997, p. 92).

Entretanto não é a viagem de caráter turístico, um simples deslocamento físico em busca de belas paisagens, que interessa a Antonio Tabucchi, mas o olhar de um viajante que, ao permear lugares que geralmente passam despercebidos aos olhos do turista comum, procura garimpar o texto literário valendo-se, fundamentalmente, da força do olhar. Ratifica-se assim a afirmação de Sérgio Cardoso (1988, p. 349): “O olhar pensa; é a visão feita interrogação”.

Além de pensar com o olhar, Antonio Tabucchi mantém, implicitamente atrelada à sua obra de ficção, uma atividade como teórico da literatura que nos remete a uma tradição italiana de teóricos-ficcionistas como Ítalo Calvino e Umberto Eco. Temas como a cultura portuguesa e a relação com a obra de Fernando Pessoa transparecem em seus livros.

No tocante às características básicas da narrativa tabucchiana, tomaremos como parâmetro a definição feita pela professora e crítica literária Cátia Inês Negrão Berli de Andrade, que divide a obra de Tabucchi em dois períodos:

(...) o primeiro representado pelos temas políticos e históricos, presentes principalmente em **Piazza d'Italia** (1975), **Piccolo naviglio** (1978) e **Sostiene Pereira** (1993), e o segundo representado pelos temas mais subjetivos, ligados à problemática da existência humana, presentes, em maior ou menor grau, em toda a sua produção, mas principalmente nas obras escritas a partir de **Il gioco del rovescio** (1981). (ANDRADE, 2010, p. 29)

O romance **Noturno Indiano** (1984 / 1991) pertence ao segundo período tabucchiano, no qual a preocupação do autor está voltada para questões de caráter filosófico, ligados à problemática da existência humana. No caso específico desse romance, evidencia-se a questão da alteridade, isto é, da busca pelo outro que reside em nós.

Ainda sobre a produção narrativa de Antonio Tabucchi, outra estudiosa do autor, Flavia Brizio-Skov, alega que:

(...) a produção tabucchiana compreendida entre os anos 1981 e 1991 se afasta da reescritura da história e aventura-se em textos auto-reflexivos. Assim, tais textos podem ser considerados como verdadeiras viagens ao interior de si empreendidas pelos personagens. (BRIZIO-SKOV, 2002, p.21)

Pode-se concluir que **Noturno Indiano** pertence à referida produção de “textos auto-reflexivos”. A viagem que realmente interessa para o autor é aquela introspectiva, em que o narrador-personagem, ao viajar para a Índia, empreende também uma viagem pelo interior de si mesmo, traçando uma incessante “busca do sentido da existência” (ANDRADE, 2010, p. 30). Tal busca se dá pelo contato com uma Índia misteriosa, labiríntica, incapaz de se revelar num primeiro momento.

Outro aspecto que está atrelado ao conceito de viagem é o caráter da noite. Não podemos nos esquecer de que estamos nos referindo a um livro que carrega em si, desde seu título, a experiência noturna. Cabe a essa experiência noturna o caráter místico e enigmático da obra: a noite se transforma no véu da própria Índia, tornando-a, sobretudo, misteriosa e incerta, potencializando tanto a busca do narrador-personagem, quanto o caráter de incerteza inerente à viagem. É a noite, ou melhor, a “outra noite” (BLANCHOT, 2011, p. 178), que potencializa a imprecisão das imagens na Índia.

A Índia tabucchiana é um país que transparece em conversas com personagens surgidos quase sempre de maneira misteriosa. Cercados por um ambiente noturno que oscila entre o sonho e a realidade, destacam-se profetas nômades, adeptos do Jainismo¹⁴, Jesuítas portugueses, diretores de sociedades

¹⁴ A heterodoxa seita hindu dos *jainas*. **Jaina**: Doutrina religiosa da Índia, que tem grande semelhança com o Budismo, porém que o precedeu em muitos séculos. Os jainas afirmam que Gautama o Buddha era discípulo de um de seus *Tirthankaras* ou Santos. Negam a autoridade dos *Vedas* e a existência de todo deus supremo

teosóficas¹⁵, médicos gnósticos¹⁶, prostitutas de Bombaim e uma repórter que fotografa a miséria de Calcutá.

O leitor é convidado pelo narrador Roux a sair à procura de Xavier, um amigo que não quer ser encontrado. O narrador embrenha-se numa Índia estranha e inquietante e sobretudo noturna, de mesquinhos quartos de hotel, hospitais onde a miséria humana se expõe. O lado noturno e oculto das coisas é elemento constante nessa narrativa delicada e breve (109 páginas), em que o suspense fica por conta da procura não revelada, a procura interior.

Enquanto o narrador esquadrinha estranhas locações – hotéis luxuosos, solitárias estações –, buscando o que intui que não vai encontrar, o livro vai sendo escrito e os objetivos vão se dissipando. O final é um perfeito anticlímax, confirmando o “*gioco del rovescio*”¹⁷ (ANDRADE, 2010, p. 30), característica marcante na obra tabucchiana. A porta é fechada na cara do leitor. Caberá a ele, então, continuar fazendo as perguntas que foram levantadas no percurso.

Do ponto de vista da estrutura, a narrativa contém doze capítulos, que representam os doze lugares visitados pelo autor. Esses doze capítulos são ainda divididos em três grandes partes: a primeira compreende os capítulos I, II, III e IV; a segunda, os capítulos V, VI e VII e a terceira, os capítulos VIII, IX, X, XI e XII. Todas essas divisões e subdivisões compõem uma obra breve e carregada de significados e questionamentos.

A narrativa de Antonio Tabucchi é fortemente marcada pela viagem, ou melhor, “por várias viagens que giram, na maioria das vezes, em busca do sentido da existência humana” (ANDRADE, 2010, p. 40). É nessa viagem pelo universo narrativo tabucchiano, dentro da mística e enigmática Índia, que iremos embarcar.

peçoal, porém acreditam na eternidade da matéria, na periodicidade do Universo e na imortalidade das almas (*manas*) humanas e na dos animais. É uma seita sumamente mística. (BLAVATSKY, 1995, p. 260)

¹⁵ Teosofia: Sistema de pensamento religioso e filosófico que se baseia em reivindicações de uma visão mística da natureza de Deus e das leis do universo. Os adeptos da teosofia acreditam que o verdadeiro conhecimento vem não através da razão ou dos sentidos, mas por intermédio de uma comunhão direta da alma com a realidade divina. (BLAVATSKY, 1995, p. 685)

¹⁶ Os filósofos que formularam e ensinaram a *Gnôsis* ou Conhecimento. Floresceram nos três primeiros séculos da era cristã. (BLAVATSKY, 1995, p. 210)

¹⁷ Jogo do reverso. (Tradução nossa.)

1.4 – A narratividade de Antonio Tabucchi e a Índia: sombras, enigmas e incongruências.

Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

Fernando Pessoa, 1986.

Noturno Indiano de Antonio Tabucchi¹⁸ (1991) inicia-se com uma epígrafe do escritor Maurice Blanchot, constituída basicamente de três elementos: insônia, culpa e presentificação da noite. Eis a epígrafe:

As pessoas que dormem mal parecem ser mais ou menos culpadas. O que fazem? Tornam a noite presente.

A noite é o primeiro e um dos maiores e mais importantes elementos na composição da obra. Sua presentificação, ao brotar da confluência entre os outros dois elementos restantes – a insônia e a culpa – coloca um véu sobre a visão do leitor, tornando-a imprecisa e fazendo o leitor questionar sobre qual seria o limite entre o sonho e a realidade.

Interessante pensarmos que entre a insônia e a noite permeia um sentimento parcial de culpa, talvez por estarmos diante de uma atitude desaprovada pela consciência comum (ao dormirmos, de acordo com essa mesma consciência comum, aceitamos a noite). Entretanto Blanchot (2011, p. 290) afirma que “essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo”.

Por meio das imagens suscitadas na epígrafe, principalmente a da presentificação da noite, Antonio Tabucchi propõe uma ambientação que, ao exaltar o lado oculto das coisas ou ainda a criação de um universo, questiona o limite entre

¹⁸ TABUCCHI, Antonio. **Noturno Indiano / Antonio Tabucchi**. Trad. de Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. Todas as citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação de página.

o consciente e o inconsciente. Busca respostas por meio de um ambiente onírico, chegando a colocar esse ambiente como o único caminho possível para se chegar às respostas. O autor, em entrevista, deixa claro que não se trata apenas de uma viagem, mas de uma viagem noturna:

...às vezes uma solução parece plausível apenas deste modo: sonhando. Talvez porque a razão seja medrosa, não chega a preencher os vazios entre as coisas, a estabelecer a completude, que é uma forma de simplicidade, prefere uma complicação cheia de buracos, e então a vontade confia a solução ao sonho. (TABUCCHI, 1994a, p. 29)

Estabelecida a esfera onírica, ainda é o autor e não o narrador-personagem quem se dirige ao leitor por meio de uma “Nota Introdutória” que, aparentemente despretensiosa, já diz muito sobre a viagem que está por vir. A Índia não é apresentada como um lugar de predileção do autor e, em nenhum momento, ele justifica a escolha desse país. A decisão de não justificar a escolha do lugar de destino dialoga com a afirmação de Michel Onfray (2009, p. 20): “Não escolhemos os lugares de predileção, somos requisitados por eles”.

É como se a Índia, misteriosamente, constituísse o cenário perfeito para se desenvolver uma história cuja temática central gira em torno da viagem, do sonho, da noite, do enigma e da procura de um misterioso outro. Corroborando, assim, a afirmação de Jean-Claude Carrière:

“Se reunirmos todos os dados concebíveis (territórios, populações, línguas, religiões, economias, modos de vida), se estudarmos de acordo com nossos métodos (*ocidentais*), o mais seriamente e imparcialmente possível, só poderemos chegar a uma conclusão implacável: a Índia não existe. (CARRIÈRE, 2009, p. 06)

Retornando à “Nota Introdutória”, assinada pelo autor, trata-se de algo comum na obra tabucchiana, ou seja, “boa parte dos livros do escritor italiano” possuem “uma nota introdutória em que o autor fornece ao leitor os elementos históricos, culturais, geográficos, literários, além de explicar sobre a gênese dessas narrativas” (Andrade, 2010, p. 31).

No caso do **Noturno Indiano**, o autor utiliza-se da aura mística e misteriosa que historicamente envolve a Índia com o objetivo de não só potencializar essas mesmas características, mas também alertar o leitor sobre os riscos da viagem que será empreendida. Desse modo, Antonio Tabucchi, ao apresentar o livro ao leitor, instiga-o a embarcar na viagem:

Este livro, além de uma insônia, é uma viagem. A insônia pertence a quem escreveu o livro, a viagem a quem a fez. No entanto, já que eu tive também de percorrer os mesmos lugares que o protagonista dessa história percorreu, pareceu-me oportuno apresentar um breve índice deles. Não sei bem se para isso contribuiu a ilusão que um repertório topográfico, com a força que o real possui, pudesse iluminar este noturno em que se procura uma sombra; ou então a disparatada conjectura de que algum amante de percursos incongruentes pudesse utilizá-lo eventualmente como guia. (TABUCCHI, 1991, “Nota Introdutória”)

Referindo-se a situações enigmáticas e “percursos incongruentes” onde “se procura uma sombra”, Tabucchi sugere ao leitor que, sendo ele “algum amante de percursos incongruentes”, utilize o referido livro como guia em uma eventual viagem, à Índia. Ao sobrepor “insônia” e “viagem”, como afirma Pereira, o autor inicia a

Caminhada de um narrador buscando a si mesmo – e nós, leitores, também seguimos essa aventura tão característica do homem contemporâneo: sempre procurando sua Ítaca interior, sua personalidade, o centro, self, seu Eu. (PEREIRA, 1995, p. 60).

A temática da viagem no romance tabucchiano é corroborada também por Wladimir Krysinski:

... esses escritores-viajantes propõem viagens textualmente tramadas. Textualmente descontínuas, fragmentadas, totalmente montadas. Seus discursos de viagens são então metadiscursos na medida em que a escritura ali se olha a si mesma e a viagem tem um estatuto espaciotemporal particular. A viagem funciona ali como texto sempre aberto, potencialmente infinito... (KRYNSKI, 2007, p. 197)

Apesar de considerar as narrativas de viagens “textualmente descontínuas, fragmentadas e totalmente montadas”, Krysinski ressalta tanto a constante abertura do texto relacionado com a viagem, quanto o seu “potencial infinito”, capazes de abarcar esse processo de descontinuidade e fragmentação, que é a revelação da alteridade numa esfera que permita ao narrador reconhecer-se através do outro. Em **Noturno Indiano**, a Índia compõe o cenário perfeito para que isso ocorra.

Como a “Nota Introdutória” potencializa o caráter subjetivo da viagem na obra, já que o autor propõe ao leitor a procura de “uma sombra”, Antonio Tabucchi equipa o leitor com um possível guia dos lugares visitados. Serve esse guia não só para ratificar os “percursos incongruentes”, mas também para provocar uma sensação de segurança / verossimilhança, por tratar-se de um índice com lugares reais, facilmente verificáveis em qualquer guia turístico.

Assim, o autor constrói seu texto estabelecendo um diálogo constante entre ficção e realidade, transformando a geografia indiana num cenário propício às viagens de cunho enigmático, marcadas fortemente pelo caráter subjetivo e, simultaneamente, reflexivo.

Além das paisagens, outro aspecto reforça o caráter enigmático e misterioso da viagem, que está sendo realizada pelo autor e pelo narrador-personagem: é a incongruência do caminho. O autor fornece também ao leitor um “Índice dos lugares deste livro”. E, entretanto, não há uma lógica do ponto de vista turístico ocidental na ordem do percurso, que se inicia em Bombaim, continua em Madras e termina em Goa.

A viagem inicia-se em Bombaim (atual Mumbai) de modo tenso, com correria, confusão e certa desconfiança em relação ao motorista do táxi, descrito pelo próprio narrador como um provável *sikh*¹⁹. Diante desse primeiro contato com a Índia, carregado de uma sucessão de imagens e acontecimentos simultâneos, dois pontos chamam atenção. Em primeiro lugar, o nome dado ao guia de viagem que o narrador possui para se deslocar naquele país: “Meu guia se intitulava *Índia a travel survival*

¹⁹ O termo *sikh* significa em língua punjabi “discípulo forte e tenaz”. O Sikhismo é uma das quatro grandes religiões da Índia, fundada no fim do séc. XV, no Punjab, por Nank Dev (1469-1538); afirma a existência de um Deus único criador e rejeita o sistema de castas hindu. Para o sikhismo, Deus é eterno e sem forma, sendo impossível captá-lo em toda a sua essência. Ele foi o criador do mundo e dos seres humanos e deve ser alvo de devoção e de amor por parte dos humanos. (CARRIÈRE, 2009, p. 367)

kit (...), porque trazia informações bastante bizarras e à primeira vista supérfluas sobre a Índia.” (TABUCCHI, 1991, p. 11). Esse guia parece refletir sobre pensamentos ocidentais mais comuns a respeito do país, como as primeiras impressões diante do aparente caos indiano. Em segundo lugar, o fato de o narrador ser recepcionado por um personagem que é um símbolo religioso de um país carregado de magia, de mistério e, acima de tudo, de presença humana. Tal situação subverte a visão ocidental de uma Índia que é apenas bela e religiosa, e desperta o leitor para um país não menos fascinante, mas longe de um ideal de perfeição. Andrea Aparecida Machado a esse respeito afirma:

... a Índia misteriosa e a sua cultura que naturalmente nos exerce fascínio e curiosidade. O oriente, que de início era reduzido à Índia e terras bíblicas, faz parte de uma geografia imaginária construída pelo pensamento ocidental. Este lugar imaginado incidiu diretamente na literatura e passou a criar histórias sobre este vasto e complexo universo, à revelia ou além de qualquer correspondência, ou falta de, com um oriente real. (MACHADO, 2006, p. 11)

A afirmação de Machado mostra-nos que sempre houve uma inexplicável discrepância histórica entre o que se acreditava ser o “real” na Índia e o “real” factual, daí a criação dessa aura capaz de exercer “fascínio e curiosidade”. Ao longo do tempo, tal aura obliterou grande parte das mazelas da Índia, tais como: miséria, desordem organizacional e desigualdade social.

É para essa Índia que o narrador convida o leitor a viajar, ressaltando que, apesar da repulsa e do espanto que a Índia pode nos causar num primeiro momento, ela “nos garante a possibilidade (se assim quisermos) de observarmos a nós mesmos” (CARRIÈRE, 2009, p. 08), dado o excesso de presença humana. Entretanto o próprio narrador confessa não estar preparado para tamanha realidade:

... pensei estar preparado para a miséria humana, mas as fotografias encerram o visível num retângulo. O visível sem moldura é sempre outra coisa. E depois aquele visível tinha um cheiro muito forte. Ou melhor, muitos cheiros. (p. 13)

A poeticidade da narrativa tabucchiana começa a transcender o papel por meio de metáforas de caráter altamente reflexivo: “O visível sem moldura é sempre outra coisa,” levando também o leitor a questionar sua própria condição diante de tamanho espetáculo humano.

O narrador, ao transferir para o papel a simultaneidade de cores e cheiros do ambiente em que se insere, ou seja, os “muitos cheiros” que se misturam ao “visível sem moldura”, transforma o ambiente indiano num cenário que torna a viagem enigmática, misteriosa e, por isso mesmo, instigante.

O primeiro destino do narrador é um hotel “num bairro miserável” (p. 12) da Índia, que fica, segundo a advertência do provável *sikh*, em um lugar pouco recomendável. Trata-se do Hotel Khajuraho, que se configura na obra como a metáfora de uma Índia tântrica²⁰, sensual, que não se revela ao estrangeiro. Todavia, a reação intempestiva do narrador diante dessa recomendação “– Pare aqui – eu disse –, já!” (p. 12) demonstra claramente que o protagonista não está preocupado com a fama do lugar, seu olhar “não é o olhar ávido por lugares comuns, e sim o olhar para a essência das coisas e das pessoas” (ANDRADE, 2010, p. 33). Mesmo diante de uma Índia que faz questão de não se revelar, o narrador inicia sua busca.

O primeiro encontro noturno do protagonista em busca de informações sobre seu amigo Xavier se dá com uma prostituta que mantinha com ele relações obscuras, num ambiente sombrio e de sonolência, que beirava o limiar entre o consciente e o inconsciente e que caracterizava mais um não-lugar, do que um lugar propriamente dito: “..., de início não me dei conta nem mesmo de onde me encontrava.” (p. 16).

Essa sensação de não-lugar é comum a quem vai pela primeira vez à Índia, cujo aeroporto de Bombaim é a primeira parada, pois a cidade apresenta “uma vida mais ou menos improvisada, feita de acasos e não de agendas” (CARRIÈRE, 2009, p. 36). Entretanto, em se tratando da “cidade que guarda as chaves do imaginário indiano” (CARRIÈRE, 2009, p. 40), tem-se um ambiente extremamente propício a encontros casuais, inusitados e surpreendentes.

²⁰ Ritualística. (BLAVATSKY, 1995, p. 675)

A primeira informação que o protagonista recebe a respeito de seu amigo por parte da prostituta – *Vimala Sar* – é carregada de mistérios e enigmas, deixando para o leitor mais questionamentos do que esclarecimentos:

– Ele era bom, a sua índole era boa, mas sua natureza tinha um destino triste.

(...)

– Xavier tinha escrito tantas coisas – disse – até que um dia queimou tudo. (...)

– Por quê? – perguntei.

– Estava doente – disse –, sua natureza tinha um destino triste.

(p. 18 – 19)

As informações são fornecidas ao narrador de modo enigmático, fragmentário, oblíquo, tornando o caminho mais sinuoso e contraditório, adensando ainda mais a viagem. O modo antitético como é descrito o triste destino do amigo Xavier, apesar de sua bondade, é o maior exemplo desse adensamento.

As declarações dos personagens a respeito do amigo desaparecido seguem breves, enxutas, como o próprio romance tabucchiano, “em que um máximo de invenção e de pensamento se concentra em poucas páginas” (CALVINO, 1990, p. 62). A constância de frases curtas e enigmáticas faz com que os personagens aumentem a tensão do narrador e, conseqüentemente, do leitor.

O narrador segue sua viagem movido por uma frase em que a personagem *Vimala Sar* mais insinua do que diz, mencionando uma relação não muito clara entre Xavier e uma *Theosophical Society*, indicando o que seria um possível próximo itinerário do narrador dentro do ambiente indiano.

A narrativa tabucchiana segue potencializando a força do *gioco del rovescio*, tão característico da obra de Antonio Tabucchi. Apresenta um cenário indiano que costumeiramente não seria apresentado ao turista comum, uma vez que nas viagens comuns sempre “exclui-se o feio, afasta-se o turista do pobre, do usual” (CARLOS, 1996, p. 31). Mascara assim o verdadeiro contato com o real, por possuir “roteiros pré-estabelecidos, lugares já conhecidos, ...divulgados pelos cartões postais” (ANDRADE, 2010, p. 34). Assim, ressaltando o feio e o pobre, subvertendo, de certo modo, a visão mística e religiosa que a maioria das pessoas possui da Índia, principalmente no ocidente, o narrador tabucchiano segue sua viagem.

O próximo ambiente para o qual o narrador se dirige, por meio de uma informação que obtivera da prostituta de que seu amigo teria adoecido, é um hospital miserável de Bombaim. Trata-se de um ambiente em que a miséria humana salta aos olhos por meio de corpos que se amontoam num lugar obscuro e labiríntico, muito distante do que se espera de um hospital, em que prevalecem cores claras e corredores largos.

O narrador ressalta a efemeridade do corpo de um modo visceral, latente, à beira do grotesco. É nesse cenário que surge a segunda personagem, não menos enigmática do que a prostituta. Trata-se de um médico ateu confesso, que, em sua fala, ressalta o universo labiríntico indiano, muito mais propício a perdas do que a encontros.

A minuciosa descrição do ambiente hospitalar sobrepõe-se até mesmo ao diálogo com o personagem do médico, que se torna pano de fundo para uma imagem sem explicação, pois sempre que o médico tenta justificar aquela miséria, a Índia se torna um cenário vivo que abarca todas as explicações possíveis. Vejamos:

... entramos na maior sala que já vi. Era quase tão grande quanto um hangar, e ao longo das paredes e em três filas centrais havia camas, ou melhor, enxergas. Do teto pendiam algumas lâmpadas fracas e parei um momento porque o cheiro era muito forte. Agachados perto da porta de entrada havia dois homens cobertos por panos miseráveis que se afastaram quando entramos.

– São intocáveis – disse o médico – são eles que se ocupam das necessidades físicas dos doentes, não há ninguém mais que faça esse trabalho. A Índia é assim. (p. 26)

É como se na afirmação “A Índia é assim” estivessem contidas todas as respostas de que o protagonista necessitava para compreender o sistema de funcionamento daquele país tão diferente do seu, com tantas mazelas e injustiças sociais. Para o personagem do médico, valeria a afirmação de Jean-Claude Carrière: “A Índia observa a si mesma, analisa a si mesma (o que chega a ser um dos exercícios favoritos dos indianos), mas ela não explica a si mesma” (CARRIÈRE, 2009, p. 06).

A resposta dada continuamente pelo médico torna ainda mais enigmática e angustiante a busca do protagonista por seu amigo desaparecido. E, como não há uma resposta plausível, objetiva ou pelo menos verificável, resta ao narrador um último resquício de diálogo com essa personagem, entre conversas sobre coisas fracassadas, erros e a não realização de uma viagem de outrora. A única informação concreta a respeito do tradutor, ou melhor, do escritor de contos Xavier é, efetivamente, a viagem:

O que é que fazia o senhor Janata Pinto? – perguntou-me afastando a cortina do vestíbulo.

Pensei em dizer “tradução simultânea”, que era talvez o que deveria dizer. Em vez disso, disse:

– Escrevia contos.

– Ah – ele fez. – Olha, cuidado com o degrau. O que conversavam?

– Bem – eu disse –, não saberia como explicar, digamos que conversávamos sobre coisas fracassadas, sobre erros; um, por exemplo, falava de um homem que passa a vida sonhando com uma viagem e quando, finalmente, chega o dia em que pode fazê-la, se dá conta de que não tem mais vontade de viajar.

– Ele, porém, viajou – disse o médico.

– É o que parece – eu disse –, efetivamente. (p. 25)

O narrador, apesar de não se prender apenas a descrições simultâneas de corpos moribundos e salas povoadas de miséria humana, fazendo questionamentos até de ordem social, não consegue outra resposta do médico menos evasiva do que: “– A Índia é assim”. Tal frase resume as respostas do médico às perguntas mais diretas e importantes do protagonista, cabendo-lhe seguir sua viagem, mais propenso a se perder do que a encontrar seu amigo. O que seria normal na Índia, pois, segundo o médico:

– Na Índia, muita gente se perde – disse – é um país feito de propósito para isso.

Eu disse: “É.” E depois olhei para ele e ele também olhou para mim, com ar ausente de preocupações, como se estivesse ali

por acaso e tudo fosse por acaso, como se tivesse de ser assim. (p. 20)

O restante do diálogo gira em torno de um elemento aparentemente óbvio quando se trata de estar a procura de alguém. Referimo-nos ao recurso imagético e, neste ponto, o narrador, que parece propositalmente titubear, ao responder para o médico sobre uma possível descrição de seu amigo, inicia uma série de indícios que gera uma desconfiança no leitor em relação a dois pontos: primeiro, à existência desse amigo, uma vez que “não é uma descrição muito precisa” (p. 22); e, segundo, a verdadeira relação existente entre ele e o narrador:

– Tem uma fotografia dele?

Era uma pergunta simples e prática, mas tropecei na resposta, porque eu também senti o peso da memória e ao mesmo tempo sua inadequação. No fundo, o que a gente lembra de um rosto? Não, não tinha uma fotografia, tinha só uma lembrança: e minha lembrança era só minha, não era descritível, era a expressão que eu tinha do rosto de Xavier. Fiz um esforço e disse:

– É um homem alto como eu, magro, de cabelos lisos, tem perto da minha idade, às vezes tem uma expressão como a sua, doutor, porque quando sorri parece triste. (p. 22)

Uma visão aterradora da pobreza, da miséria e do abandono social, ainda latente na Índia, segue-se a esse diálogo, no qual o narrador expõe sérias lacunas que caracterizam o fosso social entre ricos e pobres, dando assim um cunho crítico, do ponto de vista político à obra.

O narrador, então, ao se despedir do médico, continua fiel ao seu itinerário, agora em direção ao *Taj Mahal*. É a primeira vez que o narrador vai a um lugar comum aos turistas que visitam a Índia. Desse modo, mostra ao leitor outra face desse país, trata-se de uma Índia britânica, capitalista, turística. Contudo, a descrição que se segue desse hotel, cujo nome remete a um dos maiores símbolos da Índia, não tem nada de bela ou mística, a definição mais otimista não chega a ser um elogio: “o Taj não é um hotel: com seus oitocentos quartos, é uma cidade dentro da cidade” (p. 31).

Interessante observar que, apesar de não revelar seu nome, o protagonista revela ao leitor, em meio a uma espécie de devaneio, alucinação ou ainda como o próprio narrador define “uma lembrança verdadeira” (p. 32), seu pseudônimo: “Rouxinol”, ou melhor, entre os amigos ele era o “Roux”.

O pseudônimo do protagonista nos diz muito sobre sua personalidade, pois sabe-se que o Rouxinol é um pássaro conhecido pelo seu belo canto e pela variedade de suas melodias. Trata-se de uma ave solitária que é, na maioria das vezes, vista ao anoitecer; ela raramente ataca outras aves e até mesmo evita sua companhia. O rouxinol faz seu ninho num mesmo território ano após ano e vive perto de casas somente se estas forem isoladas; ele parece detestar o barulho das cidades grandes.

Analogicamente, pode-se associar algumas características do pássaro ao próprio narrador, tais como: a solidão, o gosto pela noite, o fato de detestar o barulho das grandes cidades e ser quase avesso aos da sua espécie. Diante dessa breve analogia, o leitor pode inferir que as características citadas potencializam ainda mais o cenário enigmático indiano, uma vez que a Índia caminha na contramão de todas elas.

A revelação do pseudônimo do protagonista é a informação mais contundente do capítulo III do livro. Não há encontros casuais com personagens enigmáticos, o *Taj Mahal* serve como uma espécie de parada para descanso da viagem.

O itinerário segue rumo à Elephanta, ilha de pequenas dimensões a uma hora de Bombaim que, desde sua origem, foi sem dúvida um lugar sagrado, tornando-se centro de peregrinação devido à existência da imagem do *Shiva* de três cabeças, símbolo da criação / destruição da vida. É a metáfora de outra face da Índia, a hinduísta. Muda a faceta indiana, entretanto o caráter enigmático da busca se adensa gradativamente.

Encerra-se assim a primeira parte do livro dedicada, majoritariamente, a descrever as sensações do protagonista diante do degradante cenário indiano e de como esse cenário potencializa o grau de dificuldade da busca pelo amigo desaparecido. Simultaneamente, dá indícios a respeito de uma temática de caráter mais metafísico, que permeará a segunda parte da obra. É como se o narrador tivesse realizando duas viagens, uma real, física e a outra metafísica, para dentro de si mesmo. Podemos perceber esse fato a partir da personagem que, casualmente, cruza o caminho do protagonista por meio de uma interpelação. Trata-se de um

senhor jainista e cabe a ele iniciar, na obra, um diálogo mais intimista com o narrador, tendo como principal temática a efemeridade da matéria e a busca pela essência do verdadeiro sentido de viajar:

O que fazemos dentro destes corpos – disse o senhor que se preparava para deitar na cama perto da minha.

(...) De longe vinha uma voz lenta e monótona, talvez uma prece ou um lamento solitário e sem esperança, como os lamentos que exprimem só a si mesmos, sem pedir nada. Para mim era impossível decifrá-lo. A Índia era também isso: um universo de sons monótonos, indiferenciados, indistintos.

– Talvez viajemos dentro deles – eu disse.

(...)

– Como disse? – ele falou.

– Referia-me aos corpos – eu disse –, talvez sejam como malas, nos transportamos a nós mesmos. (p. 35 – 36)

A partir desse diálogo, a viagem transcende definitivamente o sentido físico, tornando-se nitidamente uma metáfora da própria vida, na qual os corpos “são apenas os depositários da essência do indivíduo” (ANDRADE, 2010, p. 36), são apenas “malas” em que “transportamos a nós mesmos” durante a grande viagem que é a vida.

É também no final desse capítulo que é apresentada ao leitor uma nova razão, uma possível “verdadeira” razão para justificar a viagem à Índia: a consulta a uma “velha biblioteca” situada em Goa. Essa biblioteca é real, porque o próprio narrador deixa bem claro: “para isso é que vim à Índia.” (p. 37)

Diante dessa nova realidade que se apresenta como um jogo de espelhos, fazendo com que o cenário indiano oscile entre o físico e o místico, é natural que o leitor se sinta perdido, e o narrador, por sua vez, sinta-se separado de si mesmo. Andrade assim define tal situação:

Desse embate entre o ser e o parecer, entre a alma e o corpo, surge o estranhamento em relação à vida. O protagonista se vê fragmentado pelo jogo da essência e aparência, de identidades múltiplas e intercambiantes, a ponto de não saber mais onde está. (ANDRADE, 2010, p. 36)

Com essa natureza conflitante, narrador e leitor caminham em direção à segunda parte da obra. Ambos, possuem muito mais perguntas do que respostas, pois o que começou como a busca de um amigo vai, gradativamente, convertendo-se na busca de si mesmo. Esse dado torna a viagem, por um lado, mais angustiante e, por outro, mais instigante, acima de tudo necessária, como será visto a seguir.

Capítulo II: Índia: presença poética e (re)verso do ser.

É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa, 1986.

Quando imaginamos a Índia, somos inconscientemente levados a pensar em lugares místicos, tanto concebidos pela natureza quanto pela mão humana. O rio *Ganges* e o *Taj Mahal* são exemplos presentes no imaginário popular, entretanto, qualquer que seja o lugar, nenhum deles é capaz de superar a presença humana, que tanto caracteriza toda a Índia. É por meio dessa presença que Cecília Meireles e Antonio Tabucchi, num primeiro momento, relacionam-se com esse país plural.

“Nossa certeza mais primitiva é mesmo a de ver o mundo” (CARDOSO, 1988, p. 347) e a de que de alguma maneira não estamos conectados a ele. O homem, para se sentir útil no mundo, precisa estabelecer relações, seja com o outro, seja com o próprio mundo. Como a Índia oferece de forma abundante as duas coisas – o outro e o mundo –, ela se torna uma espécie de outro à espera de mim, um celeiro de alteridades.

Para que esse outro possa ser tocado, Cecília Meireles e Antonio Tabucchi se valem da poeticidade em suas obras, marcadas, entre outras coisas, pelo caráter táctil do olhar de viajante. Um olhar que “não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento” (CARDOSO, 1988, p. 349). Tal estranhamento é característico do primeiro contato físico da grande maioria das pessoas com o universo indiano, uma vez que a Índia não é um país charmoso, a começar pelas paisagens, que logo são deixadas em segundo plano diante da força com que se impõe a presença humana:

... a paisagem logo é esquecida por causa da presença humana que tanto se impõe em todos os lugares. Quem não gosta dos homens não deve ir à Índia. (...) Façanha inconcebível, irrealizável. A multidão é aqui a principal paisagem. Ela é o ator de todas as coisas. Sem dúvida é por isso que, na literatura indiana de todos os tempos, os personagens são frequentemente

atraídos pelo exílio e a solidão, a renúncia, a partida: pelo esgotamento causado pela multidão. (CARRIÈRE, 2009, p. 05).

Tal potência atribuída à onipresença da multidão indiana torna inevitável o embate direto com o outro. Cecília e Tabucchi buscam um sentido para a vida por meio dos (des)encontros com suas próprias alteridades, revelados via literatura. Entretanto, ao contrário do que acontece na “literatura indiana de todos os tempos”, na poesia e narrativa desses autores não ocorre o “esgotamento causado pela multidão”, mas a potencialização da manifestação de suas alteridades. A multidão indiana se metamorfoseia numa fonte inesgotável de possibilidades, tanto nos **Poemas escritos na Índia**, quanto no **Noturno Indiano**.

“O ator de todas as coisas”, a multidão, ao provocar forçosamente o contato com o outro, estabelece um sem número de relações que oscila entre o social e o psicológico, o místico / religioso e o enigmático, que, por sua vez, provoca uma infinidade de sensações, que vai do vislumbre à ojeriza. O fato é que o contato com o outro na Índia é inevitável, não podendo ser explicado, mas apenas sentido, como numa esfera onírica que torna o outro um “lugar de desterritorialização”:

É possível que a relação com outros, hoje, que pode ser uma relação psicológica, social, etc., tenha um pouco dessa dimensão transitiva, transversal, vetorial; a rigor, que mais não se faça do que circular no desejo dos outros, na relação com os outros. Pode-se imaginar uma relação com os outros forte, com um desejo próprio, uma descoberta do outro, do afeto, tudo o que poderia constituir paixões, com uma certa intensidade. E também, pode-se imaginar efetivamente o outro como lugar de desterritorialização, pura e simplesmente. Quer dizer que o outro existe, mas é feito para ser atravessado; de certa maneira, pode-se viver no desejo do outro, mas como no exílio, numa outra dimensão, de fundo holográfico. É quase por um holograma, nesse momento, que você pode passar. (BAUDRILLARD, 1994, p. 91 – 92)

Para atravessar esse outro, Cecília Meireles e Antonio Tabucchi, ao se valerem da linguagem poético-místico-filosófica de suas obras, revelam “a condição paradoxal do homem, sua ‘outridade’, e assim o leva a realizar o que ele é.” (PAZ, 1982, p.189). Tal condição paradoxal torna-se mais forte no universo indiano, não porque há uma multidão simplesmente – multidões existem em qualquer lugar do

mundo –, mas porque, no caso da Índia, a homogeneidade que paira sobre a heterogeneidade total potencializa “O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo...” (PAZ, 1982, p.189). Esse ato só é possível por meio da poesia.

Essa contradição chamada Índia faz com que Cecília Meireles e Antonio Tabucchi, diante da impossibilidade de encontrar respostas, observando o universo “do lado de fora”, mergulhem dentro de si mesmos em busca do sentido da vida, ou melhor, do sentido da própria busca, tendo a palavra poética como instrumento. Entretanto, para que esse mergulho seja bem sucedido, o outro é imprescindível. Bakhtin esclarece:

Vivencia-se essa fronteira externa na autoconsciência, isto é, em relação a si mesmo, de modo essencialmente diverso do que se vivencia em relação a outro indivíduo. De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente, a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcá-lo todo com o tato; vejo a linha que lhe contorna a cabeça sobre o fundo do mundo exterior, e todas as linhas do seu corpo que o limitam no mundo; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos, sem lhe ultrapassar em nada os limites, sem lhe violar a unidade plástico-pictural visível e tátil. (BAKHTIN, 2010, p. 34)

Além da multidão multifacetada indiana, outro aspecto que potencializa a força desse povo é seu caráter místico-religioso. É possível que nesse ponto resida aquela homogeneidade quase inconscientemente. A principal religião da Índia é o Hinduísmo, uma espécie de união entre crenças de caráter filosófico com estilos de vida e diferentes manifestações culturais e religiosas. Cerca de oitenta por cento da população de um bilhão de habitantes é adepta ao Hinduísmo.

Essa miscigenação entre filosofia, religião e cultura é entrelaçada pela poesia. Os textos sagrados – os Vedas – são escritos sob forma de poema, o que nos leva a concluir que a arte, por meio da linguagem poética, está inserida no pensamento hindu desde sua origem, garantindo o caráter artístico-literário que reside na alma da Índia e que marca a constante busca pela completude do homem:

O homem na arte é o homem integral. (...) enquanto valor plástico-pictorial, o homem exterior (o homem por fora) e o mundo que a ele se relaciona e com ele se combina esteticamente são transgredientes à autoconsciência possível e real desse homem, ao seu *eu-para-sí*, à sua consciência vivente e vivenciadora de sua vida... (BAKHTIN, 2010, p. 91)

Nesse sentido, Cecília Meireles e Antonio Tabucchi, ao viajarem para a Índia, procuram condensar em suas obras tudo o que essa terra oferece de modo abundante em todos os aspectos: da poeticidade místico-religioso-filosófica inerente ao povo indiano até as desigualdades sociais e a miséria humana que também parecem ser indissociáveis nesse povo. Tal condensação só é possível por meio da palavra poética. Assim os autores caminham pela Índia e suas viagens literárias revelam-nos que

O homem vivente se estabelece ativamente de dentro de si mesmo no mundo, sua vida conscientizável é a cada momento um agir: eu ajo através do ato, da palavra, do pensamento, do sentimento; eu vivo, eu me torno um ato; por seu intermédio realizo uma significação concreta, semântica, mas não a mim mesmo enquanto algo determinado e determinável; só o objeto e o sentido se contrapõem ao ato. (BAKHTIN, 2010, p. 128)

O ato da palavra, tanto em Cecília Meireles quanto em Antonio Tabucchi, mesmo abordando aspectos díspares da Índia – uma Índia solar e epifânica, no caso de Cecília; uma Índia noturna, no caso de Tabucchi – objetiva fazer emergir desse país suas alteridades por meio da força contida na palavra poética que transcende através do texto literário.

2.1 – A eclosão da Alteridade por meio da força imagético-sinestésica da poesia ceciliana.

(na Índia) a Poesia não é um versejar fútil; é uma iluminação interior, uma espécie de santidade e de profetismo. A palavra do Poeta não é uma habilidade superficial, um diletantismo – e sim um exemplo, uma revelação, um ensinamento através de sons e ritmos...

Que alegria, respirar num país onde ainda se pensa desse modo! Que esperança de vida! Que renovação de fé na humanidade!

Cecília Meireles, 1997.

Tudo o que o olhar apaixonado e poético de Cecília Meireles toca ao longo de sua estada na Índia faz com que os detalhes mais ínfimos, que fatalmente passariam despercebidos aos olhos dos simples turistas, convertam-se em poesia, desde a aura místico-religiosa que emerge da pobreza até a beleza sublime da onipresença do *Mahatma*.

As interrogações de outrora, surgidas em decorrência de um olhar em estado de aparente êxtase diante da diversidade do universo indiano, que proporcionaram à autora entrar em comunhão com ele, transformam-se agora num olhar capaz de reinventar a realidade que a cerca e, conseqüentemente, a si mesma:

(...) a poesia de Cecília Meireles trata do caminhar doloroso e, ao mesmo tempo, gratificante, do si-mesmo em busca de sua própria reinvenção através do desapego e da contemplação serena da multiplicidade do mundo enquanto existência unificada. (LOUNDO, 2007, p. 140)

Cecília Meireles (1997, p. 43) certa vez afirmou que “A vida só é possível reinventada”. Nos **Poemas escritos na Índia**, essa reinvenção é notória, pois seu olhar faz brotar o poético dos mais improváveis lugares. “Não há continuidade entre o ver e o olhar. E a passagem entre eles não se faz por gradação; requer um salto.” (CARDOSO, 1988, p. 350). Tal salto se inicia com a sacralização da pobreza, tornando a Índia um “lugar de um tempo fora do tempo” (BOSI, 2007, p. 22). É o que se pode perceber no poema intitulado “Pobreza”:

(...)
*Sua voz quase imperceptível
parecia cantar – parecia rezar
e apenas suplicava.
E tinha o mundo em seus olhos de opala.*

Ninguém lhe dava nada.

*Não o viam? Não podiam?
Passavam. Passávamos.*

*Ele estava de mãos postas
e, ao pedir, abençoava.*

*Era um homem tão antigo
que parecia imortal.
Tão pobre
que parecia divino. (p. 11)*

No referido poema, o eu poético atribui à figura de um mendigo uma característica divina, sublime. Isto é, aquele que seria desprezado pelos olhos do turista comum é captado pelo olhar da poeta e alçado a um patamar de divindade: “Tão pobre que parecia divino”.

O caráter santificado mostrado pelo sussurro emitido pela voz do mendigo parece confundir o eu poético devido à quase imperceptibilidade, um sussurro que caminha gradativamente de música a súplica, passando pela oração, como se houvesse uma confluência mística entre essas três instâncias sonoras.

A estrofe seguinte inclui o leitor na relação de indiferença diante da imagem do mendigo que se apresenta: “Passavam. Passávamos.”. Essa indiferença parece dizer respeito não só à pobreza, típica das ruas nos grandes centros da Índia, mas também à falta de caridade que geralmente acomete os turistas, turvando a sensibilidade de seu olhar.

Além da voz que sussurra uma súplica, o gestual se apresenta na próxima estrofe. As mãos postas que pedem e abençoam remetem-nos a uma relação de similaridade entre a visão religiosa oriental e ocidental, ou seja, o “dar e receber” próprio do hinduísmo confunde-se com o “amor caritas” do cristianismo, que abençoa mesmo sem ser ajudado.

A relação de similaridade religiosa entre o Ocidente e o Oriente continua na última estrofe, na qual o caráter de longevidade quase transcende a imortalidade, e o caráter de pobreza chega a tocar a divindade. A confluência de tais imagens num

único ser – provavelmente um *Sadú*²¹ – remete o leitor a uma situação que faz do desapego à matéria – atributo religioso ocidentalmente franciscano – uma passagem para que a palavra possa transcender o papel e, por meio da “aeridade concreta” da poeta, levá-lo ao encontro de sua alteridade.

Cecília Meireles transforma o encontro com um dos tantos pedintes indianos numa situação de epifania, em que o eu poético e o leitor, diante dos “olhos de opala” que abarcam o mundo, passam não só a reconhecer o outro, mas também a reconhecer-se no outro através da experiência do olhar poético. É como se “em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’”. (CARDOSO, 1988, p. 358)

Após lançar seu olhar sobre o ambiente urbano indiano, é nas imagens campestres que o eu poético ceciliano observa a comunhão entre todas as coisas do mundo, independentemente da espécie ou do reino – animal ou vegetal – a que pertençam. Os campos indianos tornam-se mais do que simples cenário, substancializam-se na sequência de imagens postas gradativamente pela poeta, constituindo um universo onde homens, mulheres, crianças, campos de todas as cores, búfalos e outros animais, flores e água, enfim, “todas as coisas do mundo” formam “uma só família”.

É como se o desejo de Cecília Meireles fosse reintegrar o homem, especialmente o ocidental, ao seu universo original, de onde, em algum momento da história, ele se perdera. Trata-se de uma espécie de recomeço, daí a necessidade da viagem, em busca da comunhão com o cosmos e consigo mesmo. Octavio Paz (1982, p. 124), ao se referir aos ocidentais, afirma: “...distanciamo-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez”. Recomeçamos pelo poema “Campo na Índia”:

(...)

*Mulheres de sáris vermelhos e azuis,
homens com velhas tangas,*

²¹ Considerados homens santos no Nepal e na Índia, professam a fé hindu e são extremamente respeitados e reverenciados. Possuem disciplina rígida de abstinências, dependendo de doações da sociedade para sobreviverem. (CARRIÈRE, 2009, p. 384)

*crianças morenas e dóceis,
tudo se mistura com os veneráveis bois
que sobem e descem em redor dos poços.*

*E depois há campos verdes, campos,
campos de mostarda em flor, campos...
E sobe a lua no crepúsculo, abrindo no céu
jardins evaporados,
em nuvens de opala, delicadas nuvens.*

(...)

*Caminham búfalos mansos, de chifres encaracolados.
Caminham os búfalos ao lado dos homens,
como uma só família.*

(...)

*Viajo entre todas as coisas do mundo:
homens, flores, animais, água...*

(...)

E o deserto está próximo. (p. 07)

A última estrofe do poema, composta por apenas um verso, traz uma imagem que poderia ser considerada, no mínimo, desoladora aos olhos ocidentais, devido ao seu caráter apocalíptico. Entretanto, na Índia, a imagem do deserto que se aproxima estabelece o fim e o (re)começo de todas as coisas, como se para entrar em contato com o outro, eu poético e leitor precisassem passar pela experiência do esvaziamento que se dá pelo silêncio e pela meditação. Transforma-se a imagem do deserto numa alegoria do esvaziamento de si mesmo. Paz corrobora tal ideia ao dizer:

O conhecimento que as doutrinas orientais nos propõem não é transmissível em fórmulas ou raciocínios. A verdade é uma experiência e cada um deve tentá-la por sua conta e risco. A doutrina nos mostra o caminho, mas ninguém pode percorrê-lo por nós. Daí a importância das técnicas de

meditação. A aprendizagem não consiste no acúmulo de conhecimentos, mas na depuração do corpo e do espírito. A meditação não nos ensina nada, exceto o esquecimento de todos os ensinamentos e a renúncia a todos os conhecimentos. (PAZ, 1982, p. 125)

Após proporcionar ao leitor a sensação de esvaziamento e, conseqüentemente, de possibilidade de um (re)começo, o eu poético ceciliano nos convida a “Observarmos reverentes, em seguida, a lida humilde da ‘adolescente anciã’ que ‘varre o chão de cócoras’” (SEGOLIN, 2001, p. 43). Assim como no poema “Pobreza”, citado anteriormente, simplicidade e pobreza resplandecem, contudo não mais associadas à figura de um velho, mas de uma adolescente envelhecida pela própria ação da pobreza.

Tal moça, provavelmente uma vítima da ordem estabelecida pelas *castas*²², contra todas as expectativas sociais, faz com que as “luzes” que adornam seu “negrume” pareçam não querer fazer reluzir o corpo (*maya*), sendo este uma “frágil escultura de carvão”, mas a alma (*atma*), já que “O dia” está “entrando em noite”, “A vida” está se transpondo em “morte” e “O som virando silêncio”.

Assim, convergindo o Tudo em Nada, a poeta eleva o leitor por meio de um gesto de humildade. Ainda que simples como varrer “o chão de cócoras”, eleva-o a uma experiência que vislumbra a eclosão da alteridade, como nos mostra o poema “Humildade”:

Varre o chão de cócoras.

Humilde.

Vergada.

Adolescente anciã.

(...)

Uma pobreza resplandecente.

²² Dentro do sistema de castas indiano – Brâmanes (casta dominante); Xátrias (guerreiros, “cavaleiros”); Vaixás (comerciantes); Sudras (servidores) – os indivíduos oriundos das camadas mais baixas da sociedade, que não pertenciam a nenhuma casta, eram chamados de intocáveis. O termo refere-se à inferioridade que lhes era atribuída, em função da qual não podiam ser sequer tocados. Hoje são chamados de *dalits*, ou oprimidos. (CARRIÈRE, 2009, p. 66/68)

*Toda negra:
frágil escultura de carvão.*

*Toda negra:
e cheia de centelhas.*

Varre seu próprio rastro.

(...)

*Depois desaparece,
tímida,
como um pássaro numa árvore.*

*Recolhe à sombra
suas luzes:
ouro,
prata,
azul
e seu negrume.*

*O dia entrando em noite.
A vida sendo morte.
O som virando silêncio. (p. 22)*

A escuridão, ao abarcar a adolescente, abarca também a própria vida. E, no momento em que a noite, a morte e o silêncio consomem o ambiente, o poema se encerra, deixando uma sensação de solidão e vazio. Para preencher esse vazio, o eu poético recorrerá ao *Mahatma*.

Cecília Meireles em nenhum momento omitiu sua admiração por *Mahatma Gandhi*. Declarou publicamente que a principal razão de sua visita à Índia era o *Mahatma*. Apenas esse motivo seria suficiente para se considerar o próximo poema como o ápice da eclosão da alteridade nos **Poemas escritos na Índia**. Trata-se do poema “Mahatma Gandhi”:

*Nas grandes paredes solenes, olhando,
o Mahatma.*

*Longe no bosque, adorado entre incensos,
o Mahatma.*

*Nas escolas, entre os meninos que brincam,
o Mahatma.*

*Em frente do céu, coberto de flores,
o Mahatma.*

*Na vaca, na praia, no sal, na oração,
o Mahatma.*

*De alto a baixo, de mar a mar, em mil idiomas,
o Mahatma.*

*Construtor da esperança, mestre da liberdade,
o Mahatma.*

*Noite e dia, nos poços, nos campos, no sol e na lua,
o Mahatma.*

*No trabalho, no sonho, falando lúcido,
o Mahatma.*

*De dentro da morte, falando vivo,
o Mahatma.*

*Na bandeira aberta a um vento de música,
o Mahatma.*

*Cidades e aldeias escutam atentas:
é o Mahatma. (p. 24)*

Não foi a primeira vez que a poeta escreveu sobre Gandhi. O poema “Elegia sobre a morte de Gandhi” (Anexo IV) e a crônica “Pelo Mahatma” (Anexo V) servem como dois outros exemplos da admiração de Cecília Meireles por Mahatma Gandhi. Sob esse aspecto pode-se dizer que, se a Índia é personificada pela força imagético-sinestésica da poesia ceciliana nos **Poemas escritos na Índia**, o poema “Mahatma Gandhi” constitui a alma dessa personificação. Eleva o leitor ao que Edgar Morin

(2008, p. 43), ao retomar o conceito de “estado poético” estabelecido por Paul Valéry (1999), afirma: “O fim da poesia é o de nos colocar em estado poético”.

O poema ressalta, acima de tudo, a onipresença do Mahatma que, estando em todos os lugares, penetra no interior do leitor com a suavidade de um mantra por meio da constante repetição do verso: “...o Mahatma”.

Essa onipresença atribuída a Gandhi é representada fisicamente em praticamente toda a Índia, seja pela sua importância política no contexto do processo histórico de independência do país, seja pela sua importância no âmbito religioso – em relação à união entre Hinduísmo e Islamismo na busca de um ideal maior: a unificação da Índia. Tal onipresença é assim definida por Carrière:

Cabeça, busto, em pé, pintada ou esculpida, frequentemente misturada ao panteão nacional, sua imagem é onipresente. Calçado com sandálias, magro, vestido pobremente com uma roupa de algodão branca, com seus óculos de lentes grossas e bastão, ele caminha, imóvel. Ele é a pontuação da Índia, sua síntese, seu símbolo de reconhecimento e de reunião que, para todos, quer dizer independência e soberania. Não esqueça que você é a Índia, repete sua estátua.

Esta imagem é um símbolo que todos reconhecem. Ela é também uma mensagem, que todos decifram: tradição, indianidade, pobreza e, sobretudo, *ahimsa*, não-violência.

...ele é por si só uma síntese da história da Índia. (CARRIÈRE, 2009, p. 135 / 138)

A necessidade que a poeta tem de concretizar imagetivamente o Mahatma tem como elemento inicial o olhar, ou seja, há um olhar que paira sobre a multidão e é capaz de apreendê-la por completo. Nesse ponto, a palavra seria desnecessária, pois “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1982, p. 129). É como se houvesse um caráter táctil no olhar de Gandhi que trouxesse o leitor para o interior do poema, como o início de uma epifania.

Após o contato estabelecido entre o leitor e o Mahatma pela força do olhar arrebatador de Gandhi, Cecília Meireles faz prevalecer a voz do eu poético que, ao repetir no final de cada estrofe o verso “o Mahatma”, vai construindo no leitor a sensação de presentificação e, simultaneamente, de encontro com sua própria alteridade, por meio do poder da voz poética assim entendida:

Lugar simbólico e alteridade eu-outro: “(...) a voz é o lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável. (...) a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (ZUNTHOR, apud OLIVEIRA, 2009, p. 83)

Ao abarcar o leitor, o eu poético imprime uma peregrinação imagético-poética por diversos lugares – físicos ou metafísicos –, tendo sempre a Índia como um cenário vivo. As imagens produzidas pelo eu poético compõem dois eixos centrais pelos quais a vida de *Mohandas Karamchand Gandhi*, após ser considerado “O Mahatma Gandhi”, pautou-se: o político e o religioso. O lado político pode ser percebido pelo uso de substantivos que remetem à ideia de organização social: “escolas”, “trabalho”, “liberdade”, “bandeira aberta”, etc.; o lado religioso, por palavras como: “incenso”, “oração”, “céu”, “sol” e “lua”, que remetem à serenidade com a qual *Gandhi* conduziu sua vida.

O leitor é envolvido por uma esfera cósmica, na qual a onipresença se sobrepõe à palavra. Esta é incapaz de apreender tamanha grandeza, pois “De alto a baixo, de mar a mar, em mil idiomas,...”, lá está “o Mahatma”. A palavra só consegue atingir o ápice de sua importância na antepenúltima estrofe, quando se mostra eterna diante da efemeridade do corpo, ecoando com vivacidade “De dentro da morte...” e fazendo-se ouvir, ainda que por “um vento de música”, por cidades e aldeias, que em nenhum momento duvidam: “...é o Mahatma.”.

O eu poético ceciliano, ao fazer com que a voz do *Mahatma* ecoe “De dentro da morte”, não só ratifica seu caráter “inobjetivável”, mas também proporciona ao leitor uma percepção do imaterial: no final do poema também somos capazes de ouvir, como em um mantra, a voz do *Mahatma*. Por meio dessa voz, sentimos a sua presença e nesse instante eclode a alteridade: “inassimilável, incompreensível, ...impensável”. Krysinski explica:

[...] em todo outro existe outrem – o que não é eu, o que é diferente de mim, mas que eu posso compreender, e até assimilar – e existe também uma alteridade radical, inassimilável, incompreensível e mesmo impensável. (KRYSIŃSKI, 2007, p. 193)

No poema a seguir, o eu poético convida o leitor a mergulhar “num imenso bazar, onde ‘olhos negros, lábios de veludo e dedos delicadíssimos’ convivem com panos, roupas, sandálias, bandejas, quinquilharias, joias, bigodes, brinquedos, barros, bicicletas, doces, pasteis gordurosos, sedas esvoaçantes...” (SEGOLIN, 2001, p. 43).

Nessa profusão de imagens que se sobrepõem simultaneamente diante do leitor, destaca-se sinestésica e metonimicamente – não só pela intensa repetição do verso “E olhos negros. E negros olhos”, mas também pela profundidade a que nos remete esse negrume dos olhos – uma Índia mulher que, mesmo diante do aparente caos de um bazar, subsiste solar, feminina, sensual e bela. Observemos o poema “Bazar”:

*Panos flutuantes de todas as cores
às portas do vento, no umbral da tarde.*

E olhos negros.

(...)

E negros olhos.

...

E os delicadíssimos dedos.

*Pratos de doces verdes e cor-de-rosa:
pistache, coco, amêndoa, gulab.*

Lábios de veludo.

(...)

E olhos negros. E negros olhos.

(...)

E os dedos delicadíssimos.

(...)

Lábios de veludo.

*Corolas de turbantes. Brinquedos. Tapetes.
O homem que cose à máquina, o que lê as Escrituras.*

Olhos negros.

*Portais encarnados, cor de mostarda, verdes.
Velhos ourives. Ai, Golconda!
E uma voz bordando músicas trêmulas.*

Negros olhos.

*Bigodes. Balanças. Barros, alumínios.
Muitas bicicletas: porém o passo rítmico das mulheres
majestosas.*

(...)

*E os nossos olhos. Os nossos ouvidos. Nossas mãos.
(Objetos banais.)*

(p. 30)

O verso que encerra o poema está colocado entre parênteses, como se o eu poético estivesse fazendo uma observação importante para o leitor: ressalta não só a efemeridade da matéria diante do espírito, apresentando até certo desprezo por ela, mas também conscientiza o leitor de que a sua relação com a alteridade é uma relação de alma. A esse respeito Bakhtin afirma:

É esse o todo esteticamente significativo da vida interior do homem, a sua alma; esta é ativamente criada e só se enforma positivamente e se conclui na categoria de *outro*, que permite afirmar positivamente a presença além do sentido-imperativo. A alma é o todo fechado da vida interior, o qual é igual a si mesmo, coincide consigo mesmo e postula o ativismo amoroso distanciado do outro. A alma é uma dádiva do meu espírito ao *outro*. (BAKHTIN, 2010, p. 120-121)

Pode-se concluir que o corpo, ou melhor, a matéria de um modo geral, não importa mais diante da relação estabelecida com a alteridade. Para aclarar esse pensamento, o próprio título “Poeira” do poema a seguir já nos remete, sinestesticamente, a uma ideia de esfarelamento da vida terrena, que, ao longo do poema, é posta em xeque pelo eu poético ceciliano.

No referido poema, a poeira da Índia assume papel crucial na decomposição do eu em função do encontro com o outro, pois, ao se recusar a deixar o eu poético, “Por mais que” este “sacuda os cabelos” ou “os vestidos”, “a poeira dos caminhos” torna-se uma alegoria da vida, que atinge o ápice de sua efemeridade.

Nas estrofes que se seguem, o leitor é transportado imagetivamente por toda a secra da Índia, onde todos os seres, lugares e objetos: “mendigos”, “búfalos”, “salas”, “janelas”, “espelhos”, etc. vão se decompondo, inevitavelmente, em poeira, servindo para nutrir os corvos, cujo destino é também ser poeira.

Arremessado para além “da loucura e da sabedoria” (MORIN, 2008, p. 09) pelo “estado poético” (MORIN, 2008, p. 09), proporcionado pela força imagético-sinestésica da poesia ceciliana, resta ao leitor refugiar-se no interior de seu pensamento com sua alteridade, em algum lugar “entre a poeira do céu e da terra”, evitando juntar-se à “poeira do mundo”.

A última estrofe, composta por um único verso, constrói um claro movimento de ciclicidade da vida a partir do movimento contínuo e atemporal gerado pela repetição do termo: “Da poeira da poeira”. A partir desse instante, o eterno abarca o efêmero. É como se a vida transcendesse a morte e só fosse possível um ser encontrar o outro e, conseqüentemente, encontrar-se, estando em plena comunhão com o cosmos. Nos **Poemas escritos na Índia**, caberia ao universo indiano proporcionar esse encontro. Vejamos o poema “Poeira”:

*Por mais que sacuda os cabelos,
por mais que sacuda os vestidos,
a poeira dos caminhos jaz em mim.*

(...)

*A poeira dos mansos búfalos em redor das cabanas,
das rodas dos carros, em ruas tumultuosas,
do fundo dos rios extintos,*

*de dentro dos poços vazios,
das salas desabitadas, de espelhos baços,*

*a poeira das janelas despedaçadas,
das varandas em ruína,
dos quintais onde os meninozinhos
brincam nus entre redondas mangueiras.*

*A poeira das asas dos corvos
nutridos da poeira dos mortos,
entre a poeira do céu e da terra.*

Corvos nutridos da poeira do mundo.

Da poeira da poeira. (p. 34)

Cecília Meireles amou a Índia em todos os aspectos: no religioso, na interminável multidão, na quase inconcebível diversidade. Talvez por esse motivo, os **Poemas escritos na Índia** constituam “um dos eventos de maior rigor estético e de maior beleza poética da escritora”. (LOUNDO, 2007, p.161)

Na poesia cecilianiana, a Índia que nasce poeticamente “Da poeira da poeira” personifica-se, tornando-se a mãe que gera a vida e que comunga os seres: mulher, misteriosa e sensual e, acima de tudo, poética. Ao poetizar esse país singular, Cecília Meireles proporciona ao leitor uma experiência única, possível apenas quando se está tomado pelo “estado poético”, pela experiência da comunhão com a alteridade. Como afirma Paz:

A poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência. (PAZ, 1982, p. 190)

A Índia que Cecília Meireles revela ao leitor por meio deste “instante de incandescência” transfigura-se no tão desejado transmundo da poeta que, ao deixar o leitor num estado de arrebatamento constante, convida-o sutilmente “para participar com ela da dança reveladora, do eterno ritual cíclico de nossas múltiplas vidas. Afinal, somos todos eternos e divinos.” (SEGOLIN, 2001, p. 48)

O que importa para o eu poético ceciliano é fazer com que o leitor tome consciência de que, em seu interior, envolto na efemeridade corpórea da matéria, reside a alteridade, o verdadeiro eu, o divino em nós. E que ao eu poético coube apenas nos colocar diante dessa “imensa sala de espelhos paralelos” (SEGOLIN, 2001, p. 48), que é a Índia, a fim de que pudéssemos encontrar a nós mesmos.

2.2 – A alteridade emergente: aparente caos indiano na narrativa tabucchiana.

Dia a dia, e a partir dos dois polos de minha inteligência,
(...) fui me aproximando cada vez mais dessa verdade,
(...) que o homem não é autenticamente um, mas
autenticamente dois.

Robert Louis Stevenson, 2002.

A cidade de *Madras* (atualmente *Chennai*), capital do estado de *Tamil Nadu*, conhecida por seus grandes templos hindus, revelando-nos uma Índia composta por uma arquitetura dravídica²³ e por suas estâncias montanhosas, também por uma localidade desconhecida, e por uma parada de ônibus que fica numa estrada que liga *Madras* a *Mangalore*, constitui a segunda parte da obra tabucchiana.

Antonio Tabucchi (1991, p. 42–43) descreve a Índia como um ambiente misterioso: “...a Índia é misteriosa por definição, ...” e caótico: “– A Índia é horrível... e as estradas são um inferno”. Em meio a esse ambiente e com falas de caráter altamente filosófico, os personagens surgem e desaparecem misteriosamente, proporcionando ao narrador-personagem a experiência do outro que acaba por resultar na experiência da unidade.

A Índia compõe esse mundo em que a contradição é uma marca essencial, onde a razão é, aparentemente, deixada de lado, colocando-se em primeiro plano o enigma, a coincidência. É justamente por meio de uma coincidência que surge a

²³ O povo dravídico é constituído por uma família linguística que inclui cerca de 21 idiomas, incluindo as quatro línguas litúrgicas (Tâmil, Telugu, Canarês e o Malaiala) faladas principalmente no sul da Índia e nordeste do Sri Lanka. Tem uma arquitetura própria e um estilo de construção dos templos. A região é chamada de Drávida no hino indiano. (CARRIÈRE, 2009, p. 200)

personagem de uma mulher misteriosa que, sem maiores explicações, esquecera uma carta enigmática no quarto do hotel, onde o narrador se instalou e que, anteriormente, ela se instalara.

Em um diálogo obscuro e carregado de flerte e mistério, chama-nos a atenção uma fala do narrador. Ao se justificar em relação à leitura não autorizada da carta pertencente à mulher, carta esta que tratava de um relacionamento mal sucedido, ele conclui estabelecendo uma espécie de paradoxo entre o ser e o parecer:

– Ouça, acho que entendi vagamente como foi. Você não existiu durante anos, foi sempre um nome emprestado, até que um dia decidi dar realidade a esse nome. E essa realidade é você mesma. Porém, de você eu só conheço o nome com que assinou, é um nome muito comum e não tenho a intenção de saber mais nada. (TABUCCHI, 1991, p. 45)

O diálogo entre eles terminou da mesma forma como começou: misterioso, obscuro e com um ar de flerte reticente pairando no ar, algo que o protagonista poderia ter continuado, entretanto não o fez. Parece que Roux não é dado a estabelecer contatos, o que contraria o conselho de Jean-Claude Carrière (2009, p. 05), que diz: “Que não vá à Índia para não ir a parte alguma. Que aceite a multidão, que se misture com ela, que nela se perca. Primeira condição do amor: o contato.” Como estabelecer contatos com os personagens não parece ser o principal objetivo do narrador, que se interessa apenas pela busca do amigo perdido. O cenário indiano vai se fechando e, conseqüentemente, tornando-se cada vez mais enigmático com o decorrer da história.

Outro exemplo é o diálogo entre o narrador-personagem e o membro da *Theosophical Society*, pois é permeado de questionamentos filosóficos e literários acerca da sabedoria indiana e da sabedoria ocidental. Vejamos um trecho:

– O senhor é gnóstico? – perguntou-me de repente, com os olhos ainda fechados.
– Acho que não – eu disse. E depois acrescentei: – Não, não sou, tenho só alguma curiosidade.
Ele abriu os olhos e olhou para mim com malícia, ou com ironia.
– Até onde chegou sua curiosidade?

– Swedenborg – disse –, Schelling, Annie Besant: um pouco de todos.

Ele pareceu interessar-se e eu expliquei:

– A alguns cheguei por vias indiretas, Annie Besant, por exemplo. Fernando Pessoa a traduziu, é um grande poeta português, morreu desconhecido em 35.

– Pessoa – ele disse –, claro.

– Conhece-o? – perguntei.

– Alguma coisa – ele disse –, como o senhor aos outros.

– Pessoa dizia-se gnóstico – eu disse –, era rosa-cruz, escreveu uma série de poesias esotéricas intituladas *Passos da cruz*.

– Nunca as li – disse meu anfitrião –, mas conheço alguma coisa da sua vida.

– Sabe quais foram suas últimas palavras?

– Não – ele disse –, quais?

– Deem-me os meus óculos – eu disse. – Era muito míope e quis entrar no outro mundo com os óculos. (p. 51 – 52)

Interessante pensar que nesse embate filosófico: “Os dois movimentos contrários se implicam. O precipitar-se no outro se apresenta como um regresso a algo de que fomos arrancados. (...) Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco.” (PAZ, 1982, p. 161), por meio do conhecimento.

O referido diálogo inicia-se com o brinde “à luz e à sombra”, aludindo a um entre-lugares; partindo para assuntos religiosos, como o gnosticismo, por exemplo; até chegar à literatura por meio de menções a vários nomes da literatura universal: Victor Hugo, Schlegel, Herman Hesse, Swedenborg, Schelling, Annie Bessant e Fernando Pessoa.

Trata-se de “uma interação forte que assinala uma característica predominante em Tabucchi: a intertextualidade – o cruzamento da literatura com os outros tipos de arte e até com outros campos do conhecimento” (PETERLE, 2006, p. 12) que, ao citar Fernando Pessoa, atinge seu ápice.

A obra de Antonio Tabucchi é, de um modo geral, toda permeada de claras referências a Fernando Pessoa. Isso se deve à própria formação do autor na Literatura Portuguesa. No **Noturno Indiano**, o trecho do poema “Natal”, citado pelo membro da *Theosophical Society*, encerra o debate filosófico acerca da relação entre a sabedoria ocidental e a sabedoria oriental, destacando duas funções da obra

peçoana: o universalismo e a atemporalidade da temática que, no caso do trecho, é o mistério da fé. Ao recitar o poema, o diretor da *Theosophical Society* põe em xeque a vitória do embate teórico em favor do narrador, que não tem chance de replicar, já que o poema vem acompanhado da porta que se fecha:

... Depois, antes de fechar a porta, me disse:

– A ciência cega lavra inúteis glebas, a fé louca vive o sonho do seu culto, um novo deus é só uma palavra, não creias, nem procures: tudo é oculto.

Desci os poucos degraus e dei alguns passos pela alameda de seixos. Depois entendi de repente, e me virei rápido: eram versos de um poema de Pessoa, só que os dissera em inglês, por isso não tinha reconhecido logo. O poema se chamava *Natal*. Mas a porta já tinha sido fechada e o criado, no alto da pequena alameda, me esperava para fechar o portão. (p. 54)

Após o embate teórico, o narrador é recompensado com o primeiro indício concreto do amigo, que indica um possível destino:

... Abri o envelope e li o seguinte bilhete: Caro Mestre e Amigo, as circunstâncias da minha vida não permitem que eu volte a passear às margens do Adyar. Tornei-me um pássaro noturno e prefiro pensar que assim quis o meu destino. Lembre-se de mim como me conheceu. O seu X. A data dizia: Calangute, Goa, 23 de Setembro. (p. 53)

O caráter caótico da Índia, descrito por Antonio Tabucchi, manifesta-se também nas cenas e nos ambientes enigmáticos. Trata-se de lugares que o próprio narrador não consegue definir, dada a escuridão do ambiente que acaba por turvar a sua visão. Tal característica evidencia mais um não-lugar do que um lugar propriamente dito. Ademais, os não-lugares permeiam todo o **Noturno Indiano**, uma vez que nesse ambiente

A alteridade radical dos indianos será então apreendida na escala massiva das multidões que participam sofrivelmente da vida nas “zonas”, pois como Lévi-Strauss observa: “As grandes cidades da Índia são uma zona.” (KRYNSKI, 2007, p. 196)

É preciso ressaltar que, por meio do caráter noturno, insere-se um ambiente onírico, evidenciando-se também uma marca essencial da segunda parte da obra, que é formada basicamente de três elementos marcantes que compõem o *gioco del rovescio* tabucchiano. Patrícia Peterle assim os descreve:

... o fingimento, a saudade e o lado obscuro da realidade podem levar ao sonho, ou mais além, à alucinação que, em parte, não deixa de ser um sonho. O sonho e a alucinação trazem consigo o múltiplo, o plural, o fragmentado; a razão é deixada de lado e prevalece o *rebus*, o enigma, a coincidência num mundo em que a contradição é uma marca essencial. (PETERLE, 2006, p.15)

Ao leitor, além de uma possível pista do paradeiro de Xavier, eclode, ainda com mais força, por meio da relação metafórica, simétrica e similar entre o protagonista Roux e o “pássaro noturno” que Xavier se tornara, uma inevitável dúvida entre o que de fato estaria por trás da relação entre o narrador e seu amigo, que até este ponto, ao que parece, não quer ser encontrado.

O cenário indiano segue como metáfora explícita de um não-lugar, ou melhor, de um entre-lugares. Trata-se de algum lugar entre *Madras* e *Mangalore*, que serve de parada para descanso e possíveis baldeações, uma estrada desconhecida pelo próprio narrador. Este, ao chegar a um barracão cuja “luz era muito fraca” (p. 58), depara-se com dois personagens que são responsáveis pelo clímax da obra, pois é por meio deles que a busca pelo amigo se metamorfoseia na busca de si mesmo.

A revelação da alteridade se dá por meio da fala de um personagem que, apesar de seu aspecto simiesco, era humano: “dois olhos mínimos, agudos, inteligentes, que se moviam inquietos em todas as direções, como se estivessem dominados pela ameaça de um grande perigo, pelo medo” (1991, p. 59). Embora causassem medo, eram olhos divinos, pois se tratava dos olhos de um *arban*²⁴. O pequeno profeta estava acompanhado de seu irmão e tradutor, visto que sua deficiência física não permitia comunicar-se de maneira inteligível.

Faz-se necessária a transcrição completa do diálogo entre o protagonista, a personagem do profeta jainista e o irmão do profeta, devido a sua importância não

²⁴ Profeta jainista, que lê o *Karma* (destino) das pessoas. (BLAVATSKY, 1995, p. 48)

só para a segunda parte da obra, mas também para todo o restante, dada a capacidade de condensação de questões que são fundamentais e que compõem o cerne da obra. São elas: a busca, a alteridade e a viagem. Eis o trecho:

O adivinho estendeu a mãozinha retorcida e apoiou o indicador na minha testa. Ficou assim alguns instantes, fixando-me intensamente. Depois retirou a mão e sussurrou umas palavras no ouvido do irmão. Seguiu-se uma pequena discussão agitada. O adivinho falava rapidamente, parecia contrariado e irritado. Quando terminaram de discutir, o garoto virou-se aflito para mim.

– Então – perguntei –, posso saber?

– Desculpe – ele disse –, meu irmão diz que não é possível, você é um outro.

– Ah, sim – eu disse –, quem sou?

O garoto falou de novo com o irmão e este lhe respondeu brevemente.

– Isso não importa – relatou-me o garoto – é só “maya”.

– E o que é “maya”?

– É a aparência do mundo – respondeu o garoto –, mas é só ilusão, o que conta é o “atma”. – Depois consultou o irmão e me confirmou convicto: – O que conta é o “atma”.

– E o “atma” o que é?

O garoto sorriu da minha ignorância.

– The soul – disse –, a alma individual. (p. 61)

O protagonista obtém, por parte do profeta jainista, a constatação de que ele, na verdade são dois: *maya* e *atma*²⁵. Surge, então, uma sequência excitante, pois envolve a curiosidade não só do narrador, mas também do leitor de saber onde se encontra o *atma* do protagonista. A resposta é taxativa:

– Adivinhar onde está meu *atma* – disse –, você não disse que ele é um adivinho?

(...)

– Diz que você está num barco – sussurrou-me por sua vez o garoto.

²⁵ Corpo e alma, respectivamente. (CARRIÈRE, 2009, p. 43)

O monstro fez um gesto com as mãos estendidas para frente e se imobilizou.

– Num barco? – eu disse. – Pergunte-lhe onde, rápido, em que barco.

O garoto encostou o ouvido na boca sussurrante do irmão.

– Vê muitas luzes. Mais não vê, é inútil insistir. (p. 62 – 63)

A esses dois excertos deve-se a clara alusão feita em relação à alteridade: “...você é um outro”; à busca: “...onde está meu *atma*” e, por fim à viagem: “... você está num barco”. São trechos pequenos, mas carregados de sentidos. Até este ponto, a viagem empreendida pelo narrador com o objetivo inicial de encontrar seu amigo, transformara-se na busca por si mesmo. Essa metamorfose que toma corpo é caracterizada pelo *gioco del rovescio* empreendido pelo autor, que transforma a viagem física do narrador à Índia numa peregrinação ao interior de si mesmo.

Além disso, a esperança de encontrar o outro, ou melhor, de encontrar-se no outro, vai se adensando e, ao mesmo tempo, dissipando-se, à medida que o caráter labiríntico e enigmático da Índia vai se impondo ao narrador. Confirma-se a afirmação de Wladimir Krysinski (2007, p. 184): “... a viagem só pode dramatizar e problematizar essa não-permeabilidade dos universos representados. O outro é tão outro, que eu jamais poderei conhecê-lo.”

Capítulo III: Índia-personificada e Índia-cenográfica: visões de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi.

Toda viagem à Índia (a menos que fechemos os olhos e as orelhas, mas, então, para que viajar?) é um mergulho em nosso passado, no que nossos ancestrais acreditaram e fizeram. É uma oportunidade de contato com o paganismo. É o aprendizado de um vocabulário do mundo, que perdemos há muito tempo.

Jean-Claude Carrière, 2009

A imagem de uma Índia populosa, multicolorida e multiaromática permeia o imaginário popular ocidental. Esse país parece não fazer questão de ser compreendido e talvez, por esse motivo, cause tamanha miscelânea de sensações indescritíveis aos viajantes que se aventuram a conhecê-lo. A Índia simplesmente é. No caso de Cecília e Tabucchi, tais percepções sensoriais servem de mola propulsora para a criação de suas obras literárias que, assim como a Índia, provocam um sem número de sentidos que não precisam de explicação, apenas são.

Ao alçarem a Índia para o mundo das palavras, Cecília e Tabucchi demonstram que “só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras” (VALÈRY, 1999, p. 195). Assim, transformando-a em palavra poética, os autores fazem com que ela se torne um infinito plural. Personificada ou como cenário, a Índia permite-nos entrar no universo poético da obra literária e naquilo que ela – metamorfoseada em obra literária – tem de eterno, de universal, de infinito. Sob esse aspecto, Blanchot esclarece:

O infinito da obra, numa tal perspectiva, é tão só o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história. (BLANCHOT, 2011, p. 12)

A linguagem poética e as questões acerca do espírito estão no cerne da formação histórica do povo indiano e na própria constituição da Índia como país.

Entretanto, desde os *Vedas* e o *Mahabharata* até os poemas de Tagore, “o mundo como ilusão é um sentimento que atravessa a Índia. Vivemos presos na rede de *Maya*, que nos faz tomar por realidade o mundo sensível que nos cerca, e que é inseparável de nossa percepção.” (CARRIÈRE, 2009, p. 168)

Diante da impossibilidade de se ignorar a força imagético-sinestésica com que se impõe o espaço físico indiano, as obras de Cecília e Tabucchi acabam por utilizar tal força para potencializar a construção de uma Índia como espaço literário, personificando-a por meio da poesia ou ainda tornando-a um cenário labiríntico em busca da alteridade por meio do texto narrativo.

Sob esse aspecto, ambos os autores apreendem, por meio da poesia ou da prosa, a pluralidade imagética da Índia, demonstrando-se vislumbrados diante dela, o que lhes possibilita fazer transcender a palavra poética por meio do texto literário. Isso se deve ao fascínio causado pelo contato com uma Índia capaz de seduzir, ora pela beleza, ora pelo mistério. De qualquer forma, somos arrebatados pela imagem ao espaço literário indiano. Blanchot, ao discutir o espaço literário, afirma que

(...) O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.

O que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. (BLANCHOT, 2011, p. 24)

Diante de tal “paixão da imagem”, as diferentes formas de apreender a Índia em Cecília e Tabucchi valorizam dois aspectos igualmente abundantes nesse país. De um lado, o caráter etéreo, sublime, espiritual, do qual a poesia cecilianiana faz emergir uma Índia feminina, sensual e capaz de arrebatar o leitor; de outro, o caráter misterioso, labiríntico, enigmático, com o qual a narrativa tabucchiana revela uma Índia noturna, ambígua, de caminhos incongruentes que tendem mais a confundir o leitor do que a auxiliá-lo na busca de si mesmo.

Todavia, independentemente da forma como Cecília e Tabucchi abordam a Índia em suas obras, a beleza desse país acaba por se manifestar: “Há na contemplação do belo, em qualquer de suas configurações, alguma coisa que nos

destaca de nós próprios, fazendo-nos sentir que a perfeição vale mais do que nós.” (TODOROV, 2011, p. 266)

É nesse ponto que se torna possível estabelecer um diálogo entre a poesia cecilianiana e a narrativa tabucchiana. Além de se servirem da mesma matéria-prima – a palavra –, ambos os autores compartilham de um objetivo comum: encontrar-se consigo mesmo, tendo como esfera uma Índia (re)constituída pela força do texto literário. E alimentam em nós, leitores, o desejo de viajar, ainda que literariamente. A esse respeito Onfray explica que

... o desejo de viagem se alimenta melhor de fantasmas literários ou poéticos do que de propostas indegentes, porque semelhantes demais a uma realidade sumária. A genealogia de ícones inconscientes úteis para escolher destinações ganha em celebrar o texto, o livro, o romance, o poema, o relato de viagem. [...] Entre o mundo e nós, intercalaremos prioritariamente as palavras. (ONFRAY, 2009, p. 23)

Desse modo, ao abarcar a pluralidade de cores, cheiros e gente do universo indiano, a força da linguagem poética de Cecília Meireles “transforma a multiplicidade de sensações num conservatório reduzido de imagens incandescentes destinadas a ampliar nossas próprias percepções” (ONFRAY, 2009, p. 30). Isso demonstra a capacidade da poeta em condensar poeticamente a Índia, tornando-a um “envolvente espaço caleidoscópico, multicolor e perfumado, esculpido em pedra e nuvem” (SEGOLIN, 2001, p. 42) capaz de arrebatá-lo e seduzir o leitor.

A Índia com a qual a poesia cecilianiana entra em comunhão, provocando a condensação e a conseqüente personificação da alteridade da poeta, é uma Índia constituída sinestesticamente, seja pela aeridade sublime da “nuvem” seja pela tatilidade da “pedra”. Há, nos **Poemas escritos na Índia**, uma espécie de concretização do caráter epifânico na obra poética de Cecília Meireles que, estando mergulhada no universo indiano, transcende o papel por meio da força que emana da própria Índia.

Já a narrativa de Antonio Tabucchi “exprime diferentemente, de maneira menor, mais diluída, o que ‘a’ poeta transfigura em cintilâncias” (ONFRAY, 2009, p. 31), oferecendo ao leitor um ritmo mais lento e longo, porém não menos rico. Revela uma Índia que tem seu caráter enigmático, potencializado pela noite, abrindo espaço

para que os personagens possam empreender diálogos sobre os mistérios da vida e da morte, as críticas de cunho sociopolítico e o fazer literário.

A narrativa tabucchiana constitui um cenário labiríntico em que o narrador empreende uma busca errante à procura de um outro; revela-se como a alteridade do próprio narrador, tornando-se um autoencontro e metamorfoseando a alteridade em autoidentidade do próprio narrador.

Diante de um país com desigualdade, miséria social, multidão que se amontoa, Antonio Tabucchi cria personagens tão misteriosos e enigmáticos quanto a própria Índia. São metáforas de um país que, para ser conhecido, precisa ser decifrado, pois ao mesmo tempo em que se exhibe, por meio de multiplicidade de cores, cheiros, sons e pessoas, esconde-se por trás dessas mesmas características, agindo alegoricamente como no mito da esfinge: “decifra-me ou devoro-te”.

3.1 – Dos (des)encontros com a alteridade.

Não há continuidade entre o ver e o olhar. E a passagem entre eles não se faz por gradação; requer um salto.

Sérgio Cardoso, 1988.

Sabemos que Antonio Tabucchi tece sua narrativa de viagem, destacando como espaço das ações um elemento básico: a noite. Podemos entender tal espaço como o do imaginário, o do enigma, e, por fim, o da tentativa de encontrar-se consigo mesmo em meio à solidão. Tabucchi, ao fazer da “silenciosa noite indiana” (p. 55) o principal cenário de sua viagem, ressalta o caráter labiríntico, fragmentário e misterioso de sua busca pelo outro, tentando revelar-nos a “parte noturna de nosso ser” (PAZ, 1982, p. 141). É nesse ponto que queremos enfatizar o caráter poético da narrativa tabucchiana, caráter este que valoriza mais a busca do que o encontro, a construção do caminho do que propriamente a chegada.

A terceira parte de **Noturno Indiano** se passa em Goa, local onde a presença de Portugal é, ainda hoje, notória. É nessa face portuguesa da Índia que o narrador personagem descobre que o amigo desaparecido que ele tanto procurava é ele mesmo, defrontando-se assim com sua própria imagem espelhada. Tal fato marca o

fim da busca do narrador-personagem e de sua viagem à Índia e, conseqüentemente, o fim da história.

O desfecho da busca empreendida pelo narrador tabucchiano dialoga profundamente com o poema “Eros e Psiquê” (Anexo VI) de Fernando Pessoa, demonstrando a forte relação de Tabucchi não só com Portugal, mas também e de modo mais profundo com a poesia de Pessoa. O narrador tabucchiano e o eu lírico pessoano se deparam consigo mesmos no final de suas jornadas. Tanto a descoberta do narrador-personagem de **Noturno Indiano** quanto a revelação de Fernando Pessoa – “E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia.” (PESSOA, 1934, Revista **Presença**, nºs 41-42) – são revelações de que mais importante do que o próprio encontro é a busca, a viagem empreendida.

Destacam-se, nesta terceira parte, as personagens do Padre Pimentel, responsável pela biblioteca de Goa, do ex-carteiro Tommy, da Filadélfia, e da misteriosa e intrigante Christine, que conhecera o narrador numa corrida de táxi. O primeiro encontro se dá com a personagem do Padre Pimentel, num cenário de uma biblioteca ao cair da tarde, que nos remete ao limiar entre o dia e a noite. O silêncio potencializado pela solidão e a espera do narrador servem de ingredientes para a criação de uma atmosfera onírica. É por meio dessa esfera e quase como um devaneio que se constrói o primeiro diálogo. Apesar de nos dar, inicialmente, a impressão de uma normalidade, percebemos tratar-se de um diálogo do narrador-personagem consigo mesmo, como se fosse um delírio. É como se, num instante de revelação, a figura do padre se metamorfoseasse no próprio Roux:

– Vim à procura de Xavier – confessei –, é verdade, estou procurando-o.

Ele me olhou triunfante. Agora havia ironia no seu rosto, e talvez desprezo.

– E quem é Xavier?

Pareceu-me que a pergunta era uma traição, porque senti que violara um acordo tácito, que ele “sabia” quem era Xavier e que não deveria me perguntar. E eu não queria dizer-lhe, também isso eu sentia.

– Xavier é meu irmão – menti.

Ele riu ferozmente e fincou o indicador na minha direção.

– Xavier não existe – disse –, é só um fantasma. – Fez um gesto abarcando a sala. – Estamos todos mortos, não

percebeu ainda? Estou morto, e esta cidade está morta, e as batalhas, o suor, o sangue, a glória e o meu poder: tudo está morto, nada serviu para nada.

– Não – eu disse –, sempre sobra alguma coisa.

– O quê? – ele fez. – A sua lembrança? As suas memórias? Esses livros.

Deu um passo na minha direção e eu senti um grande nojo, porque já sabia o que ele iria fazer, não sei como, mas já sabia. Empurrou com a bota um pequeno embrulho que estava a seus pés, e eu vi que era um rato morto. Ele empurrou o animal pelo chão e murmurou com sarcasmo:

– Ou este rato?

Ainda riu e sua risada me gelou o sangue:

– Eu sou o flautista de Hamelin! – gritou.

Depois sua voz tornou-se afável, chamou-me de professor e me disse:

– Desculpe-me se o acordei. (p. 68 – 69)

As incongruências do diálogo, bem como as do caminho vão, gradativamente, compondo o caráter errante e poético da procura do narrador, mostrando-nos que “O outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser” (PAZ, 1982, p. 156). Daí o desabafo do narrador, num estado de semiconsciência: “– Xavier não existe – disse –, é só um fantasma. (...) – Estamos todos mortos, não percebeu ainda? (...) tudo está morto, nada serviu para nada”.

Há, entre o sonho e a vigília, uma suspensão da consciência. O autor constrói, entre o devaneio e a realidade, uma espécie de universo onírico que coloca em xeque os limites entre o consciente e o inconsciente, mostrando-nos possibilidades de respostas em relação à busca pelo outro. É como se, para Tabucchi, o homem assistisse ao espetáculo de sua própria imaginação e, diante da ausência do outro, permitisse a si mesmo a criação de sua própria alteridade. A partir daí cria o que poderíamos denominar de deriva existencial, formada da construção de um texto que nos remete à não existência das coisas e, conseqüentemente, à vagueza enigmática com que a viagem vai sendo constituída.

A força da negatividade e da recusa marca fortemente o trecho citado, mostrando-nos uma Índia não apenas labiríntica, mas também capaz de se constituir como uma presença cenográfica que causa no narrador tamanho desespero,

beirando uma sensação de horror. Tal situação “...nos paralisa. E não porque a Presença seja por si mesma ameaçadora, mas porque sua visão é ao mesmo tempo insuportável e fascinante (...) uma presença que mostra o verso e reverso do ser” (PAZ, 1982, p. 157).

A presença cenográfica da Índia se estabelece nas incongruências do caminho, com uma série de limitações impostas pelo universo onírico criado pelo narrador e potencializado pelo próprio universo indiano. Essas limitações precisam ser respeitadas e, acima disso, não questionadas pelo narrador, o que lhe aumenta a angústia da procura.

Cabe ao narrador prosseguir na busca, reconstituindo-se por meio da força da lembrança, tentando amenizar o caráter errante de sua viagem, alimentando uma esperança, ainda que ínfima, de sucesso na empreitada de encontrar o outro, uma vez que “a lembrança empresta o calor que dá vida” (BERGSON, 2006, p. 93). Entretanto, Roux não deixa de ressaltar que

... nas lembranças, decantadas das sensações físicas imediatas, dos odores, da cor, da visão de certo bichinho debaixo da pia, a circunstância assume uma imprecisão que melhora a imagem. A realidade passada é sempre menos má do que foi efetivamente: a memória é uma formidável falsária (...)

Cheguei ao hotel Zuari tarde da noite, e foi uma escolha forçada, como acontece muitas vezes na Índia. (p. 71)

Tão fragmentados quanto o cenário indiano que vai se compondo são os diálogos entre Roux e os outros personagens. A partir deste momento da narrativa, o foco dos diálogos não é mais o que fazer ou aonde ir para encontrar o outro, mas por que encontrá-lo, ou se esse outro quer ser encontrado. Põe-se em xeque o sentido da própria busca e, por que não dizer, da própria viagem. Valeria a pena encontrar o outro? O próprio narrador não tem resposta para essa pergunta:

– Procuo uma pessoa que se chama Xavier, quem sabe poderia ter passado por aqui.

Tommy abanou a cabeça.

– Mas ele está contente com o fato de você o procurar?

– Não sei.

– Então não o procure. (p. 77)

Diante da sucessão de dúvidas, desencontros e pistas falsas proporcionadas ora pelas falas dos personagens ora pela própria Índia, o narrador, que está num hotel às margens do rio Mandovi, descrito por ele mesmo como “grande, calmo, com um comprido estuário orlado de praias quase marinhas” (p. 80), tem um lampejo, uma epifania que dará novos sentidos à viagem. Clara Vitorino (1997, p. 53), no livro **A Viagem na Literatura**, diz: “A consciência da ‘alteridade’ conduz a procurar nela alguns aspectos da ‘identidade’” – esse pensamento justifica o fenômeno que acontece com o narrador de **Noturno Indiano**. Envolvido por um ambiente de calma, o narrador revela-se a si mesmo, metamorfoseando sua busca pela alteridade em uma busca pela sua própria identidade.

Podemos chegar a essa conclusão por meio do pensamento analógico desenvolvido pelo próprio narrador: “Roux – pássaro noturno – Mister Nightingale”. Influenciados por ele, somos levados a um desabafo que parece saltar da alma, tamanha nossa perplexidade diante daquilo que era quase óbvio: “...por que não pensei nisso antes?”. Eis a revelação:

A ideia me veio como um curto circuito. Pensei num nome, Roux, e de repente naquelas palavras de Xavier: tornei-me um pássaro noturno; e então tudo me pareceu tão evidente e até mesmo estúpido. E depois pensei: por que não pensei nisso antes?

(...)

– Procuo Mister Nightingale – eu disse.

– Mister Nightingale não se hospeda mais aqui – disse com a maior naturalidade –, partiu há algum tempo.

– Sabe para onde foi? – perguntei tentando manter um tom de naturalidade.

– Normalmente vai a Bangcoc – disse. – Mister Nightingale viaja muito, é um homem de negócios.

– Eu sei – disse –, mas podia ser que já tivesse voltado. (p. 80 – 81)

A partir desse ponto, o narrador não mais empreenderá a busca pelo outro, marcada até então por uma série de desencontros. O diálogo empreendido no hotel

Mandovi não deixa de ser carregado de frases enigmáticas e sugestivas, funcionando como um duelo de palavras entre o narrador e o maître do hotel. O objetivo parece ser mais confundir o leitor do que lhe revelar algo, pois se, de um lado, há um narrador que faz questionamentos de maneira desafiadora, de outro, há um maître cuja tranquilidade das falas e das ações resulta num diálogo tão reticente e enigmático quanto os realizados até então:

– É uma escolha difícil – eu disse –, traga-me o vinho que Mister Nightingale escolheria.

Não moveu um músculo. Foi-se calmo e voltou com uma garrafa de Rosé de Provence. Abriu-a com cuidado e me serviu dois dedos para provar. Provei e não disse nada. Ele também ficou impassível. Decidi que chegara o momento de tentar a minha cartada. Bebi ainda um gole e disse:

– Soube que Mister Nightingale só se interessa por coisas de primeira, o senhor o que acha?

Olhou a garrafa, com olhos inexpressivos.

– Não sei, senhor, depende do gosto – respondeu desenvolto.

– Na verdade, tenho também um gosto muito exigente – eu disse –, compro só coisas de primeira. (p. 83)

O desfecho desse embate linguístico é marcado pela revelação de outra pista dúbia, mais propensa a levar o narrador a desencontros do que a encontrar. Contudo o sentido da busca foi renovado, uma vez que o que está em jogo não é mais encontrar o outro, um amigo que desapareceu, mas encontrar-se a si mesmo.

A viagem ganha nova dimensão e profundidade. Chegamos exatamente ao ponto em que as obras de Tabucchi e Cecília dialogam, pois ambos estão buscando o encontro consigo mesmos; a diferença reside em como os autores olham para a Índia nesse processo.

Tabucchi enxerga na Índia um ambiente labiríntico mais propício a desencontros do que a encontrar devido a sua pluralidade filosófico-religiosa marcada, em grande parte, pelos diálogos com as personagens e pelo caráter enigmático do universo indiano revelado principalmente pela presença da noite. Cecília enxerga, numa Índia solar, uma oportunidade ímpar de encontrar-se, valendo-se até da mesma pluralidade filosófico-religiosa, de algumas paisagens

similares e até do limiar entre o dia e a noite para poder entrar em comunhão consigo mesma. É o que pode ser percebido no poema “Bem de madrugada”:

*Bem de madrugada,
vamos ver os homens lavrarem os campos.*

*Antes que o sol derrame
torrentes de fogo, vamos ver os homens,
bem de madrugada,
em seu trabalho eterno.*

*Muito de madrugada,
vamos ver os bois, reis da terra de outrora.*

...

*Dormimos e sonhamos?
Os homens esposam terra, semente, água,
bem de madrugada,
com reverentes gestos.*

...

*E há um silêncio redondo:
úmida suspira a terra perfumada
entre horizontes de ouro.*

Bem de madrugada. (p. 40)

Destaca-se nesse poema a figura da madrugada intensificada mais pela noite do que pelo dia. Tal ideia é reforçada pela presença dos advérbios de intensidade nos versos “Bem de madrugada” e “Muito de madrugada”. Outro aspecto que demonstra a comunhão entre os seres existentes na Índia é a elevação do boi a um posto de majestade, ainda que em tempos imemoriais.

Além desses elementos, o ambiente onírico faz-se presente não mais como um espaço de devaneio e ou suspensão da consciência como na narrativa tabucchiana, mas como um espaço de plenitude da vida. Enquanto o eu poético pergunta se “Dormimos e sonhamos?”, os homens tomam a terra por esposa, com

reverência e devoção, fazendo brotar a vida “entre horizontes de ouro”. Abarcados por um “silêncio redondo”, tornam a madrugada profunda um espaço de convergência não só pelos elementos do poema, mas também pela inserção do leitor nesse processo. Podemos perceber tal fato pela forma como os verbos estão conjugados, todos na primeira pessoa do plural.

Em sua narrativa, Tabucchi faz com que seu narrador-personagem caminhe por uma Índia majoritariamente urbana, minimizando o máximo possível o contato com a natureza, que se dá muito pontualmente em alguns trechos da obra e com um significado quase ínfimo. O rio, as paisagens na estrada durante as viagens, a praia, são elementos de pouco destaque, diferente do que acontece na obra cecilianiana, em que a natureza tem lugar fundamental. Enquanto Tabucchi se entrega à presença humana da Índia, Cecília tenta harmonizar homens e natureza. Por esse motivo, acreditamos que a poeta lida melhor com os mistérios e enigmas da Índia do que o romancista, uma vez que a harmonia entre todos os seres está no cerne do pensamento indiano. O poema “Ganges” exemplifica:

Eis o Ganges que vem de longe para servir aos homens.

*Eis o Ganges que se despede de suas montanhas,
da neve, das florestas, do seu reino milenar.*

*Eis o Ganges que caminha pelas vastas solidões,
com suas transparentes vestimentas entreabertas,
pisando a areia e a pedra.*

*Seu claro corpo desliza entre céus e árvores,
de mãos dadas com o vento,
pisando a noite e o dia.*

*Eis o Ganges que diz adeus à terra,
que saúda os verdes jardins e os negros pântanos,
que recolhe as cinzas dos mortos em seu regaço d'água:*

Eis o Ganges que entra respeitoso no pátio de cristal do mar.

*Eis o Ganges que sobe as escadas do céu.
Que entrega a Deus a alma dos homens.
Que torna a descer, no seu serviço eterno,*

submisso, diligente e puro.

Eis o Ganges. Imenso. Venerável. Patriarcal. (p. 75)

A natureza, que para Tabucchi reforça o sentimento de solidão e ativa o caráter reflexivo do narrador-personagem em pontos específicos do **Noturno Indiano**, personifica-se numa divindade nos **Poemas escritos na Índia**. A imagem do rio *Ganges*, personificada em um ser divino, corrobora a reconhecida religiosidade desse povo, uma vez que para os indianos, “A maioria dos grandes lugares sagrados fica à beira de um rio, e quando não é o próprio rio, da nascente à foz, que parece marcado por uma proteção sobre-humana” (CARRIÈRE, 2009, p. 364). Assim surge o Ganges “Imenso. Venerável. Patriarcal”, mostrando ao leitor o caráter divino inerente à natureza, já que, segundo a própria Cecília (1999, p. 257), citando o Ramayana, “...o Ganges não é um deus, mas uma ninfa”.

Em relação ao caráter religioso, há, na narrativa tabucchiana, uma valorização da religião fortemente associada ao pensamento filosófico. Um exemplo disso seria o diálogo do narrador-personagem com o membro da Sociedade Teosófica ou ainda com o profeta jainista de aparência simiesca. Não há, porém, uma menção direta aos deuses hindus.

No poema a seguir, o eu-poético ceciliano evoca a morte como uma divindade. Nele, há uma clara menção à presença humana da Índia do ponto de vista social, quase capaz de se equiparar às críticas feitas pelo narrador tabucchiano – por exemplo, na visita ao hospital em que ele conversa com o médico. A poeta aborda o sofrimento e as doenças da multidão que de modo triste, dócil, porém filial, entregam-se à morte, simbolizando outra característica inerente ao povo indiano: a aceitação do *karma*²⁶, como caminho inevitável para se atingir a pureza do espírito. Observemos o poema “Deusa”:

Todos queremos ver a Deusa.

*Venceremos o exaustivo perfume,
a multidão sofredora,
o êxtase de enfermos e devotos,*

²⁶ *Karma* ou *Karman* (Sânscrito): Fisicamente, ação; metafisicamente, a Lei de Retribuição, a Lei de causa e efeito ou de causa ética. (BLAVATSKY, 1995, p. 283)

*perdidos, envolvidos,
embebidos neste calor, neste mormaço,
entre abafados colares de flores inebriantes.*

...

*Entraremos na Mitologia.
Queremos ver a Deusa.
Entre sol e fumaça,
queremos ver Aquela que reina entre os paludes,
a do tenebroso cólera,
a das alastrantes febres.*

...

*Todos seremos destruídos por ti,
Deusa!
Somos todos irmãos. Em ti, afinal, irmãos!*

*Somos agora tristes, dóceis, filiais,
deixando-nos devorar por tua fome,
ó Deusa! ó Morte!*

...(p. 76)

Para Tabucchi, a Índia constitui-se como um cenário que, por sua multiplicidade de cores, aromas, odores e pessoas, funciona como um grande organismo que conspira para que o narrador-personagem vá se perdendo à medida que a viagem se desenvolve. Não há, em sua narrativa, nenhum destaque, nenhuma menção a qualquer personalidade da Índia. O próprio narrador-personagem, ao dialogar com o membro da Sociedade Teosófica, confessa saber muito pouco ou quase nada daquele país. Talvez esse fato tenha contribuído consideravelmente para que o narrador tivesse primeiro que se perder, para, num segundo momento, encontrar-se.

Tal situação não ocorre na poesia cecilianiana. Cecília alimentava uma relação muito forte com a Índia, antes mesmo de viajar para lá, o que possibilita à poeta realizar uma leitura capaz de abranger não apenas a multidão indiana como também personalidades específicas daquele país. Já citamos no Capítulo I a influência de

Gandhi e Tagore na poesia e na vida de Cecília Meireles. Tal fato se confirma no poema “Cançãozinha para Tagore”:

*Àquele lado do tempo
onde abre a rosa da aurora,
chegaremos de mãos dadas,
cantando canções de roda
com palavras encantadas.
Para além de hoje e de outrora,
veremos os Reis ocultos,
senhores da Vida toda,
em cuja etérea Cidade
fomos lágrimas e saudade
por seus nomes e seus vultos.*

*Àquele do lado do tempo
onde abre a rosa da aurora,
e onde mais do que a ventura
a dor é perfeita e pura,
chegaremos de mãos dadas.*

*Chegaremos de mãos dadas,
Tagore, ao divino mundo
em que o amor eterno mora
e onde a alma é o sonho profundo
da rosa dentro da aurora.*

*Chegaremos de mãos dadas
cantando canções de roda.
E então nossa vida toda
será das coisas amadas. (p. 78)*

Esse poema representa a plenitude do encontro, simbolizado pela imagem das “mãos dadas” entre o eu poético e sua alteridade personificada na figura de Tagore. A chegada de ambos a um “divino mundo em que o amor eterno mora” mostra claramente a ligação espiritual que o eu-poético alimenta, não só com o universo físico da Índia, mas também com suas personalidades, uma relação de

comunhão. Para Cecília, a Índia é um lugar que proporciona o encontrar-se e não o perder-se como para Tabucchi.

3.2 – Das (in)congruências imagéticas.

O que dá valor à viagem é o medo. É o fato de que, num certo momento, quando estamos tão longe de nosso país, somos tomados por um vago receio e por um desejo instintivo de voltar à proteção dos velhos hábitos. Nesse momento, atravessamos uma cascata de luz e ali está a eternidade. Viajar é uma ciência grande e grave que nos traz de volta a nós mesmos.

Albert Camus, 1988.

A aventura do narrador tabucchiano deságua, no final da obra, na discussão do próprio fazer literário, funcionando como metalinguagem. Há uma fusão entre narrador e autor que, no último diálogo do livro – tão enigmático quanto os anteriores – explica sem explicar, provocando, ou melhor, instigando ainda mais o leitor a uma inquietação. O começo do diálogo supõe o fim da história que, por sua vez, convoca um novo começo, criando-se assim uma metáfora da ciclicidade da vida, como abaixo:

Nada de trechos escolhidos, por favor, me conte a substância do seu livro, quero saber a ideia.

- A substância é que nesse livro eu sou alguém que se perdeu na Índia – repeti – , digamos assim. Há um outro que está me procurando, mas eu não tenho nenhuma intenção de me deixar encontrar. Eu o vi chegar, segui-o dia após dia, poderia dizer. Conheço suas preferências e seus sofrimentos, seus impulsos e suas desconfianças, suas generosidades e seus medos. Tenho-o praticamente sob controle. Ele, ao contrário, não sabe nada de mim. Tem algumas vagas pistas: uma carta, testemunhos confusos e reticentes, um bilhetinho muito genérico: sinais, pedaços que tenta laboriosamente encaixar.

- Mas você quem é? – perguntou Christine – no livro, quero dizer.

- Isso não é dito – respondi –, sou alguém que não quer deixar-se encontrar, logo não faz parte do jogo dizer quem sou!(...)

- E ele, por que é que está procurando você com tanta insistência?

- Quem pode saber? – eu disse –, é difícil, isso nem eu que escrevo o livro sei. Talvez procure um passado, uma resposta para alguma coisa. Talvez queira agarrar algo que tempos atrás deixou escapar. De qualquer modo está à procura de si mesmo. Quero dizer que é como se procurasse a si mesmo procurando-me: nos livros acontece muitas vezes assim, é literatura (...)

... o livro é principalmente isso: uma viagem. (p. 91 – 92 – 93)

A última fala citada acima retoma o início da obra, mais precisamente, a primeira linha da “Nota”, onde o autor afirma: “Este livro, além de uma insônia, é uma viagem.” (*Nota*). Daí afirmarmos que o fim propõe um novo começo.

Interessante pensar que o narrador, ao explicar exatamente a questão da busca da alteridade para a personagem Christine, recorre ao mesmo tipo de explicação que lhe fora dada durante toda a história pela maioria dos personagens no momento em que ele – o narrador-personagem – pedia explicações a respeito da Índia. Ou seja, da mesma forma como sempre lhe foi respondido: “– A Índia é assim” (p. 27), o narrador tabucchiano se vale do mesmo recurso para explicar a literatura: “...nos livros acontece muitas vezes assim, é literatura (...)” (p. 93). Tal explicação estreita ainda mais a relação enigmática que envolve a Índia e a Literatura.

O momento que se segue a esse diálogo marca a epifania do narrador tabucchiano, o (anti)clímax da história, a revelação. O cenário do hotel transforma-se numa labiríntica sala de espelhos, finda o caráter errante do caminho, o eu e o outro estão “cara a cara”, pondo em ação o caráter tátil do olhar e manifestando um ar suspeito de satisfação, suspeito porque “quase” sorridente.

Nessa troca de olhares há um enredar-se, pois “o visível enreda em si o vidente por apresentar-se como abertura e passagem, por só fazer sentido como linha de força e fuga, penetrado portanto de latência e interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). A confluência de olhares é, contudo, o máximo que o narrador se

permite para chegar ao outro, a sua alteridade metamorfoseada em identidade. Eis o trecho:

– A certa altura eu o vejo. Está numa mesa do fundo, do outro lado da varanda. Está na mesma posição que eu, estamos cara a cara. Ele também está com uma mulher, mas de costas para mim e eu não posso saber quem é. Talvez a conheça ou pense conhecê-la, me lembra uma pessoa, até mesmo duas pessoas, podia ser tanto uma como a outra. Mas assim, de longe, à luz das velas, é difícil saber, e depois a varanda é muito grande, exatamente como esta. Ele talvez diga à mulher para não se virar, me olha por muito tempo, sem se mover, tem um ar satisfeito, quase sorridente. Talvez ele também possa reconhecer a mulher que está comigo, lembra-lhe uma pessoa, até mesmo duas pessoas, podia ser tanto uma como a outra.

– Enfim, o homem que o procurava conseguiu encontrá-lo – disse Christine.

– Não exatamente – eu disse –, não é assim. Procurou-me tanto, e agora que me encontrou não tem mais vontade de me encontrar, desculpe-me o jogo de palavras, mas é assim mesmo. Eu também não tenho vontade de ser encontrado. Ambos pensamos exatamente a mesma coisa, limitamo-nos a olhar.

– E depois? – disse Christine –, o que é que acontece?

– Que um de nós dois termina de beber o café, dobra o guardanapo, ajeita a gravata, chama o garçom com um sinal, paga a conta, levanta, puxa educadamente a cadeira da senhora que lhe faz companhia e que levanta com ele, e vai embora. Chega, o livro terminou. (p. 95 – 96)

Como dissemos anteriormente, em relação ao encontro com o outro, a redenção do narrador se dá pela troca de olhares, responsável por marcar o princípio e o fim do contato. Atrelada à relação de distância, é mantida a de convergência imagética, exemplificada pelas atitudes idênticas, similares, espelhadas, bem como o caráter enigmático da busca pela autoidentidade: “limitamo-nos a olhar”.

Desse modo, a desarmonia, a incongruência imagética que até então marcara toda a obra, dá lugar à congruência, à similaridade, realizando o já mencionado

gioco del rovescio – marca da narrativa tabucchiana –, um único momento em que o narrador tabucchiano consegue encontrar-se. Todavia, o que é deixado para o leitor é a busca; o que sempre importou para o narrador foi a busca, a viagem, a construção do caminho à medida que se caminha. A respeito disso, ele afirma:

– Estou convencido disso – afirmei – de verdade. Deve ser mais ou menos como aquela sua fotografia, a ampliação falseia o contexto, é preciso ver as coisas de longe. *Méfiez-vous des morceaux choisis.*²⁷ (p. 97)

O narrador encerra a obra instituindo um “quase encontro com o outro” e, ao “fechar a porta de seu quarto”, deixa o leitor sem resposta definitiva ou resultado final. Compartilhamos com ele a sensação de inquietação que se dá pela força do não encontro, empreendendo, a partir desse NÃO inicial, uma busca incansável pelo eterno SIM. Escrever que não se encontrou, ou que quase se encontrou, ou ainda que apenas limitou-se a olhar o outro constitui uma forma de encontro, mesmo que ínfimo, momentâneo, mas um encontro.

Ao contrário do narrador tabucchiano, o eu-poético ceciliano não se utiliza dessa força da negatividade para empreender o encontro com sua alteridade. A imagem utilizada por Cecília, no poema a seguir, estabelece uma relação entre a figura do astrólogo e a do poeta, alçando-os à condição de videntes do ar. Tal condição remete-nos a uma visão contemplativa da natureza, ou seja, ao nos depararmos com “teto e paredes de estrelas” e “a lua no melhor lugar”, não há espaço para reflexos, como no cenário espelhado criado por Tabucchi, e principalmente para não encontros. A contemplação arrebatava-nos, tornando-se uma “revelação de nossa condição original” (PAZ, 1982, p. 180). A primeira estrofe do poema “Loja do Astrólogo” é reveladora:

*Era astrólogo ou simples poeta?
Era o vidente do ar.
Tinha uma loja azul cobalto,
claro céu dentro do bazar.
Teto e paredes só de estrelas:
e a lua no melhor lugar. (p. 88)*

²⁷ Cuidado com peças selecionadas. (Tradução nossa.)

Outro elemento que se destaca tanto na construção da narrativa tabucchiana quanto na da poesia ceciliana é a imagem da solidão. Tal imagem exerce, contudo, funções distintas. Enquanto em Tabucchi ela potencializa o caráter errante da busca noturna pelo outro, empreendida pelo narrador-personagem, em Cecília a solidão “como ninguém mais quer estar” é utilizada pelo eu poético para viabilizar seu olhar contemplativo e seu diálogo com o céu, personificando assim o divino. Eis a segunda estrofe do referido poema:

*Sentado estava e tão sozinho
como ninguém mais quer estar.
Conversava com o céu fictício
que em redor fizera pintar.
Que respostas receberiam
as perguntas de seu olhar? (p. 88)*

É curioso que em um lugar como a Índia, onde a presença humana se sobrepõe a todas as coisas, ambos os autores tenham dado tamanha relevância ao sentimento de solidão em meio à multidão, utilizando-o como mola propulsora para desencadear outras percepções seja o caráter cenográfico-labiríntico da Índia, seja sua personificação-contemplativa. Essa é, provavelmente, uma das maiores incongruências imagéticas presentes em ambas as obras.

“A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente revivê-la” (PAZ, 1982, p.137). Diante dessa afirmação, outra (in)congruência imagética de grande importância é a que os autores constroem a respeito do povo indiano. Os personagens que estabelecem contato casualmente ou misteriosamente com o narrador tabucchiano por meio de diálogos fragmentados e enigmáticos adensam a busca pelo outro. Revelam, majoritariamente, o caráter de mistério do universo indiano que, potencializado pelo ambiente noturno, confunde o caminho do narrador ao invés de elucidá-lo.

Já o eu poético ceciliano, ao observar o povo indiano, não estabelece diálogo, resumindo-se a observar, contemplar, apreender os detalhes dos gestos, das roupas, da religiosidade. Não há o que dizer, porque “O dizer do poeta se encarna na comunhão poética” (PAZ, 1982, p. 137). Cecília ressalta essa afirmação: “Mas quase não se fala nada, porque falar não é preciso”. O povo indiano, assim como a

própria Índia, aos olhos do eu-poético ou do narrador tabucchiano, não precisam ser compreendidos, mas aceitos em sua pluralidade, em sua religiosidade. É o que nos sugere o poema “Família Hindu”, no qual o divino se faz presente por meio da aceitação e da simplicidade:

*Os sáris de seda reluzem
como curvos pavões altivos.
Nas narinas fulgem diamantes
em suaves perfis aquilinos.
Há longas tranças muito negras
e luar e lótus entre os cílios.
Há pimenta, erva doce e cravo,
crepitando em cada sorriso.*

*Os dedos bordam movimentos
delicados e pensativos,
como os cisnes em cima da água
e, entre as flores, os passarinhos.
E quando alguém fala é tão doce
como o claro cantar dos rios,
numa sombra de cinamomo,
açafraão, sândalo e colírio.*

*(Mas quase não se fala nada,
porque falar não é preciso.)*

*Tudo está coberto de aroma.
Em cada gesto existe um rito.*

*A alma condescende em ser corpo,
abandonar seu paraíso.
Deus consente que os homens venham
a esta intimidade de amigos,
somente por mostrar que se amam,
que estão no mundo, que estão vivos.*

*Depois, a música se apaga,
diz-se adeus com lábios tranquilos,
deixa-se a luz, o aroma, a sala,*

*com os serenos perfis divinos,
sobe-se ao carro dos regressos,
na noite, de negros caminhos... (p. 89)*

Krysinski (2007, p. 197) afirma que “Viajar é conhecer o espaço pelos olhos do texto”. No caso dos **Poemas escritos na Índia** e do **Noturno Indiano**, a descrição dos espaços muito nos revela a respeito das percepções dos autores sobre a Índia. Queremos dizer que o espaço literário criado por ambos tem ampla influência na busca pela alteridade: outra importante (in)congruência imagética.

O narrador tabucchiano realiza sua busca por lugares que não são necessariamente pontos turísticos da Índia – exceto alguns hotéis, considerados imprescindíveis pelo próprio autor, como Taj Mahal de Bombaim (atual Mumbai), por exemplo. Na descrição de tais locais além de um caráter sombrio e misterioso potencializado pela noite há o apontamento de problemas de ordem social, que vão desde a infraestrutura precária de hospitais a problemas de saneamento básico dos hotéis. Tudo isso nos revela um narrador amplamente desconfortável na Índia, pois torna o espaço cenográfico, além de labiríntico, repulsivo em alguns casos.

Tal fato nos ajuda a compreender por que a busca pelo outro, em Tabucchi, se dá pela negação e não pela aceitação ou comunhão como em Cecília. Tal aceitação da poeta, que vai da relação visual-contemplativa com as pessoas na rua até o caráter reflexivo-filosófico-religioso que brota da observação dos lugares, pode ser percebida no poema “Taj Mahal”, que se refere a um dos mais famosos monumentos da Índia. No poema, a poeta destaca não só a delicadeza da natureza, presente em descrições sinestésicas mínimas, mas também a efemeridade da vida em relação à permanência da memória e a possibilidade de relação com o cosmos por meio da confluência alma e espaço indiano:

*Somos todos fantasmas
evaporados entre água e frondes,
com o lugar e o zumbido do silêncio,
a música dos insetos,
gaze tensa na solidão.*

*De vez em quando, uma borbulha d'água:
pérola desabrochada,
súbito jasmim de cristal aos nossos pés.*

*Fantasma de magnólias, as cúpulas brancas,
orvalhadas de estrelas, na friagem noturna.*

*Tudo como através de lágrimas,
com as bordas franjadas de antiguidade,
de indecisos limites,
e um vago aroma vegetal, logo esquecido.*

*Tudo celeste, inumano, intocável,
subtraindo-se ao olhar, às mãos:
fuga das rendas de alabastro e dos jardins minerais,
com lírios de turquesa e calcedônia
pelas paredes;
fuga das escadas pelos subterrâneos.
E os pés naufragando em sombra.*

*Eis o sono da rainha adorada:
longo sono sob mil arcos de eco em eco.
(Fuga das vozes, livres de lábios, independentes,
continuando-se...)*

Vêm morrer castamente os bogaris sobre os túmulos.

*Movem-se apenas sedas, xales de lã,
alvuras: como sem corpo nenhum.*

*Tudo mais está imóvel, extático:
mesmo o rio, essa vencida espada d'água:
mesmo o lago, esse rosto dormente.*

*Entre a morte e a eternidade, o amor,
essa memória para sempre.*

*Foi uma borbulha d'água que ouvimos?
Uma flor que desabrochou?
Uma lágrima na sombra da noite,
em algum lugar? (p. 96)*

Encontramos diferentes sentimentos nas relações que os autores estabelecem com a Índia: desafio, no caso de Tabucchi; aceitação, no caso de Cecília. Pelo modo como ambos constroem seu espaço literário, encontra-se uma possível justificativa para o modo como os dois autores encerram suas obras. Enquanto o narrador tabucchiano fecha a porta no rosto do leitor e da própria Índia, o eu-poético ceciliano se despede desse país como quem se despede de uma mãe. Tal fato pode ser percebido na leitura do poema “Adeuses”, no qual percebemos que “os encontros jamais se repetem, nem a emoção do alto amor”. Vejamos o poema:

*Dia de cristal
cercado de vultos brancos:
pés descalços,
finas barbas,
longas vestimentas pregueadas.*

*Mulheres com olhos de deusas
transbordando um majestoso silêncio.*

*Luz em copos azuis.
Lábios em oração.
Mãos postas.*

*Dia de cristal,
claro,
dourado,
eóleo.*

*Foi muito longe,
num palácio de inúmeras varandas,
com árvores cheias de flores pela colina.*

*O vento subia dos jardins para as salas
com a fluidez de um visitante jovial.*

*E com que leveza dançava,
abraçado às cortinas, às sedas,
aos véus, à luz!...*

Sabíamos que os encontros jamais se repetem,

nem a emoção do alto amor.

*Éramos todos de cristal e vento,
de cristal ao vento.*

E andavam nuvens de saudade por cima dos jardins.

*Tão grande, o mundo!
Tão curta, a vida!
Os países tão distantes!*

*E alma.
E adeuses. (p. 101)*

Assim, seja pelo enigma , seja pela epifania, tanto Tabucchi quanto Cecília buscam realizar, por meio do texto literário, “o salto mortal, a experiência da outra margem” (PAZ, 1982, p. 148), e, acima de tudo, mostrar a nós, leitores, que “...a outra margem está em nós mesmos.” (PAZ, 1982, p. 148).

Considerações Finais: O (im)pacto com a alteridade no relato de viagem: Cecília Meireles e Antonio Tabucchi – *Aventureiros do Absoluto*.

A aspiração à plenitude e à realização interior se encontra no espírito de todo ser humano, e isso desde os tempos mais remotos; se temos dificuldade para nomeá-la, é porque ela assume as formas mais extraordinariamente diversas.

Tzvetan Todorov, 2011.

Temos nas duas obras estudadas uma temática comum: a das viagens, que busca, por meio da criação ficcional de um outro, o mosaico literário que nos possibilita viajar ao encontro de nossas alteridades. Entretanto, enquanto os poemas de Cecília constituem “um sutil convite ao leitor para participar com ela da dança reveladora, do eterno ritual cíclico de nossas múltiplas vidas” (SEGOLIN, 2001, p. 48), a narrativa de Tabucchi adensa sua busca ao invés de esclarecê-la, dando-lhe um caráter metafísico, enigmático, não promovendo a comunhão entre o narrador-personagem e a Índia. A relação que resulta no senso de alteridade é construída por meio de mistérios, conflitos, contradições e, sobretudo, enigmas.

Podemos, assim, perceber que é possível ao gênero literário que possui a viagem como temática estabelecer relações de alteridade construídas de formas diferentes, ou seja, de um lado, uma relação de comunhão – epifânica – com o lugar visitado, sob o olhar do viajante-poeta e, de outro, uma relação de busca, de desafio, sob o olhar do narrador do relato. É o caráter enigmático do ambiente indiano que conduz à busca do outro e que resulta, no final das contas, na busca por si mesmo.

Nesse sentido, **Poemas escritos na Índia** é uma obra em que Cecília Meireles externa suas experiências metafísico-poéticas *in loco*, construindo a sensação de alteridade por meio da contemplação dos lugares e das pessoas. Vale-se de seu “estado poético” para entrar em comunhão com a Índia, recriando-a por meio de múltiplas projeções de imagens sinestésicas, tornando-a poética, feminina e sensual, o que permite à poeta conectar-se com sua alteridade.

Tal conexão se dá através da luminosidade imagética e pela sensualidade com que são construídas as metáforas e sinestesias nos poemas cecilianos. Assim,

podemos afirmar que a Índia de Cecília é solar, sinestésica, feminina, sensual e, acima de tudo, epifânica. Imagens como a da rosa ao amanhecer – construída no poema “Rosa do deserto” analisado no Capítulo I – vão compondo um espaço de busca no universo indiano que vai se metamorfoseando na própria metáfora de nossa “humana vida”.

O eu-poético, ao vislumbrar o “mundo recoberto pela manhã de claridade da incandescente eternidade”, convida o leitor a sentir a presença física da Índia apesar de não poder tocá-la. A concretude dessa sensação se dá por uma relação sensorial de interioridade e não de exterioridade, daí o caráter epifânico da obra ceciliana, o eu-lírico busca a si mesmo no outro, ou melhor, toca o outro por meio do texto poético. Trata-se de um tocar sedutor, pois as cores dos tecidos no bazar, as joias que ornamentam os templos, os corpos e as imagens sagradas, os traços e, mais especificamente, os olhos das pessoas, a (in)quietude com que caminham os animais entre os homens e os lugares sagrados ganham vivacidade, brilho e beleza na Índia solar de Cecília.

O Sol que tem significado simbólico, segundo o **Dicionário de Símbolos**, “tão diversificado quanto rico de contradições” (CHEVALIER / GHEERBRANT, 2007, p. 836) une-se, por meio dos **Poemas escritos na Índia**, a um país não menos diversificado e rico em contradições. Esse universo múltiplo, criado pelo eu-poético ceciliano, possibilita a ambos – Sol e Índia – manifestarem toda sua plenitude poética para o leitor, uma vez que

Além de *vivificar*, o brilho do Sol *manifesta* as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a *extensão* do ponto principal, por *medir* o espaço. Os *raios solares* (aos quais associam-se os cabelos de **Xiva**) são, tradicionalmente, sete, correspondendo às seis dimensões do espaço e à dimensão extracósmica, representada pelo próprio centro... Os textos hindus fazem do Sol a origem de *tudo o que existe*, o princípio e o fim de toda manifestação, o *alimentador* (**savitri**)... A produção e a destruição cíclicas fazem dele um símbolo de **Maya**, *mãe das formas* e ilusão cósmica. De outra maneira, a alternância vida-morte-renascimento é simbolizada pelo ciclo solar... É a morada de **Purusha** ou de **Brama**; é o **Atma**, o **Espírito Universal**. O *raio solar* que liga **Purusha** ao ser corresponde a **sushuma**, a artéria coronária sutil da **loga**... Se a luz irradiada pelo Sol é conhecimento intelectual, o próprio Sol é a **Inteligência cósmica**, assim como o coração

é, no ser, a sede da faculdade do conhecimento... (CHEVALIER / GHEERBRANT, 2007, p. 836 – 840)

É essa “sede da faculdade do conhecimento” que o eu poético ceciliano quer provocar no leitor por meio do texto literário. Trata-se de tarefa difícil. Paul Valéry já afirmara que

... entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real, o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum*, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim. (VALÈRY, 1999, p. 210)

Assim, Cecília Meireles caminha pelo místico-epifânico-sinestésico-solar espaço indiano, buscando essa “Voz” pura e, ao mesmo tempo, forte, ideal, incapaz de ferir a ideia “de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim”, convidando-nos a sentir, a tocar o divino que existe dentro de nós.

Já em **Noturno Indiano**, a construção da alteridade se faz por meio de uma busca a um outro ausente, desaparecido. O narrador-personagem tabucchiano, ao caminhar por uma Índia enigmática, depara-se com personagens que adensam sua busca ao invés de esclarecê-la, potencializando o caráter metafísico da obra. Entretanto, não há comunhão entre o narrador-personagem e a Índia, a relação sob a qual se constrói o senso de alteridade se dá por meio de conflitos, contradições e, sobretudo, enigmas.

Sob o véu da noite, Tabucchi proporciona ao leitor as várias facetas de uma Índia misteriosa e enigmática. Começa pela Índia tântrica, sensual, que não se revela ao estrangeiro, simbolizada pelo encontro do narrador com a personagem da prostituta – Vimala Sar – num hotel descrito por ele mesmo como de um “ar equívoco”; em seguida uma Índia britânica, metaforizada pela figura do hotel Taj Mahal em Bombaim, que traz em si toda a imagem mercadológica que é vendida ao ocidente em relação à Índia; depois, o leitor é apresentado a uma Índia hinduísta,

dravídica, simbolizada pela religiosidade presente na *Ilha de Elephanta* sob a figura do *Shiva* de três cabeças que representa a criação / destruição da vida. É nesse ponto que o narrador compara nossos corpos a malas, concluindo que: “nos transportamos a nós mesmos”. Finalmente nos é apresentada uma Índia teosófica e portuguesa, onde o narrador descobre que o amigo desaparecido é ele mesmo, defrontando-se com sua própria imagem espelhada, sua autoidentidade e, assim como leitor, limita-se apenas a olhar.

Todas as facetas citadas e analisadas ao longo dos capítulos deste trabalho compõem a Índia tabucchiana, noturna e enigmática, construída a partir de imagens, metáforas e questionamentos filosóficos capazes de provocar no leitor um sem número de sensações tão intensas quanto inexplicáveis que vão da sedução às críticas sociais, passando pela busca da autoidentidade e desaguando no (des)encontro consigo mesmo.

Ao recorrer novamente ao **Dicionário de Símbolos**, percebemos que “a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser; e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida”, simbolizando assim “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida”. Contudo, o mesmo dicionário adverte: “entrar na noite é voltar ao indeterminado” (CHEVALIER / GHEERBRANT, 2007, p. 639/640).

Apesar de constituírem Índias diferentes em seus textos, facetas díspares de um mesmo país, em ambos os autores o caráter poético-filosófico-literário das obras é latente. É como se da Índia noturna e enigmática de Tabucchi desabrochasse a Índia solar e epifânica de Cecília, duas metades da mesma roda da vida a garantir a ciclicidade da existência divinumana e a nos conduzir ao absoluto de nós mesmos por meio do texto literário. Tal experiência é assim definida por Tzvetan Todorov:

Essas experiências não se confundem entre si, porém todas conduzem a um estado de plenitude, nos dão um sentimento de realização interior. Sensação fugaz e ao mesmo tempo infinitamente desejável, pois graças a ela nossa existência não decorre em vão; graças a esses momentos preciosos, ela se torna mais bela e mais rica de sentidos. (TODOROV, 2011, p. 09)

São esses momentos “mais belos e ricos de sentidos” que Cecília e Tabucchi nos proporcionam por meio dessa viagem a uma Índia constituída literariamente e

carregada de magia, misticismo, segredos, repleta de sol, noite, enigmas, epifanias e, acima de tudo, da presença humana. Entretanto,

Sabemos bem que não podemos viver permanentemente nesse estado de realização e de plenitude do ser, que se trata mais de um horizonte do que de um território; sem ele, todavia, a vida não tem o mesmo valor. (TODOROV, 2011, p. 10)

É nesse horizonte indiano que somos convidados por Cecília e Tabucchi a peregrinar e a alcançar o nosso “estado de realização e de plenitude”, e é na constituição dessas duas Índias diferentes e complementares que reside o caráter aventureiro de ambos. A poesia cecilianiana e a prosa tabucchiana se entrelaçam, revelando-nos a mais nobre função do texto literário: estar a serviço do homem. Por esse motivo, consideramos esses autores

... “aventureiros do absoluto”. A “aventura” deve ser entendida aqui em seu sentido duplo: eles não escolhem os caminhos bem balizados, abrem vias novas; e, intrépidos, eles não se detêm prudentemente a meio caminho, vão tão longe quanto possível, pondo em risco sua felicidade, e mesmo sua vida: são os exploradores do extremo. É por essa razão que sua experiência, sem se assemelhar ao comum dos mortais, é esclarecedora para todos. (TODOROV, 2011, p. 19)

Dentro desse contexto a Índia se destaca, tornando-se o universo ideal para a realização da “aventura”. Poucos lugares no mundo podem proporcionar um leque tão grande de possibilidades de abertura de novas vias para a exploração dos extremos do homem. A abundante presença humana e o contato físico e metafísico entre lugares, divindades, pessoas e animais são apreendidos pelos olhares poético-filosóficos de Cecília e Tabucchi. Eles nos mostram a beleza presente que reside nesse lugar, onde tudo é confluência, miscigenação, revelando-nos, por meio do poder da arte, a Índia que reside em cada um de nós, uma vez que

A arte é uma revelação do ser; mesmo a arte mais destrutiva traz consigo forma e sentido. Sua vantagem suplementar – a da arte compreendida em sentido amplo, incluindo narrativas, imagens e ritmos – é de se dirigir a

todas e todos, e de incitar discretamente cada um a se abrir para a beleza do mundo. (TODOROV, 2011, p. 321)

Sob esse prisma, apesar de todas as sensações de estranhamento que nos podem ser suscitadas num primeiro momento com o universo indiano, por meio da poeticidade presente nos textos de Cecília e Tabucchi, somos incitados a tocar a Índia que reside em cada um de nós em toda sua plenitude, pluralidade e divinidadade, pois

...aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (PAZ, 2001, p. 11)

Assim, as Índias de Cecília Meireles e Antonio Tabucchi vão nos conduzir a esse *outro* que reside em nós, seja ele solar ou noturno, epifânico ou enigmático. A viagem para uma Índia sinestésica, tântrica, hinduísta, mística, feminina, sensual, misteriosa e, acima de tudo, poética, faz-nos retornar à nossa essência, quase sempre esquecida ou ignorada, àquele ser divino que reside em cada um de nós. Afinal, somos todos humanos e divinos, efêmeros e eternos, empreendedores de uma constante viagem pela roda da existência.

Referências

Dos autores

MEIRELES, Cecília. **Poemas escritos na Índia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953.

_____. **O que se diz e o que se entende**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Cecília Meireles: crônicas de viagem, 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.

_____. **Olhinhos de gato**. 3ª Edição. São Paulo: Moderna, 2003. Coleção Veredas.

TABUCCHI, Antonio. **Noturno Indiano / Antonio Tabucchi**. Trad. de Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

_____. **A Língua é o espaço da Alma**. Entrevista concedida à Norma Coury do Jornal do Brasil em 06 de Agosto de 1994.

_____. **Piccoli equivoci senza importanza**. 9ª edição. Milano: Feltrinelli, 1994a.

Sobre Cecília Meireles

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. In: Revista **Manchete**. Rio de Janeiro, edição nº 630, em 16 de maio de 1964.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

_____. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

MATOS, Edilene Dias. Um canto para Cecília Meireles ao som do cravo. In: **ÂNGULO** – Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila. Lorena. Edição nº 90 – Outubro / Dezembro, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

SEGOLIN, Fernando. Diário de uma turista aprendiz. In: **ÂNGULO** – Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila. Lorena. Edição nº 90 – Outubro / Dezembro, 2001.

Sobre Antonio Tabucchi

ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berlim de. **Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi**. Assis, 2001. 179 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

_____. Entre sonhos e alucinações: deambulações em busca do sentido existencial. In: ESTEVES, A. R. & ZANOTO, S.A. (org.). **Literatura de viagem – Viagens na Literatura**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2010, p. 29 – 41.

BRIZIO-SKOV, Flavia. **Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo**. Cosenza: Luigi Pellegrini Editori, 2002.

MACHADO, Andrea Aparecida. **A questão policial no romance Noturno Indiano de Antonio Tabucchi**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2006.

PEREIRA, David J. Algumas Estações do *Noturno Indiano* de Antonio Tabucchi. Revista **Itinerários**. Edição nº 8. Unesp de Araraquara, 1995.

PETERLE, Patrícia. O jogo do reverso ou um jogo entre Tabucchi e Pessoa. In: **AL**: Jornal Eletrônico do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais da Unesp de Assis. Ano I – v. 1, p. 10-15. Maio de 2006. Acesso no site: www.assis.unesp.br/cibelle/jornal.

Geral

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**; Introdução e Trad. do russo Paulo Bezerra. – 5ª edição. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **A Estética Simbolista**. Org.: Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo, Editora Cultrix, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A Viagem Sideral**; Marc Guillaume, Les figures de l'altérité, Paris: Descartes & Cie. 1994, pág. 91 – 92.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Editora: Rocco, 2011.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. **Glossário Teosófico**. 3ª edição. Trad. de Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo. Editora Ground, 1995.

BRASILEIRO, Antonio. **Da Inutilidade da Poesia**. Salvador: EDUFBA. 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1ª edição. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do Viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. 7ª edição. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

CARLOS, A. F. A. O turismo e a produção do não-lugar. In: YÁZIGI, E. & CARLOS, A. F. A. & CRUZ, R. C. A. (orgs.) **Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Índia: um olhar amoroso**. Trad. de Claudia Farres. – 2ª edição. São Paulo: Ediouro, 2009.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain, 1906 – **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault... [et al.]; coord. de Carlos Sussekind; trad. de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de Viagem e Senso de Alteridade. In: _____. **Dialéticas da Transgressão**. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MÜLLER, Fernanda. **Ecos do Oriente: o relato de viagem na literatura brasileira contemporânea**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010.

OLIVEIRA, M. R. D.. Estudo I : explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. **Revista Fronteiraz**, v. 3, p. 01-18, 2009. Revista eletrônica, acesso no site: <http://revistas.pucsp.br/fronteiraz>

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem: Poética da Geografia**. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. **A Outra Voz**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

_____. **O Arco e a Lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Vislumbres da Índia – Um diálogo com a condição humana**. Trad. de Olga Savary. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. **A dupla chama**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

_____. **Signos em Rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

PESSOA, Fernando. **O Livro do desassossego**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SEIXO, Maria Alzira. **A Viagem na Literatura**. 1ª edição. Portugal: Editora Europa-America, 1997.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Trad. de Marcos Marcionilo São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231 – 244, jan. / jun. 2006.

_____. **A Beleza salvará o mundo:** Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Trad. de Maiza Martins. Org. int. de João Alexandre Barbosa. São Paulo. Editora Iluminuras, 1999.

ANEXOS

Anexo I

Brâmane

Plena mata. Silêncio. Nem um pio
De ave ou bulir de folha. Unicamente
Ao longe em suspiroso murmúrio,
Do Ganges rola a fúlgida serpente.

Sem ter no pétreo corpo um arrepio,
Nu, braços no ar, de joelhos, fartamente,
Esparsa a barba ao peito, na silente
Mata, o Brâmane sonha. Pelo estio

Ao sol, que os céus abrasa e o chão calcina,
Impassível, a sílaba divina
Murmura... E a cólera hibernal do vento

Não ousa à barba estremecer um fio
Do esquelético hindu, rígido e frio,
Que contempla extasiado o firmamento.

MEIRELES, Cecília. "Brâmane". In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro. Editora: Nova Fronteira, 2001, p. 16.

Anexo II

Breve elegia ao Pandit Nehru

Uma pequena rosa para aquele que gostava de trazer um botão de rosa ao peito. Para aquele que trazia uma rosa no coração, aberta a generosos ventos. Uma pequena rosa.

Um pensamento belo para aquele que só entendia a vida quando inspirada por um sopro de beleza. Para que assim também se entenda a morte, um pensamento belo.

Uma luz para aquele homem de cristal que brilhava entre os esmaltes verdes e azuis dos jardins. Que parava, afetuoso, diante dos lótus amados, no seu mundo de água. Uma clara luz.

Um silêncio para o herói de tantas batalhas, nos combates da Liberdade. Um silêncio para o que tornou próximo de todos o seu país distante, e amado por todos o seu povo mal conhecido. Um silêncio para o herói que se foi reunir aos outros heróis da Índia; pois este é o momento dos grandes encontros, da ressurreição, da permanência. E esta é uma assembleia imortal. Um silêncio.

Uma pequena rosa. Um pensamento belo. Uma luz. Um silêncio.

Uma coroa para a alma de Pandit Nehru.

29, maio, 1964

MEIRELES, Cecília. "Breve elegia ao Pandit Nehru". In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro. Editora: Nova Fronteira, 2001, p. 1431-1432.

Anexo III

Para que a escrita seja legível

Para que a escrita seja legível,
é preciso dispor os instrumentos,
exercitar a mão,
conhecer todos os caracteres.
Mas para começar a dizer
alguma coisa que valha a pena,
é preciso conhecer todos os sentidos
de todos os caracteres,
e ter experimentado em si próprio
todos esses sentidos,
e ter observado o mundo
e no transmundo
todos os resultados dessas experiências.

Maio, 1963

MEIRELES, Cecília. "Para que a escrita seja legível". In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro.
Editora: Nova Fronteira, 2001, p. 1458-1459.

Anexo IV

Elegia sobre a morte de Gandhi

Aqui se detêm as sereias azuis e os cavalos de asas.
Aqui renuncio às flores alegres do meu íntimo sonho.
Eis os jornais desdobrados ao vento em cada esquina:
“Assassinado quando abençoava o povo”.

Na vasta noite, ouvi um pio triste, uma dorida voz de pássaro.
E, acordando, procurava um lugar longe e ininteligível.
Eras tu, então, que suspiravas, débil, no pequeno sangue final?
Eram teus ossos longínquos, atravessados pela morte,
ressoando como bambus delicados ao inclinar-se do dia?
Les hommes sont des brutes madame.

Ó dias da Resistência, com as rocas fiando em cada casa...
Ó Bandi Matarã, nos pequenos harmônios, entre sedas douradas...
“O chá de Darjeeling, Senhora, tem um aroma de rosas brancas...”
Ruas, ruas, ruas, sabeis quem foi morto além, do outro lado do mundo?
Sombrios intocáveis da terra inteira, - nem sabeis que devíeis chorar!

“Vós, Tagore, cantais como os pássaros que de manhã recebem alimento,
mas há pássaros famintos, que não podem cantar.”
E o vento da tarde abana os telegramas amargos. Os homens leem.
Leem com os olhos das crianças soletrando fábulas. E caminham.
E caminhamos! E o mais cego de todos leva um espinho entre a alma e o olhar.
São também cinco horas. E estou vendo teu nome entre mil xícaras.
Não curta fumaça do chá que ninguém bebe.
“Que queria este homem?” “Por que veio ao mundo este homem?”
– Eu não sou mais que a vasilha de barro amassada pelo Divino Oleiro.
Quando não precisar mais de mim, deixar-me-á cair.

Deixou-te cair. Bruscamente. Bruscamente.
Ainda restava dentro um sorvo de sangue.
Ainda não tinha secado teu coração, fantasma heroico,
Pequena rosa desfolhada num lençol, entre palavras sacras.

O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil, e não se cansa.
Acima de tudo, meus irmãos, a Não-Violência.
Mas todos estão com seus revólveres fumegantes no fundo dos bolsos.
E tu eras, na verdade, o único sem revólveres, sem bolsos, sem mentira
– desarmado até as veias, livre da véspera e do dia seguinte.

Les hommes sont des brutes madame.

O vento leva a tua vida toda, e a melhor parte da minha.
Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado.
Estão prosternadas as mulheres da Índia, como trouxas de soluços.

Tua fogueira está ardendo. O Ganges te levará para longe,
punhado de cinza que as águas beijarão infinitamente.
Que o sol levantará das águas até as infinitas mãos de Deus.

Les hommes sont des brutes madame.

Tu dirás a Deus, dos homens que encontraste?
(Uma cabrinha te acordará terna saudade, talvez.)

O vento sopra os telegramas; oscilam máscaras; os homens dançam.

Eis que vai sendo carnaval por aqui. (Por toda parte.)
As vozes da loucura e as da luxúria retesam arcos vigorosos.
O uivo da multidão reboa pelos mil planos de cimento.
Os santos morrem sem rumor, abençoando seus matadores.
A última voz de concórdia retorna ao silêncio do céu.

Estão caindo as flores das minhas árvores. Vejo uma solidão abraçar-me.
Chegam nuvens, nuvens, como apressados símbolos.

O vento junta as nuvens, empurra tropas de elefantes.
Voai, povos, socorrei o esqualido santo que vos amou!

Descai pelos meus braços uma desistência de beleza e de heroísmo.
Que correntes havia entre o teu coração e o meu,
para que sofra meu sangue, sabendo o teu derramado?

O vento leva os homens pelas ruas dos seus negócios, dos seus crimes.
Leva as surpresas, as curiosidades, a indiferença, o riso.
Empurra cada qual para a sua morada, e continua a cavalgar.
O vento vai levantar chamas rápidas, o vento vai levar cinzas leves.
Depois, há de escurecer. Vai-se chorar muito. Vão ser choradas, enfim,
as lágrimas que andavas contendo, detendo em diques de paz.
Deus te dirá: “Os homens são uns brutos, meu filho.
Basta de canseira. Vamos soltá-los para que voltem ao caos, e o oceano ferva.
E partam, e regressem, e tornem a partir e a regressar.
Vem ver destes meus palácios azuis a batalha feroz dos erros.
É preciso voltar ao princípio . eu também vou fechar os olhos.
Por isso ordenei que te quebrassem com violência.
Não há mais humanidade para ter-te a seu serviço.
Exala comigo o teu sopro. Até podermos outra vez abrir os olhos,
quando os homens chamarem por nós.”

O vento está dispersando as falas de Deus entre as mil línguas do fogo.
Entre as mil rosas de cinzas dos teus velhos ossos. Mahatma.

30, janeiro, 1948

MEIRELES, Cecília. “Elegia sobre a morte de Gandhi”. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro. Editora:
Nova Fronteira, 2001, p. 1608-1609-1610-1611.

Anexo V

Pelo Mahatma.

A caminho do avião, por esta luminosa areia do Cairo, ao deixar para trás este mundo azul do Mediterrâneo, como é possível não pensar em Alexandre, se o seu próprio nome ainda ali está perpetuado no mapa?

A aeromoça, uma bela anglo-indiana, de vastos olhos, cheios de noite e de lua, serve aos passageiros caramelos, cardamomo, erva-doce... gosto do Ocidente e do Oriente, entrelaçado no céu.

Também Alexandre sonhara esse entrelaçamento na terra. Daqueles lados, por onde foi a Macedônia, seus pensamentos se dirigiram para os campos do Pendjab. É belo pensar que não tenha sido apenas marfins lavrados, jazidas de mármore, joias e sedas a atração oriental do discípulo de Aristóteles. Mas, sob tantos séculos caídos neste seio da terra, na dispersão destes velhos Estados, cujos limites a visão da altura desfaz, – como é difícil adivinhar, entre a certeza da versatilidade humana e a incerteza da verdade histórica, a alma deste impetuoso jovem, que um dia partiu com seus trinta mil soldados pela Pérsia adentro, e, sempre invencível, um dia se debruçou, afinal, na fronteira da Índia, pululante de deuses, sábios, ascetas, – e onde cada coisa e criatura é, num invólucro mágico, um enigma divino?

Os companheiros de viagem preparam-se para esta aventura aérea, tão breve, comparada com a de Alexandre! Bem se vê que deixamos o Ocidente: as caixas de almoço trazem a indicação do conteúdo, conforme seja vegetariano ou não. Há uma grande paz a bordo. Apenas a moça das sandálias douradas custa a encontrar posição confortável, custa a encontrar uma ondulação agradável para o penteado, e aroma suficiente na água-de-colônia das suas infindáveis abluções.

A sombra de Alexandre continua lá embaixo, por essas areias que sobrevoamos. É o herói do Ocidente investindo para o Oriente, quem sabe com que sonho juvenil de unificação humana! A fraternidade dos deuses e dos homens; a arte e a ciência abraçadas e compreendidas: os dois hemisférios integrados numa só família, como a cabeça bifronte de Shiva e Vishnu!

Ergue-se em volta o cálido cheiro da comida indiana. Mãos orientais extremamente finas, de desenho, e extremamente leves, no gesto, catam na caixa de papelão, daqui, dali, frituras, grãos, como pássaros bicando no jardim. Depois,

tudo se imobiliza: gorros, sáris, sandálias douradas. O rosto das religiosas, róseo e redondo, tem a graça ingênua de uma estampa popular.

E não se pode deixar de pensar, nesta altura, que, para aqueles lados, onde aqui no mapa se lê “Palestina”, onde este desenho azul diz “mar Morto”, entre todos estes velhos nomes bíblicos, andou vulto que pregava a fraternidade dos homens, que ensinava às criaturas o grave bem de terem alma.

Olham lá para baixo as duas religiosas. Tudo quanto se avista é uma bruma dourada. Como um oceano de sol, com tênues franjas esverdeadas, azuladas, em lugares que não identificamos.

Passaremos assim, alto, longe, como em sonho, sobre os lugares de Alexandre, de Jesus, de Maomé. Em poucas horas cortaremos esses largos espaços de tão formidáveis ecos. Nem a força das armas nem a dos sentimentos conseguiu produzir ainda uma total união dos homens. Que instinto adverso nos separa? Que gênio contraditório impede o amor entre as criaturas? Por que, sempre que duas mãos se apertam, cai uma espada que as corta?

Depois, com a voracidade dos meridianos, a bruma dourada colore-se de outros matizes. Não é dos nomes do mapa que sobem estas sugestões de pedras preciosas – Síria, Bagdá, golfo Pérsico... – não; é a cor do dia, visto de muito longe, que desdobra campos de pérolas, turquesas, diluídos rubis, tudo muito evaporado e frágil, com uns intervalos azuis, que parecem água, e devem ser miragem, pois tudo isto é deserto, deserto, deserto, léguas e léguas, sob as pobres vidas que planam nesta máquina...

Mais tarde, a luz do céu forma uns estranhos contrastes na solidão das areias. Deve haver muitas dunas, revoltas por uns poderosos ventos. O chão parece recoberto de inscrições. De umas inscrições tão bem recortadas, com seus imensos caracteres, paralelos, que é como se voássemos sobre uma máquina escrita em hebraico.

Encontraremos a tarde, encontraremos a noite, e estaremos sempre voando. Veremos desenhos d’água. A água verdadeira e perigosa do golfo de Omã. E saberemos que chegamos ao mar Arábico, por onde a Índia estende seu longo perfil.

É a última noite do ano, – e a moça das sandálias douradas anuncia ao seu conhecido: “Dançaremos em Bombaim!” Alguns dançarão, esta noite, que é a última do ano. As religiosas agradecerão a Deus terem chegados são e salvos, para a sua

missão. Alguns esperam apenas mudar de avião, para irem mais longe, para a costa oriental. Minha amiga francesa que, durante a viagem, tantas vezes se deslumbrou com as cores, as distâncias, as visões do passado, deseja, acima de tudo, entender o sentimento místico da Índia. Haverá quem venha atraído por estas riquezas orientais – estes metais, estas pedras – que ainda são mistérios e prestígio para os que contemplam a Índia de longe. Sedas de turbantes, fumaças de *hukas*, palácios de marajás, ouro de sáris, incenso e especiarias, cobras encantadas, danças hieráticas, faquires deitados em pontas de pregos, ídolos faustosos, sacrifícios, astrólogos, fórmulas mágicas, tudo isso faz da Índia, à distância, um país diferente, onde a vida é uma espécie de levitação. Alguns virão por essa curiosidade.

A aeromoça põe-se a servir um jantar quase festivo: fim do ano, fim da viagem. Parece que já se avista alguma luz na costa. E de novo a alegria de voltar à terra anima os companheiros que tão sossegados sobrevoaram aquelas pedras, aqueles mares, aquelas areias...

Os santos já me disseram tudo; os marajás não me dizem mais nada; as sedas dos turbantes e a fumaça das *hukas* desenrolam-se, para mim, com a mesma lassidão efêmera. As danças contaram-me seus hieróglifos; os ídolos, suas histórias; os faquires, sua disciplina. Tudo isso vem comigo, ajustado à minha alma, como outras heranças. Tudo isso já vem comigo; nada disso venho procurar aqui.

Houve, porém, um homem, um homem que o Ocidente conheceu de fotografia, e quase achou ridículo, porque calçava apenas umas sandálias, enrolava o corpo apenas num pano branco, e falava da ressurreição do seu povo, e de uma independência feliz, sem armas e sem ódio. Esse homem chamava-se Gandhi. E sem ódio e sem armas tornou seu povo independente. E quando o preparava para o seu destino, como um pai, a conversar com seus filhos, dispararam sobre ele um revólver, e tiraram-lhe a vida.

O comandante vem brindar com os passageiros, porque o avião começa a descer sobre Bombaim. E os passageiros levantam-se, e, de mãos dadas, cantam as canções que sabem, cada um na sua língua, e todos trocam votos de felicidade, nesta meia-noite de 31 de dezembro. Por muitos motivos se pode vir à Índia. Eu venho por Gandhi, o Mahatma.

(Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 3 de Agosto de 1953)

Anexo VI

Eros e Psiquê

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado,
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora,

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

PESSOA, Fernando. **Revista Presença**, n.^{os} 41-42, Coimbra, Maio de 1934.