

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS – LITERATURA BRASILEIRA**

**METALINGUAGEM NO DISCURSO POÉTICO DE CECÍLIA  
MEIRELES: a configuração do “eu” lírico em *Viagem***

**Maria Aparecida de Lima Francisco**

**João Pessoa-PB  
2015**

Maria Aparecida de Lima Francisco

METALINGUAGEM NO DISCURSO POÉTICO DE CECÍLIA  
MEIRELES: a configuração do “eu” lírico em *Viagem*

Tese apresentada ao CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para a obtenção do Grau de Doutor em Letras (Literatura Brasileira).

Área de concentração: Literatura e cultura

Linha de pesquisa: Memória e produção cultural

José Helder Pinheiro Alves  
Orientador

João Pessoa - Paraíba  
Outubro – 2015

***METALINGUAGEM NO DISCURSO POÉTICO DE CECÍLIA MEIRELES:  
a configuração do “eu” lírico em Viagem***

Maria Aparecida de Lima Francisco

Tese aprovada em 09/10/2015

---

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves  
Orientador

---

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

---

Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães

---

Profa. Dra. Liane Schneider

---

Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega

João Pessoa  
Outubro - 2015

*A Arlinda e Gaudêncio, origem do verdadeiro amor;  
e a Manuela e Mariana, amores mitos.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente;

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves, por sua efetiva e competente orientação, pela compreensão e pelo apoio decisivos;

A Glória Bandeira, Ana Lucia Aurino, Vivianne Braga, Josenilton Patrício, Katzumy Lia Fook, Ruston Lemos, Eduardo Valones, Cleber Ferreira, Cleber Furtado, Maria Ducia Rocha, Patrícia Corrêa, Patrícia Albuquerque, Sílvia Bandeira, Adriana Alcântara, Jailto Filho, Márcia e Nelson Barbosa, Sandoval Moreno, Luceni Caetano, Zélia Bora, Georgiana Coelho, Ana Luísa Camino e Nestor Figueiredo, amigos e parceiros de magistério;

A Rosenberg Frazão, pela revisão competente e pela amizade inestimável;

Aos professores doutores Milton Marques Jr. e Expedito Ferraz Jr., com os quais aprendi a amar a literatura e a poesia, em especial;

À professora Maria Aparecida Almeida de Araújo, pela inestimável amizade e orientação intelectual;

A Helena Furtado, amiga de muitas horas, pela editoração deste trabalho;

A Ribamar Netto e Claiton Franzen, amados amigos;

A Eliane Penteado, pela disponibilidade junto à Biblioteca Nacional;

A Ana Cristina Cardoso, pela amizade e pela valiosa revisão do *résumé* desta tese;

Às gestoras e igualmente amigas, Maria José Silva Pinto Costa (Rosinha), da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Pedro Lins Vieira de Melo, e Arilu Cavalcante, da Escola Municipal de Ensino Fundamental Duarte da Silveira, pelo apoio na reta final de realização desta pesquisa;

A Rosilene Marafon e demais funcionárias e estagiárias do PPGL, pela presteza e eficiência à frente da Secretaria da Coordenação deste Curso.

*Definição:*  
*Concha, mas de orelha;*  
*Água, mas de lágrima;*  
*Ar com sentimento.*  
*— Brisa, viração*  
*Da asa de uma abelha.*

*Manuel Bandeira*

## RESUMO

No presente estudo, intitulado “Metalinguagem no discurso poético de Cecília Meireles: a configuração do “eu” lírico em *Viagem* (1938)”, propomo-nos analisar a maneira como esta poetisa modernista tematizou seu próprio fazer poético e sua condição de artista da palavra, como também verificar em que sentido essa sua opção estética retoma tradições poéticas de outras literaturas e épocas. Para tanto, seguimos as indicações paratextuais titulares do livro e de suas composições, como também procedemos à leitura de alguns desses poemas, tomando como base teórica os postulados da teoria da transtextualidade, de Gérard Genette, da psicologia dos afetos, de Herman Parret, do conceito de metalinguagem de Roman Jakobson, assim como de teorias sobre o texto poético e da historiografia literária brasileira e europeia, especialmente da francesa. Comprovamos a retomada, pela poetisa, da tradição lírica occitânica, tanto na sua temática sentimental como na reflexão metalinguística empreendida por alguns trovadores medievais, e identificamos a inspiração simbolista e modernista francesas no fazer poético de Cecília Meireles, cuja estética plural incorpora elementos de vários códigos artísticos.

**Palavras-chave:** Metalinguagem. Trovadorismo. Simbolismo. Modernismo. Contensão emocional.

## ABSTRACT

In this study, entitled "Metalanguage in the poetic discourse of Cecilia Meireles: the setting of the 'poetic speaker' in *Viagem* (1938)", we intend to analyze how this modernist poetess themed her own poetic creation and her standing as an artist in her craft. We also look into what sense her aesthetic option recaptures poetic traditions from other literature and times. To do so, we have followed the paratextual indications of poem titles as we proceeded to the reading of some of these poems, taking as theoretical basis the principles from: the theory of transtextuality, by Gérard Genette; the psychology of affection, by Herman Parret; the concept of metalanguage, by Roman Jakobson, the theories of poetic text, and the Brazilian and European historiography, especially the French one. We not only verify the poetess's recapture of the Occitan lyric tradition, both in its sentimental theme as in the metalinguistic reflection undertaken by some medieval troubadours, but also identify the French symbolist and modernist inspiration in Cecilia Meireles' poetic work, whose diverse aesthetics incorporates elements of various artistic codes.

**Keywords:** Metalanguage. Troubadour. Symbolism. Modernism. Emotional containment.



## RESUME

Dans la présente étude, intitulée “Métalangage dans le discours poétique de Cecília Meireles: la configuration du « moi » lyrique dans *Voyage* (1938) », nous nous proposons d’analyser la manière selon laquelle ce poète moderniste a thématiqué son travail poétique et sa condition d’artiste du mot, et aussi de vérifier dans quel sens cette option esthétique reprend des traditions poétiques d’autres littératures et d’autres époques. Pour cela, nous avons suivi les indications paratextuelles titulaires de ce livre et de ses compositions, prenant comme base théorique les postulés de la théorie de la transtextualité, de Gérard Genette, de la psychologie des affections, de Herman Parret, du concept de métalangage, de Roman Jakobson, et aussi des théories du texte poétique et de l’historiographie littéraire européenne, surtout française, et brésilienne. Nous avons constaté la reprise, par le poète, de la tradition lyrique occitane, autant dans son thème sentimental, que dans la réflexion métalinguistique réalisée par quelques troubadours. Nous avons aussi identifié l’inspiration symboliste et moderniste française dans le travail poétique, dont l’esthétique plurielle assimile des éléments de plusieurs codes artistiques, surtout de la musique.

**Mots clef :** Métalangage. Trovadorisme. Symbolisme. Modernisme. Contension émotionnelle.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CECÍLIA MEIRELES E O MODERNISMO BRASILEIRO.....	15
1.1 Cecília Meireles e o grupo de <i>Festa</i> .....	16
1.2 Interseções entre o simbolismo e o modernismo no Brasil.....	20
1.3 Recepção crítica de <i>Viagem</i> .....	25
2. ASPECTOS ESTRUTURAIS METALINGÜÍSTICOS E TRANSTEXTUAIS DA LÍRICA DE <i>VIAGEM</i> .....	44
2.1 Estrutura da obra.....	44
2.2 A função dos epigramas.....	48
2.3 Metalinguagem, emoção e concepção poéticas.....	58
2.4 Metalinguagem e transtextualidade.....	64
2.4.1 Alguns paratextos de <i>Viagem</i> .....	70
2.5 O “lirismo musical”.....	73
2.5.1 Interinfluências artísticas durante a belle-époque francesa.....	73
2.5.2 Paratextos musicais de <i>Viagem</i> .....	79
3. TIPOLOGIA DA METALINGUAGEM EM <i>VIAGEM</i> .....	93
3.1 O “Epigrama nº 1”: poema programático.....	93
3.2 Concepção de artífice.....	96
3.3 Natureza da poetisa e da poesia.....	109
3.1.1 Composições lírico-amorosas.....	109
3.1.2 Composições essencialmente metalingüísticas.....	120
4. CONTENSÃO EMOCIONAL VIA METALINGUAGEM.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	153

## INTRODUÇÃO

Propomo-nos estudar, na presente tese de doutorado, aspectos metalinguísticos de *Viagem*, livro de poemas de Cecília Meirelles publicado em 1938, mais especificamente aqueles relativos à configuração de sua voz poética, marcada por uma postura a um só tempo melancólica, mística e, sobretudo, reflexiva sobre sua poesia e a natureza dessa sua elocução; daí o título “METALINGUAGEM NO DISCURSO POÉTICO DE CECÍLIA MEIRELES: a configuração do “eu” lírico em *Viagem* (1938)”.

Nosso interesse pela produção literária ceciliana teve início na graduação, o que culminaria em nossa dissertação de Mestrado, defendida em 1996, neste Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), e intitulada “HIPERTEXTUALIDADE NO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953), DE CECÍLIA MEIRELES”, sob a orientação do saudoso professor e orientador, o Prof. Dr. Maurice van Woënsel, na esteira de seu Projeto de Estudo sobre temas medievais.

O *Romanceiro da Inconfidência* é composto de poemas, em sua maioria, épico-líricos, mas também de composições de natureza lírica e dramática, todas meticulosamente organizadas em um todo harmônico. Chamou-nos atenção, já nessa primeira aproximação da obra da poetisa, a maneira como ela reverencia a tradição literária clássica, tanto erudita quanto popular, e como concebe seus livros e lhes confere significação desde a disposição dos textos.

Mas foi durante a disciplina “Tópicos especiais em literatura: Cecília e Adélia”, ministrada no semestre letivo 2012.1, também neste Programa, pelo orientador da presente pesquisa, Professor Doutor José Helder Pinheiro Alves, que surgiu a ideia de aprofundar ainda mais o conhecimento da produção poética ceciliana, com a análise de uma obra predominantemente lírica, considerada um marco na obra da poetisa e, a nosso ver, ainda não examinada de maneira exaustiva, apesar de ter sido publicada na primeira metade do século XX.

Percebemos que, sob influência europeia, os poetas modernistas brasileiros, de uma forma geral, e a poetisa em foco, em especial, sentiram-se motivados a tematizar, em suas composições, seu próprio trabalho artístico e sua condição de artista, numa atitude reflexiva profissional e existencial até então pouco comum. Após consulta à fortuna crítica relativa a *Viagem*, comprovamos que, embora alguns de

seus metapoemas tenham ganhado popularidade junto ao público-leitor lusófono, a exemplo de “Motivo” e “Retrato”, não se aprofundou ainda a análise de elementos da metalinguagem presentes nas composições poéticas com esta temática.

Vários historiadores da literatura apontam a ligação de Cecília Meireles ao grupo carioca modernista, católico e conservador de *Festa*, que gravitava em torno de algumas revistas. Esse tradicionalismo reflete-se tanto na fidelidade da poetisa a gêneros literários de escolas anteriores, a exemplo da lírica medieval e da renascentista, como na decisão de conservar certo purismo linguístico, verificável na observância à norma gramatical portuguesa em muitos de seus aspectos.

Diferentemente de Manuel Bandeira, por exemplo, que se insurgiu contra o *status quo* linguístico então vigente, não se pode falar, no caso de Cecília Meireles, em engajamento em defesa de um purismo nacionalista, a partir da estilização da fala brasileira. Pode-se mesmo afirmar que, embora não infensa às reivindicações levadas a cabo pelos modernistas mais exaltados e iconoclastas, a poetisa incorporou certas inovações linguísticas e estéticas do Modernismo de uma maneira particular, própria, conferindo à metalinguagem um caráter mais existencial, porque atrelado aos questionamentos e estados de alma do “eu” lírico enunciador.

Verificamos, ao longo de nossas leituras, que a afirmação da atividade poética, pelo sujeito lírico, é comum a vários poemas desses livros, e que tal atitude deliberada envolve certos estados anímicos, não havendo, portanto, como dissociá-la da carga emocional desse enunciador, ou seja, de suas emoções e sentimentos diante do mundo e dos seres animados e inanimados que o cercam.

Apesar de o enfoque desta tese ser literário, os aspectos linguísticos e discursivos inerentes aos textos artísticos da literatura nos fizeram optar pela interdisciplinaridade como a melhor opção para a fundamentação teórica e a efetivação da análise que pretendemos empreender. Assim, além dos elementos formais, ou estruturais, e de conteúdo que caracterizam os poemas de *Viagem*, buscamos apoio nas teorizações sobre o texto poético, na teoria da transtextualidade, na psicologia dos afetos e na historiografia literária brasileira e francesa.

Procuramos avaliar as implicações das temáticas dos poemas na configuração do discurso metalinguístico e vice-versa, como também determinar a função da metalinguagem na representação, pelo “eu” lírico, de suas emoções e

sentimentos. Por fim, buscamos avaliar em que medida o discurso metalinguístico presente em *Viagem* reflete certa postura estética e político-ideológica da poetisa no contexto do movimento modernista brasileiro, como também verificar em que sentido Cecília Meireles, nesta obra, retoma tradições poéticas de outras literaturas e épocas.

Dividimos nossa pesquisa em quatro capítulos. No Capítulo 1, intitulado “Cecília Meireles e o Modernismo Brasileiro”, buscamos atualizar a fortuna crítica dessa escritora, através de uma tentativa de compreensão mais completa do seu envolvimento com o grupo Modernista de *Festa* e do contexto sociocultural no qual se deu a afirmação da poetisa enquanto artista da palavra. Acreditamos ser necessária tal retomada, dada a contribuição de recentes estudos literários e jornalísticos sobre Cecília Meireles e sua múltipla atuação profissional e intelectual, como também devido à liberação para publicação, por parte de sua família, de textos poéticos e outros escritos inéditos.

No Capítulo 2, “Aspectos estruturais metalinguísticos e transtextuais da lírica de *Viagem*”, procuramos esboçar as principais diretrizes das teorizações de Roman Jakobson (2001), no campo da Linguística, e de alguns estudiosos da literatura sobre a metalinguagem; da teoria da Transtextualidade, de Gérard Genette (1982), da Psicologia dos Afetos, de Herman Parret (1997) e da historiografia francesa. Elegemos tais diretrizes por julgarmos que elas permitem o desvendamento da engenhosidade artística que presidiu à elaboração dos poemas metalinguísticos de *Viagem*, analisados no Capítulo 3. Procuramos, neste segundo capítulo, traçar o plano estrutural do livro, com destaque para os diferentes tipos de composição nele presentes, articulando o estudo de seus elementos constitutivos à musicalidade da obra, meticulosamente construída tanto formal como discursivamente.

Em “Tipologia da metalinguagem em *Viagem*”, Capítulo 3 deste trabalho, procedemos à análise dos poemas nos quais o sujeito lírico busca definir sua verve artística, como também a natureza e a matéria de sua arte poética e do livro de poemas. Nesse sentido, consideramos necessária uma leitura mais acurada do “Epigrama nº 1”, portador da proposição da obra; de composições a ele imediatamente seguintes, igualmente metalinguísticas e a ostentarem as vertentes líricas adotadas por Cecília Meireles ao longo de *Viagem* — “Motivo”, “Noite”, “Anunciação”, “Discurso”, “Excursão”, “Retrato” e “Música” —; e do “Epigrama nº 13”, composição final do livro. Após analisar estes poemas, centramo-nos em outros de feição mais

explicitamente metalinguística, a saber: “Serenata”, a “Canção” iniciada pelo verso “Nunca eu tivera querido”, “Aceitação”, “Marcha”, “Realejo”, “Fadiga” - de configuração lírico-amorosa, como também “Ressurreição” e “Destino”, essencialmente metalinguísticas.

No Capítulo 4, intitulado “Contensão emocional *via* metalinguagem”, buscamos articular a identidade do “eu” lírico e o sentido por ele atribuído, em sua arte poética, ao exercício de controle emocional nela flagrante. Acreditamos ser esse esforço racionalizante um traço estilístico característico da poesia de *Viagem*.

A análise do discurso metalinguístico de *Viagem* revelou a admiração e reverência da poetisa pela lírica occitânica, na qual se inspirou, desenvolvendo artisticamente seus temas e seu estilo, enriquecido pelo arsenal versificatório próprio da literatura culta clássica, simbolista e moderna ocidental, como também pela cultura oriental.

Mas a configuração do discurso metalinguístico também reflete a comunhão de Cecília Meireles com o ideário da literatura europeia, em especial francesa, e as inovações e conquistas estéticas que foram adotadas pela literatura ocidental no início do século XX.

Assim procedendo, Cecília Meireles demonstra maturidade intelectual e versatilidade, além de consciência artística, o que lhe rendeu justa premiação pela Academia Brasileira de Letras e a popularidade e o respeito dos seus leitores.

## CAPÍTULO 1 - CECÍLIA MEIRELES E O MODERNISMO BRASILEIRO

A história da literatura brasileira tem registrado, desde a aurora do extenso e diversificado movimento modernista, renovador das letras e artes do país no início do século XX, a presença marcante da produção literária de Cecília Meireles. Sua valoração, no entanto, está condicionada a vários fatores, inclusive, sócio-históricos, como a adoção ou a recusa de novos postulados estéticos para as letras, especialmente a partir da famosa Semana de Arte Moderna de 1922, e certo olhar diferenciado de alguns críticos, a exemplo de Azevedo Filho (1972), para quem a poetisa se limita intencionalmente à tradição.

O fato é que, dividindo opiniões no seio da Academia Brasileira de Letras, por ocasião de um concurso literário, a obra poética de Cecília Meireles emergiu prolífica e ganhou respeito e reconhecimento, especialmente após a publicação de *Viagem*, em 1939, pela editora portuguesa Ocidente, numa edição que exhibe, já em seu frontispício, a premiação de poesia deste livro pela ABL, no ano anterior.

Sabe-se que tal consagração poética não se deu sem controvérsias, e que estas surgiram no seio da própria Academia, por ocasião do referido concurso, quando, graças a Cassiano Ricardo e seu voto de Minerva face ao posicionamento contrário de Alceu Amoroso Lima<sup>1</sup>, a “serena desesperada” tornou-se vencedora, por atingir, com *Viagem*, os critérios de brasilidade, modernidade e originalidade exigidos às produções poéticas dos participantes do certame. Integra o pronunciamento de Cassiano Ricardo (1939) a seguinte avaliação sobre este livro de poemas:

No presente julgamento, o livro que alcança essas três condições, e com que galhardia, é o que se intitula “Viagem”, de Cecília Meireles. O seu trabalho se impõe com tal veemência, para o primeiro lugar, que a tarefa do juiz se simplifica bastante. Cecília Meireles já era, aliás, antes deste concurso, um dos maiores poetas do Brasil. O seu lugar entre os que concorrem a este prêmio é “só seu” — pelo contraste do seu valor ímpar com os valores mais ou menos pares, embora dignos de carinhoso exame, que se defrontam em tão expressiva parada de poesia. De modo geral, o que se observa nas composições de “Viagem” é uma riqueza de vida interior. Nítida compreensão humana das coisas. Surpresa de observação, quando ela recorta um trecho de paisagem com o seu espírito agudo e lhe dá umas tintas frescas e

---

<sup>1</sup> Importante crítico do Modernismo brasileiro, que assinava seus textos com o pseudônimo de Tristão de Atayde.

puras de sentimento. O livro espelha o instante dramático do mundo que estamos vivendo. É todo ele feito de uma inquietação quase subterrânea. Inquietação que é um grito surdo e silencioso posto em rimas também surdas e silenciosas. Inconformismo que não encontra remédio na desordem do mundo actual, como diria Rougemont. Ontem a desordem estava em nós; hoje, “c’est au monde que nous donnons tort<sup>2</sup>”. A poesia de Cecília Meireles tem o dom de reduzir as coisas a um mínimo de matéria e de cor. Sem desprezar o lirismo brasileiro na sua melhor tradição. E sem desprezar a música incorrigível e secreta (não a música pré-estabelecida dos antigos cânones poéticos) que ficou em nós, neste país que é um tesouro de ritmos (RICARDO, 1939, p. 329).

Este “corajoso e enfático”<sup>3</sup> parecer não apenas comprova não ser uma neófitas nas letras brasileiras a candidata vencedora do referido concurso, como evidencia aspectos da grandiosidade do seu lirismo.

### 1.1 Cecília Meireles e o grupo de *Festa*

Lamego (1996), em estudo de referência, observa que Cecília Meireles, como tantos outros poetas brasileiros hoje igualmente consagrados, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, publicara textos poéticos em periódicos literários, como *Árvore Nova* (1922), *Terra do Sol* (1924) e *Festa* (primeira fase de 1927-28, segunda fase 1934-35), conforme foi comum entre os poetas modernistas de modo geral e entre poetas europeus desde o simbolismo.<sup>4</sup> Damasceno (2001) registra o mês de agosto de 1922 como a data na qual se deu a aproximação de Cecília com a revista *Árvore Nova*.

A pecha de católico atribuída a este primeiro periódico associou automaticamente aos textos e autores que nele publicaram a mesma classificação. Na verdade, desde meados da década de 10, os primeiros colaboradores dessas revistas reuniam-se em torno de *América Latina*, substituída pelos outros periódicos de efêmera existência aos quais já aludimos (Cf. LAMEGO, 1996, p. 47).

---

<sup>2</sup> É o mundo que nós declaramos estar errado. [tradução nossa]

<sup>3</sup> Opinião de Antônio Carlos Villaça (Cf. VILLAÇA, A. C. *Temas e voltas*. Rio de Janeiro: Hachette, 1975, p. 72.)

<sup>4</sup> No caso brasileiro, as revistas supriam a dificuldade da época de serem editados livros, em especial os de poesia. (Cf. MARQUES, 2013, p. 22)



Segundo esclarece Damasceno (1993) em estudo introdutório à quarta edição da *Poesia Completa* de Cecília Meireles, à época de *Festa*, este grupo aglutinava os que “defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico”, produzindo um modernismo bem diferente do dos rapazes do pau-brasil (Cf. DAMASCENO, 1993, p. 21 e LAMEGO, *op. cit.*). Caccese (1971 *apud* LAMEGO, *op. cit.*), a esse respeito, refere a expressão adotada por Alceu Amoroso Lima para a atividade de tal grupo: “‘Modernismo continuador’, sem rupturas mais drásticas com a tradição romântica e simbolista” (CACCESE, *op. cit.*, p. 40).

Em 1927, firmou-se foi em torno dessa revista carioca o grupo espiritualista, com discreta, porém efetiva participação de Cecília Meireles na “construção coletiva do Modernismo” (Cf. MARQUES, 2013, p. 80). Juntamente com o marido, o artista plástico português Fernando Correia Dias, a poetisa acolheu, em sua residência da Rua de São Cláudio, na entrada do morro de São Carlos<sup>5</sup>, os idealizadores de *Festa*. Correia Dias, que já desfrutava de prestígio no Rio e em Portugal<sup>6</sup>, país onde viveu até 1914, ajudou, pois, a estruturar este periódico literário surgido na segunda fase do Modernismo, ou fase heroica, com lançamento simultâneo a *Verde*, de Cataguases. Ambas as revistas foram definidas por seus respectivos fundadores como publicações “de novos”, como também “de grupo”, conforme registra Ivan Marques (*op. cit.*, p. 78).

Segundo este autor, apesar da sobriedade do perfil de seus integrantes, *Festa*, como a paulista *Klaxon*, queria criar barulho. Com denominação inspirada no romance *A festa inquieta* (1926), de Andrade Muricy, então recém-chegado da Europa, onde havia realizado tratamento de saúde, *Festa* deriva, pois, de uma sugestão de Tasso da Silveira. Este, juntamente com Muricy, integrava uma roda literária reunida em função da preservação da tradição simbolista, com encontros quase diários no Café Gaúcho, no Rio de Janeiro, próximo à livraria de Jackson de Figueiredo, fundador do Centro Dom Vital e da revista católica *A Ordem*, editada por essa Instituição e dirigida por Tristão de Atayde, que se tornou o divulgador das ideias da Igreja após a morte de Jackson de Figueiredo, como também colaborador de *Festa*.

---

<sup>5</sup> Informação fornecida por Andrade Muricy em entrevista a Neusa Pinsard Caccese (Cf. CACCESE, N. P. *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo: IEB/USP, 1971, p. 228.).

<sup>6</sup> Gouvêa (2008) não crê que se possa subestimar o papel do marido da poetisa na sua aproximação de rodas literárias como as que deram origem a *Festa*, e informa, com base em minuciosa pesquisa, que Correia Dias também foi caricaturista, capista e ilustrador de publicações literárias, dentre elas as portuguesas *A Águia* e *Rajada*, e as brasileiras *Fon-Fon*, *Rajada*, *Águia*, e *Revista da Semana* (Cf. GOUVÊA, *op. cit.*, p. 48).

Para ela convergiam pessoas de ideologias religiosas diversas, a exemplo da própria Cecília, que, segundo Murici (Cf. CACCESE 1971 *apud* LAMEGO, 1996), propendia para a misticidade oriental<sup>7</sup>.

Marques (*op. cit.*) chama a atenção para a indevida associação, pela crítica, do nome de Cecília Meireles apenas à segunda fase de *Festa*, já que, embora seu nome não conste no rol de diretores (ou “proprietários”) da revista, foi responsável, entre os poetas, pela maior parte de colaborações, tendo publicado, já no primeiro número, uma suíte de seis poemas e um desenho que ilustra versos de Cruz e Souza.

Outro equívoco evidenciado por Marques é o fato de *Verde* ter sido apontada amiúde como o único periódico de orientação modernista surgido em setembro de 1927, quando, na verdade, *Festa* também foi lançada nesse ano, tendo circulado de outubro de 1927 a setembro de 1928, com periodicidade mensal. Seu mecenas foi Moisés Marcondes de Oliveira e Sá, médico e empresário paranaense, cujo falecimento é reputado como um dos fatores da breve existência da revista, que, em sua primeira fase, apresentou dois formatos — o primeiro com dezesseis páginas e o segundo com vinte e quatro, tipos gráficos modernos para o título, em caixa alta, e letras minúsculas em todos os textos, inclusive nos nomes próprios.

Marques (*op. cit.*) esclarece, ainda, que, mais ilustrada que suas congêneres, *Festa* traz, além dos desenhos publicitários, vinhetas no encerramento de alguns artigos e bicos de pena retratando os autores focalizados. Em termos de matéria, compõe-se de artigos, resenhas, notas e comentários sobre assuntos literários e artísticos, incluindo música, artes plásticas e cinema, com a predominância de poemas nas páginas reservadas à criação literária e espaço para poetas não pertencentes ao grupo, como Drummond, Jorge de Lima, Augusto Meyer, e, também, autores hispano-americanos.

O internacionalismo adotado por seus idealizadores aproximava *Festa* de *Klaxon* e *Verde*, suas antecessoras, contrapostas, todas estas três, ao trio formado por *Estética*, *A Revista* e *Terra Roxa*. Embora não tenha publicado manifestos nem textos coletivos, *Festa* traz como texto inaugural de seu primeiro número um poema

---

<sup>7</sup> Ver, a esse respeito, “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”, do sociólogo e filósofo Dilip Loundo, da Universidade de Goa, para quem a presença indiana e, portanto, oriental, na obra de Cecília Meireles, contém elementos-chave para uma avaliação mais profunda da singularidade e da excelência da poetisa (Cf. *Ensaio sobre Cecília Meireles*, 2007, pp.129 a 178).

de Tasso da Silveira com as linhas gerais, ou os propósitos, do grupo, numa atitude alegre e otimista, de crença na redescoberta da vida, para além do materialismo então reinante, atribuindo-se ao artista uma missão transcendente e integradora, conforme se lê no seguinte trecho: “O artista conta agora a realidade total:/a do corpo e a do espírito,/ da natureza e a do sonho,/ a do homem e a de Deus...” (*Festa nº 1*, 1927, *apud* MARQUES, 2013, p. 82).

Mas, conforme pontua Marques (*op. cit.*), o espírito polêmico de *Festa* não se volta contra a tradição literária. Afinal, apesar de seus integrantes considerarem ultrapassados “o desconsolo romântico”, o “estéril ceticismo parnasiano” e a “angústia das incertezas simbolista”; é o Simbolismo sua principal referência. O grupo de *Festa* contrapõe-se precisamente ao “primitivismo” dos paulistas, caracterizado por suas piadas e pelo “puro clownesco” de sua produção.

Bosi (1999) chama a atenção para o fato de, embora tal grupo ter pregado o neossimbolismo como fórmula para esconjurar o referido “perigo” modernista, Cecília Meireles ter apenas compartilhado com ele o culto a Cruz e Sousa e a Alphonsus de Guimarães, então na penumbra, nada tendo restado da temática desses simbolistas brasileiros nas opções estéticas de maturidade da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo (BOSI, *op. cit.* p. 461).

*Festa* acaba, por conseguinte, encarnando a “terceira corrente” norteadas por uma “mística criadora”, de cuja fundamental existência se ressentia Tristão de Atayde. No calor do debate estético e do exercício crítico estampados nesses periódicos, com réplicas e tréplicas que delineavam paulatinamente as várias linhas do movimento modernista, eis que o grupo reunido em torno desse periódico ganharia reconhecimento como aquele que já possuía uma história anterior às outras vertentes e o “que mais conscientemente se enraíza na tradição de nossas letras” (Cf. MARQUES, 2013, p. 83).

## 1.2. Interseções entre simbolismo e modernismo no Brasil

Tasso da Silveira e seus correligionários não desejavam, no entanto, ser vistos apenas como simbolistas tardios; autoproclamavam-se agenciadores do “único modernismo verdadeiramente expressivo do espírito brasileiro” (*Id. ibid.*). Atentemos, com base nas observações desse autor, para as duas intenções do grupo de *Festa*: enfatizar o caráter brasileiro das manifestações do Simbolismo e reivindicar um papel maior e pioneiro no processo de renovação da arte brasileira. Em relação às vozes centrais do Modernismo, os partidários de *Festa* seriam considerados marginais, tachados de antimodernistas, ou modernistas de reação, situados, pois, por alguns críticos da literatura, ao lado dos regionalistas nordestinos liderados por Gilberto Freyre.

Ao comentar uma comunicação-depoimento de Guilhermino César sobre o Modernismo Brasileiro<sup>8</sup>, Merquior (1990), identifica como uma das razões da reticência vanguardista ou neovanguardista diante da lírica intimista de poetas como Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Dante Milano ou Henriqueta Lisboa seu “‘antiquado’ subjetivismo”. Isso porque a “religião da vanguarda” acreditava no comprometimento da tradição moderna com a “‘desegoização’ da voz lírica – a *Entichung* de Hugo Friedrich” [FRIEDRICH (1991) *apud* MERQUIOR, *op. cit.*, p. 310]; o que teria sido exacerbado pela neovanguarda hegemônica de 1970 e pelos concretistas, na esteira da tendência histórica do verso ocidental, de Baudelaire a Rilke, de Pound a Montale, de Kaváfis e Pessoa a Celan e Enzensberger, entronizadores do “lirismo ‘objetivo’”, muitas vezes construído em torno de *personae*” (*Id. ibid.*).

Na opinião de Merquior (1990), essa conversão da musa brasileira na poética pós-moderna parece explicar o recuo do tema subjetivo em favor do tema social ou filosófico em João Cabral de Melo Neto, como também na poesia drummonniana social ou metapoética, e na opção de Murilo Mendes e Jorge de Lima pelo tema cultural. Só por via “marginal”, ainda segundo o referido crítico, os poetas brasileiros começaram a romper esse primado objetivista. A “erosão vanguardista” possibilitava,

---

<sup>8</sup> Esta comunicação foi proferida na I Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, organizada por Domício Proença Filho, em São Paulo, em 1982.

por conseguinte, perspectivas de revisão crítica até mesmo da “nossa poesia ‘modernista’ não moderna”, revalorizando-se, assim, “o verso declaradamente ‘demótico’ ” de Vinícius de Moraes, por exemplo, tal como ocorreu no mundo literário de língua inglesa, no qual foram resgatados vários valores eduardianos.

Em texto anterior<sup>9</sup>, no qual faz um primeiro balanço da contribuição do movimento modernista para a renovação da poesia brasileira, o mesmo crítico já explicitara sua admiração pela poesia de Manuel Bandeira, considerado “o mais vívido de todos os nossos poetas estritamente líricos” (Cf. MERQUIOR, 2013b, p. 42). A esse respeito, justifica-se nos seguintes termos:

O segredo de Bandeira talvez resida nessa modesta ousadia de despir a nossa língua de todo atavio, de todo adorno meramente externo, e na sábia maneira de musicar a emoção com enorme fidelidade à marcha do português, do português-brasileiro. Por isso o seu modernismo nunca foi muito de violência, mas de adaptação: foi ele quem utilizou a liberdade da nova escola para reexprimir com nova flama quase todas as nossas tradicionais atitudes líricas. Fez-se uma ponte, uma transição; o seu dizer suave inseriu-se mansamente no melhor da nossa tradição. E se escândalo causou, foi aos cretinos ou aos irrecuperáveis para a sensibilidade real. Aos amantes do pior passado; pois Bandeira nunca renunciou ao que de mais antigo havia no conceito de lirismo, nunca se quis poeta, fora do acaso e da inspiração. Em pureza, é ele o último dos românticos; em língua portuguesa, a última das líras de Shelley, servidas pela poesia ao vento casual da inspiração... mas se a inspiração já não mais rege a poesia, Bandeira regerá em qualquer tempo a emoção umidamente límpida expressa em palavras nossas; modernista por feliz contingência, mas clássico por condição perpétua (MERQUIOR, *op. cit.*, p. 43).

Ainda nessa esteira de reconhecimento de valores e de balanço do movimento, vinte anos depois, classifica os já citados poetas “ ‘modernistas’ não modernos” como “o elenco dianteiro de nosso modernismo”, na sua opinião “muito mais heterogêneo e, no fundo, moderado, do que o puritanismo de vanguarda gostaria de admitir” (MERQUIOR, 1990, p. 312). E confessa, aludindo aos mesmo poetas, nunca ter tido grande dificuldade em compreender e admirar formações poéticas bastante alheias ou até hostis ao modernismo central (*Idem*, p. 316).

---

<sup>9</sup> Trata-se do ensaio “A poesia modernista”, datado de 1962, referendado nas REFERÊNCIAS.

No ensaio de 1962, Merquior (2013b) dá ênfase à conquista de um novo idioma poético pelos poetas modernistas e registra uma mudança positiva operada pela nova estética na moderna poesia feminina:

(...) as novas exigências de restrição ao poético abrangeram até as áreas onde tradicionalmente imperavam a negligência e o total descuido. Assim, por exemplo, na obra das ‘poetisas’. A maior dentre elas, Cecília Meireles, impressiona hoje em dia as jovens gerações pelo seu hábil e honesto *Romanceiro da Inconfidência* (1953), painel bem traçado e sempre liricamente interpretado do tempo de Tiradentes; embora as qualidades evocativas do poema não acrescentem muita coisa às virtudes da sua obra anterior, que tem o mesmo despojamento (sem ter a mesma ardência) dos mais altos momentos de Bandeira:

*Minha canção não foi bela:  
Minha canção foi só triste.  
Mas eu sei que não existe  
Mais canção igual àquela.*

*Não há gemido nem grito  
Pungentes como a serena  
Expressão da doce pena.*

*E por um tempo infinito  
Repetiria o meu canto  
– saudosa de sofrer tanto.*

A seu lado, a poesia de Henriqueta Lisboa também reserva grande habilidade em conservar o tratamento linguístico quase integralmente poetizado. Como quer que seja, com o modernismo a nossa poesia feminina deixou de ser “menor” (MERQUIOR, 2013b, p. 47 e 48).

Ao comparar os textos publicados em *Festa* e em *Klaxon*, Marques (2013) constata não serem tão conflitantes as linhas correspondentes ao chamado primitivismo paulista e ao pós-simbolismo, ou neossimbolismo carioca, o que se evidencia, também, na circulação de escritores ligados às duas tendências pelo conjunto de agremiações.

Concebendo o primitivismo como “toda poesia carregada de visão cósmica da terra e do homem” e contraposto a regionalismo, Merquior assinala o fato de tanto na Europa como no Brasil existirem dois planos a serem considerados: o primitivismo temático e o primitivismo expressional. Se a vanguarda europeia praticou ambos os

tipos, a brasileira, concentrada no verso, resistiu aos excessos formais e cultivou o primitivismo temático, procurando “tirar partido da dimensão telúrica da nossa tropicalidade mestiça”, “fabuloso capital de símbolos e imagens contrapostos ao legado clássico-ocidental da cultura europeia pré-1900” (MERQUIOR, 1990, p. 312 e 313).

Merquior corrobora o ponto de vista de Guilhermino César ao distinguir uma função, a nosso ver, importante dos poetas católicos: a “estratégica” reespiritualização do verso como forma de combate ao primitivismo temático. Para ambos os críticos, tal “antimodernismo moderno foi, de fato, um momento dialético de grande significado no desdobrar-se de nossas letras contemporâneas, uma espécie de troco místico dado à orientação cada vez mais social – e também ela antimodernista – do romance de 30” (Cf. MERQUIOR, *op. cit.*, p. 314).

Mas se faz necessário sublinhar que esse elogio não é extensivo a todos os chamados espiritualistas, conforme atesta o seguinte comentário de avaliação das “reações neorromânticas” a partir de 1930:

(...) na seríssima e compenetradíssima poesia do espiritualismo de Tasso da Silveira a atmosfera dominante ainda é fornecida pelos últimos ecos do simbolismo. Seu companheiro no antigo grupo *Festa*, Murilo Araújo, não ultrapassa a mediocridade sonora. São poetas marginais em relação às melhores instaurações expressivas no movimento de 22 (MERQUIOR, 2013b, p. 49).

Marques (2013), por sua vez, ressalta, com lastro em Brito e no mineiro João Alphonsus, o respeito dos modernistas, de modo geral, pelos valores pioneiros do Simbolismo (“a prática do verso livre e a abertura ao cotidiano, em contraste com a forma e os temas olímpicos do Parnasianismo”), cuja importância foi registrada, nas páginas de *Klaxon*, até mesmo por Rubens Borba de Moraes, para quem a poetas como Arthur Rimbaud se devem “todas as conquistas da literatura contemporânea” (MARQUES, *op. cit.*, p. 85).

Vejamos, nesse sentido, algumas observações de Brito (1971), em seu antológico estudo dos fatores determinantes do Modernismo Brasileiro, sobre a consciência que os inovadores modernistas tinham da importância do Simbolismo para a renovação estética então empreendida:

Os modernistas poupam o simbolismo em seu organizado ataque às correntes estéticas anteriores. Na verdade respeitam a escola simbolista, chegando mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e a admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados (BRITO, *op. cit.*, p. 207).

Ramos (1986) registra que, para marcar sua diferença em relação aos conservadores, os mais ativos polemistas da Semana de Arte Moderna — Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, Agenor Barbosa e Mário de Andrade — publicaram sua doutrinação numa série de artigos nos quais são encontrados

(...) ataques constantes ao passado, ao Romantismo, ao Parnasianismo, à rima, métrica, ao soneto, ao regionalismo, à trindade étnica brasileira, que negam, fundamentados na vida cosmopolita de São Paulo. Das escolas literárias anteriores, poupam apenas a simbolista, que chegam mesmo a considerar como inspiradora de muitas de suas atitudes e a admitir que estão dando prosseguimento à estética que a informa (RAMOS, *op. cit.*, p. 13).

Na opinião de Schüler (1970), a despeito dos movimentos de vanguarda de larga repercussão produzidos no período entre guerras das primeiras décadas do século XX, o simbolismo francês, do século anterior, significou mais em termos de renovação da poesia. A preocupação com forma e conteúdo, linguagem poética e linguagem prosaica, sintaxe e palavra, ritmo, musicalidade, já se encontrava em Charles Baudelaire, que os percebera com intensidade nunca antes verificada. Vale lembrar que basta uma rápida leitura de *Les fleurs du mal*, para constataremos que este poeta, inovador no conteúdo de sua produção poética, cultivou a estrutura formal tradicional em suas composições.

Destacam-se, ainda, a lucidez deste poeta francês, da mesma forma que a racionalidade de Edgar Allan Poe, na sua última fase poética, e de Stéphane Mallarmé. Este último, conforme indica Paz (1990), é o inventor do poema crítico. Sua consciência de ser o poema um objeto cerebrinamente construído (não um pedaço



arrancado da natureza, como o queriam os românticos) o leva a fazer da criação artística o seu tema preferencial (SCHÜLER, *op. cit.*, p. 51).

### 1.3 Recepção crítica de *Viagem*

Para Lamego (1996), a aproximação de Cecília Meireles com o grupo de *Festa* lhe rendeu imensa especulação da crítica literária nos anos 60 e 70. Daí talvez, a nosso ver, tenha resultado certa incompreensão de suas opções estéticas, de sua produção poética e, até mesmo, certa ressalva a sua maneira de se comportar, conceber e apresentar enquanto artista.

Damasceno (1993), grande exegeta da poética em exame, credita a ligação de Cecília Meireles com *Festa* à feição espiritual, ao misticismo elevado de sua arte, à admiração por Cruz e Souza, e não a um compromisso de ordem doutrinária.

Brito (1968, *apud* LAMEGO, 1996), ao fazer a revisão do modernismo, afirma que a poetisa não teve filiação com nenhuma corrente estética, não se inserindo no momento histórico de sua geração, dado o apreço por sua individualidade. Destaca, nesse sentido, a trajetória poética da artista, seu brilho solitário em meio à constelação de grupos e correntes literárias, e não o conjunto de sua obra. Sentenciosamente e não sem equívocos, conforme já assinalara Lamego (*op. cit.*), Brito julga a poetisa e sua arte nos seguintes termos:

Artífice extremamente hábil e espírito selecionador, manifesta-se praticamente através de solilóquios e, se se inspira na natureza, manipula os dados sensoriais, concretos, de modo a torná-los abstratos e subjetivos. Falta-lhe, porém, densidade dramática, de sentido coletivo (BRITO, 1968 *apud* LAMEGO, *op. cit.*, p 41).

Alguns poemas de *Viagem*, a exemplo de “Estirpe” e “Orfandade”, refletem, sob nosso ponto de vista, a angústia da poetisa face a problemas sociais, numa

demonstração de que nem tudo na poesia ceciliana é subjetividade, conforme atestam os seguintes versos:

Os mendigos maiores não dizem mais, nem fazem nada.  
Sabem que é inútil e exaustivo. Deixam-se estar. Deixam-se estar.  
Deixam-se estar ao sol e à chuva, com o mesmo ar de completa  
[coragem,  
longe do corpo que fica em qualquer lugar.  
("Estirpe")

A menina de preto ficou morando atrás do tempo,  
sentada no banco, debaixo da árvore,  
recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido,  
e parou diante dela, e ela, sem que ninguém falasse,  
murmurou: "A MAMÃE MORREU".

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também.  
O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras,  
escutando na terra aquele dia que não dorme  
com as três palavras que ficaram por ali.  
("Orfandade")

Lamego (*Idem*) reavalia a opinião de outros críticos do modernismo, a exemplo de Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Alfredo Bosi, quanto à postura de Cecília nas hostes do movimento. De acordo com a estudiosa,

A imagem da "figura solitária" predomina na representação que a tradição crítica fez de Cecília Meireles e de sua obra. As avaliações tradicionais acerca da poetisa confundem, no entanto, isolamento e distanciamento do "drama coletivo" com a posição única, singular, que Cecília Meireles ocupava no interior do Modernismo, movimento marcado pelos gestos coletivos e quase sempre identificado apenas com a busca de uma identidade nacional. Na medida em que a autora ganhava a admiração de seus contemporâneos pelo lirismo de seus versos e pela técnica com que os construía, ela produzia também o desconforto de ser uma figura isolada, sem uma postura política visível dentro do movimento (LAMEGO, 1996, pp. 41 e 42).

No intuito de demonstrar o ativismo de Cecília Meireles no processo de modernização da educação brasileira dos anos 20 e 30 do século XX, Lamego (*op.*

*cit.*) faz uma breve análise da Fortuna Crítica desta artista plural e acaba por identificar certa “dificuldade” dos críticos em delimitar sua posição no projeto do Modernismo. Atribuímos esse impasse ao fato de eles, em sua totalidade homens, talvez a terem desejado feminista ou a terem associado, inevitavelmente, a Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, dois outros emblemas femininos do modernismo em São Paulo.

Mas a própria Lamego, com base em Hollanda (1991, *apud* LAMEGO, 1996), lembra que as intelectuais e artistas modernistas que se sobressaíam, naquelas décadas iniciais do século XX, adotavam costumes e princípios radicalmente transgressores, confrontavam experiências e valores burgueses considerados retrógrados, aliavam-se às lutas feministas e a uma estética experimental e iconoclasta, como ocorreu às paulistanas.

Com domicílio no Rio de Janeiro, então Capital cosmopolita do país, porém de espírito conservador<sup>10</sup>, Cecília Meireles não pertencia à classe alta da sociedade carioca. Diplomada pela Escola Normal desta mesma cidade em 1917, lecionou na educação primária logo após sua formatura, num sobrado da Av. Rio Branco, depois na Escola Deodora, junto ao relógio da Glória (Cf. ZAGURY, 1973). Teve, ainda, um livro de sua autoria adotado pela rede municipal de ensino do Distrito Federal.<sup>11</sup> Zagury (*op. cit.*) e Dal Farra (2005) assinalam, ambas, o fato de a mãe de Cecília ter sido igualmente professora municipal, vindo a falecer quando a filha tinha apenas três anos de idade e deixando sua guarda a Jacinta Garcia Benevides, açoriana, avó materna.

Mesmo depois de casada e mãe de três filhas, Cecília Meireles continuou a exercer o magistério, e ganhou destaque no cenário educacional e na imprensa escrita ao praticar um jornalismo combativo na direção da cotidiana Página de Educação do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, entre 1930 e 1933. Foi, segundo Lamego (*op.*

---

<sup>10</sup> Segundo Lamego (1996), embora, nas décadas de 20 e 30 do século XX, o Rio de Janeiro tenha sido mais cosmopolita, foi São Paulo que abrigou com entusiasmo a polêmicas dos primeiros anos do Modernismo, que existiu de maneira mais branda na então capital do país, talvez porque o movimento ao estilo paulista pudesse ameaçar o estilo conservador da alta burguesia carioca, ou por ter sido engolido pelas novidades técnicas trazidos da Europa e dos Estados Unidos, exibidas nas vitrines das lojas.

<sup>11</sup> Trata-se de *Criança, meu amor*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923. Compõe-se de pequenos textos de caráter didático, no qual Cecília tenta passar aos alunos lições de comportamento. Este livro foi adotado, nas décadas de 20 e 30 do século XX, pela Diretoria Geral de Instrução Pública do então Distrito Federal (Cf. LAMEGO, *op. cit.*, p. 19).

*cit.*), liberal, defensora das liberdades individuais, da paz, da instauração de uma república democrática, do ensino laico, conforme atestam suas crônicas.

Tinha como seus colaboradores pessoas ilustres a serviço da educação, a exemplo de Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Carlos Lacerda e Frota Pessoa. De 1953 a 1959, colaborou no suplemento literário desse jornal, no qual também publicaram Sérgio Buarque de Hollanda e Mário de Andrade.

É oportuno lembrar, com apoio na pesquisa de Lamego (1996), que Fernando de Azevedo, antes da Revolução de 30, era jornalista e professor da Escola Normal do Rio de Janeiro. Após realizar uma série de reportagens sobre a situação de ensino no país, por encômio do jornal *O Estado de São Paulo*, foi convidado pelo então Presidente da República, Washington Luiz, para exercer a Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, em 1927, e, conseqüentemente, para aplicar a Reforma do Ensino elaborada a partir daquela investigação e frustrada, anos depois, por Getúlio Vargas.

Cecília Meireles e Fernando de Azevedo integraram o Grupo do Manifesto, que assinara, em março de 1932, o Manifesto da nova educação ao Governo e ao Povo, e mantiveram correspondência de grande valia para uma melhor compreensão do pensamento e da atuação política e profissional de ambos. Marcada por uma onda de polêmicas, a educação, nesse período, foi representada por grupos sociais opositores, constituindo-se os mais fortes por integrantes do Governo da Revolução, reunido em torno do ministro da Educação, pela Igreja Católica, com a adesão e defesa de Tristão de Atayde, e pelos reformadores e admiradores da Escola Nova, grupo ao qual Cecília Meireles e Fernando de Azevedo pertenciam, este último como seu líder.

Julgamos igualmente oportuno chamar a atenção, desta vez com base em Del Priore (2002), para o fato de, nesse período histórico, à exceção dos estabelecimentos de ensino mantidos por religiosas, os homens terem ocupado, por longo tempo, as funções de diretores e inspetores nas escolas públicas, reproduzindo-se, assim, a hierarquia doméstica graças à qual as mulheres ficavam nas salas de aula, na execução das tarefas didáticas mais imediatas, enquanto os homens dirigiam e controlavam todo o sistema educacional.

A carreira jornalística de Cecília Meireles se estenderia até a década de 60, com publicações na *Folha de São Paulo*, sendo, ainda, necessário lembrar, dentre as atividades mais importantes nessa área, que, entre 1942 e 1944, ela assinou uma coluna sobre folclore brasileiro para o jornal carioca *A Manhã*. A pesquisa de Lamego trouxe, pois, à tona 750 artigos publicados apenas no primeiro desses periódicos, revelando-se, assim, “uma nova personagem, até então ausente da História da Literatura canônica” (LAMEGO, *op. cit.*, p. 17).

Diante do exposto, cremos ser mais justo afirmar nossa intenção de dar continuidade à reconstituição de uma imagem menos incompleta dessa intelectual e artista brasileira. Com lastro nos estudos referidos, asseveramos que sua vida social e profissional foi bem diversa da que convinha a uma senhora daquele início de século, pois Cecília Meireles destacou-se em todas as funções que desempenhou. Inteligente e esclarecida, professora dedicada, artífice da palavra e jornalista combativa do populismo do governo Vargas e de sua reforma educacional, sofreu perseguição e punição, com consequências, inclusive, sobre sua família<sup>12</sup>.

Se o magistério primário era, nas primeiras décadas do século passado, “a meta mais alta dos estudos a que uma jovem poderia pretender”, percebido por algumas moças apenas como um *curso de espera marido*, conforme esclarece Louro (2002, p. 471), Cecília Meireles distanciou-se radicalmente do modelo feminino burguês então vigente ao integrar uma geração que, segundo registra Lamego (1996), “pioneiramente estabeleceu um lugar para a mulher na vida pública” (LAMEGO, *op. cit.*, p. 23).

Mas, quanto ao perfil pessoal, profissional e à valoração poética dessa “nova personagem” entremostrada pela referida pesquisadora, ousamos afirmar que continua sendo necessário redimensioná-los, inclusive, no que diz respeito aos julgamentos de sua obra e ao desconhecimento das interpenetrações ocorridas entre as diversas atividades levadas a cabo, ao longo de sua existência, como também às ressonâncias do jornalismo e do magistério na sua atividade poética, e vice-versa.

---

<sup>12</sup> Conforme sugere Zagury (1973), devido a preconceito, interesses políticos e perseguição mais ou menos velada, Cecília Meireles não conseguiu, em 1929, a aprovação de sua tese “O espírito vitorioso”, para a cátedra de Literatura da Escola Normal do então Distrito Federal. Trata-se de uma época de grandes dificuldades financeiras e que culminou no suicídio de Fernando Correia Dias. Nesse período foi fechado, por ordem de Vargas, o Centro Infantil instalado, em 1934, no Pavilhão do Mourisco dirigido por Cecília Meireles por designação da Secretaria de Educação da Prefeitura do Distrito Federal.

Essa necessária releitura, poucos críticos a entreviram. Ainda assim, nessa esteira, Azevedo Filho (1972), revê rapidamente a questão da filiação estética da poetisa a *Festa*, ao estabelecer:

Cecília Meireles, em suas origens literárias, situa-se no seio do movimento renovador concentrado em torno da revista *Festa*, formando, **ao lado do grupo de escritores espiritualistas que defendiam o Modernismo como evolução [grifos nossos]**, sem rompimento com as tradições brasileiras, na primeira metade do século (AZEVEDO FILHO, 1972, p. 81).

Para este crítico, a herança simbolista da poetisa é visível nos livros da fase poética inicial — *Espectros* (1919), *Nunca mais...* e *Poemas dos Poemas* (1923), e *Baladas para El-Rei* (1925), sobretudo nesses dois últimos, ilustrados por Correia Dias e inspirados em Maurice Maeterlink, Verlaine, Antônio Nobre e Cruz e Souza.

Nesse sentido, segundo Moisés (1989), a poesia de Cecília Meireles atesta a continuidade, no Modernismo, do Simbolismo. Assim, é moderna sem ser modernista. Ainda a esse respeito, afirma:

Sua poesia se entronca no imaginário simbolista, sem as demasias observadas durante a *belle époque* **[grifos do autor]**. Transfiguração do Simbolismo, atualização de suas virtualidades, portanto, sem render-se à sedução de 22: antes pelo contrário, ao desdobrar-se, permitindo explorar imprevistas latências, o Simbolismo, em suas mãos, regressa às fontes longevas de que proveio (MOISÉS, *op. cit.*, p. 138).

Moisés (*op. cit.*) assinala a transparência, o caráter cristalino da arte poética de Cecília Meireles, como que materializando a aspiração de “poesia pura” em voga no final do século XIX, mas diversamente dos simbolistas nacionais mais ortodoxos. Em *Viagem*, a musicalidade, a melopeia, na direção do sonhado consórcio da poesia com a música é nota constante.

Trata-se, na opinião do referido crítico, de uma poesia descritiva, a dissolver conceitos, ideias, reflexões, num lirismo comedido, equilibrado, musical, sutil, de meios tons, de intervalos, sem derramamentos sentimentais ou emotivos, fruto da

submissão da emoção ao crivo do intelecto, ou de uma racionalidade imanente, congenial às sensações, daí não ser estranho que se possa, às vezes, esquecer que se está perante uma voz feminina, ouvindo-se, não raro, a voz do ser, ou de um "eu" hipersensível, expressa num limiar, segundo o autor, arquetípico, aberto para a música interior que as palavras tentam captar.

Lembremos, no entanto, com base em Hegel (1964), que mesmo quando o poema lírico comporta elemento descritivo, como ocorre nos cantos anacreônticos, nos quais são representados quadros, pequenas cenas encantadoras, sob a forma de narrativa, esta deve servir para externar uma situação interior, um estado de alma, um sentimento, uma emoção (HEGEL, *op. cit.*, p. 307 e 308).

Para Moisés (*op. cit.*, p. 140), a poesia ceciliana mais típica pende entre a sondagem dos "vagos d'alma", de ascendência romântica, passando pelo Simbolismo espiritualista e místico, e a "coita d'amor" de origem medieval. Nessa viagem no recesso do "eu" irrompe a dicção lusitana, o que distingue Cecília Meireles tanto dos seus antecessores simbolistas como dos seus confrades de *Festa* e de outros marginais ao Modernismo de 22.

Andrade (1972), em artigo escrito por ocasião da publicação de *Viagem*, apercebe-se dessa "enorme variedade" lírica, classificada, em termos de qualidade artística, como "ecletismo sábio, que escolhe de todas as tendências apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser". Na opinião de Andrade, os poemas deveriam ser datados, dada a sua diversidade desconcertante, sobre o que aposta: "pois macacos me mordam si não temos aqui três terras de poesia e três datas estéticas diferentes" (ANDRADE, 1972, p. 161 e 162).

Lamego (1993) sustenta a opinião, considerada por nós discutível, de que a exclusão dos três livros da fase de juventude, por Cecília Meireles, da *Obra poética* publicada em 1958 corresponde a sua própria renegação da participação no Modernismo de *Festa* e da estética simbolista cultuada por seu grupo. Já Zagury (1973) atribui esta atitude à pressão da crítica preconceituosa, que levianamente classificara a poetisa de neossimbolista, ou passadista. A linha de argumentação de Lamego apoia-se na opinião de Andrade Murici, que via a postura de Cecília Meireles como sendo de aparente total isolamento do mundo, à moda romântica, de "quase áspera introspecção". Tratar-se-ia de uma espécie de autoestetização engendrada pela própria Cecília para conferir unidade estilística a sua obra e vincar sua própria

personalidade de artista, de tal modo que a “marca maior e o motivo” dessa construção seria o verso emblemático de sua profissão de fé — “não sou alegre nem sou triste: sou poeta” (LAMEGO, *op. cit.*, p. 60).

Surgido na chamada fase de maturidade de Cecília Meireles, *Viagem* corresponde, segundo Azevedo Filho (1972), a sua “afirmação no mundo da poesia”, e traz como temática central a consciência da fugacidade do tempo e a nostalgia da eternidade.

Zagury (1973), após análise mais detida da obra de juventude cecilianiana, nela identifica a feição poética própria de Cecília Meireles, herdeira de um neoplatonismo cristão que dá a tônica mística dos livros iniciais, sem os quais considera impossível uma compreensão da toda a obra da poetisa no cenário da poesia brasileira do século XX. A esse respeito, pontua:

Hoje, distanciados já dos ardores modernistas, podemos rever esta obra inicial cecilianiana e nela encontrar os antecedentes decisivos da configuração poética peculiar à obra posterior, obra de exceção no panorama da época, equívoca e por isto mesmo fascinante (ZAGURY, *op. cit.* p. 30).

Para esta pesquisadora, não é outra a poesia oferecida nos três livros subsequentes, mas a mesma, transformada pelo amadurecimento de suas diretrizes principais já propostas. Assim, amplia-se o universo dos indícios de lá, transmutado *El-Rei* para o universo e seus elementos naturais, e a poetisa deles participa, buscando a sua forma análoga, isenta e serena; o esfumaçado cede lugar à imagem límpida; o vocábulo de “iniciada” dá lugar a outra linguagem não menos cifrada, porém de cunho universal, natural; a sensibilidade mística se adensa, onipresente, e é assumida pela persona poética em estado de fruição total, distante do caminho da ascese (ZAGURY, *op. cit.*, pp. 31 e 32).

Por essa razão, com relação ao intervalo entre a publicação da última obra da 1ª fase e *Viagem*, assevera: “O longo espaço de tempo que há entre a publicação de **Baladas para El-Rei** (1925) e a de **Viagem** (1939) na verdade não é um hiato divisor de águas” (*Idem*).



Moisés (1989) também observa a distância temporal de quase três lustros que separa este livro, publicado em 1938, dos livros de poemas anteriores de Cecília Meireles, que, diferente de seus correligionários de *Festa*, identificou-se substancialmente com a estética do Simbolismo, superando seus lugares-comuns. Trata-se, na opinião deste historiador da literatura, de uma obra que é “expressão de maturidade e de adesão definitiva à mundivivência simbolista, por constituir o encontro de uma inclinação mais funda do que inicialmente parecia” (MOISÉS, *op. cit.*, p. 137 e 138).

Em relação a tal herança, Gouvêa (2008), sobretudo ao analisar a *Obra de juventude*, pondera:

A ressonância simbolista é evidente, mas parece vinculada não apenas ao decadentismo brasileiro e português, conforme se tem analisado, como também ao simbolismo de expressão francesa. A opção pela renúncia como saída dos embates terrenos ressoará Cruz e Souza, além dos ideais orientalistas já mencionados. Ecos de Antonio Nobre, e mesmo de Antero, também foram detectados por mais de um crítico (GOUVÊA, 2008, p. 34).

Gouvêa (*op. cit.*) identifica, ainda, em *Nunca Mais...*, ressonâncias de Poe, especialmente em seu título, ecos do medieval François Villon, de Verlaine e Alphonsus de Guimaraens, o que rendeu a Cecília Meireles a pecha de “poetisa Chopin”, atribuída pelo amigo e crítico português José Osório de Oliveira. Nesse livro, ocorre o deslocamento do eixo da poesia ceciliana do objeto para o sujeito, da exterioridade para a interioridade, característico da obra madura. Assim, intensifica-se o tom melancólico, com alusão a sentimentos, aos temas bíblicos e históricos sucedem paisagens desoladas e vagamente irreais, verifica-se a vã espera de um Outro - ou do Outro, o obscurecimento da alma - antes “iluminada”, a Renúncia orientalista – grafada com maiúsculas, da mesma forma que outros substantivos abstratos e o afastamento do mundo (Cf. GOUVÊA, 2008, p. 33.).

Se, para Sérgio Milliet (1981), Gilka Machado é poetisa modernista “borbulhante de sensualidade” (MILLIET, *op. cit.*, II p. 22), Henriqueta Lisboa é “límpida poetisa de Minas”, “a mais serena e humilde de todas” (MILLIET, *op. cit.*, III,

p. 163), Cecília Meireles “ é a própria poesia” (MILLIET, 1981, II, p. 23), ou melhor, “ uma das figuras femininas mais completas de nossa poesia contemporânea,

a mais dócil e tenra ovelha esquecida no aprisco

Aquela que soube encontrar na solidão “forças extraordinárias e ocultas” de aperfeiçoamento.” (*Id.*, III, p. 163.) O crítico ratifica, assim, certas predileções de um seu confrade, Carlos Burlamaqui Kopke, cuja aguda sensibilidade receptiva tanto aprecia, juntamente com Antonio Candido.

Mário de Andrade (1972) compreende a postura adotada pela poetisa frente a seus colegas modernistas da seguinte maneira:

Por todas as tão diversas conceituações e experiências de poesia que apareceram no movimento literário brasileiro do Modernismo pra cá, Cecília Meireles tem passado, não exatamente incólume, mas demonstrando firme resistência a qualquer adesão passiva. Ela é desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram. E seria este o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, si ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro, com que ela se conserva dentro da mais íntima e verdadeira poesia (ANDRADE, 1972, p. 161).

Mas, quanto à forma dos versos que compõem *Viagem*, a opinião crítica geralmente foi concessiva, como podemos ver na seguinte passagem do ensaio crítico de Azevedo Filho (1972):

Os versos, embora trabalhados artisticamente, não se libertam dos ritmos tradicionais. Nesse sentido, mais que nos outros, não é poetisa de vanguarda, pois se limita intencionalmente à tradição. AZEVEDO FILHO, 1972, p. 81 e 82)

Ao avaliar *Mar absoluto e outros poemas*, livro de Cecília Meireles publicado em 1945, Lins (1946) identifica sua insubordinação a qualquer corrente da poesia moderna, generalizando tal aspecto nos seguintes termos:

Da batalha modernista, aqui como em toda parte, com a necessidade de combater os formalismos e os academicismos sufocantes, resultou o prolongar-se, através de quase toda a poesia contemporânea, uma espécie de rutura entre a forma e a substância poética. Porque os “velhos” se haviam sepultado sob uma forma petrificada, os renovadores passaram a só levar em conta a essência poética, desdenhando o que há de igualmente poético numa bela construção formal (LINS, 1946, p. 55).

Mas, admitindo certa tendência contrária a tal postura em certos poetas modernos, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade e suas muitas experiências estilísticas, o crítico reconhece a mestria de Cecília Meireles na utilização desses recursos, ao afirmar:

Por entre os delírios e os dismantelos de tantos versos informes, a sua obra toma o aspecto de alguma coisa vária e múltipla, de certa maneira repousante: com a sua eúritmia, com a sua musicalidade, com as suas assonâncias e cadências. Ela não faz versos ao acaso, impulsionada simplesmente pelas forças, supra-realistas da inspiração; ordena-os tecnicamente na escala da beleza artística. Nenhum recurso de arte poética se lhe afigura estranho. Desde aqueles dos velhos clássicos portugueses, passando pelos românticos, parnasianos e simbolistas, ela, a todos conhece, e de todos se utiliza, para a realização estrutural de todos os seus próprios poemas (LINS, 1946, p. 55).

Mas, apesar dos elogios à poesia ceciliana, a sua propriedade vocabular, ao jogo artístico das palavras, após analisar versos de *Retrato natural*, Lins avalia toda a obra ora examinada, com o seguinte diagnóstico:

(...) que a forma tem mais valor do que o conteúdo poético, que a substância de inspiração dessa poetisa é menos poderosa do que a sua capacidade de artifício: poesias construídas mais com a habilidade verbal do que com a imaginação criadora. (...) Como em técnica, é muito grande a sua variedade de temas, sendo que, neste ponto, há também uma considerável ausência de temas... Positivamente, não significam nada (...) porque sem originalidade (LINS, 1945, p. 56).

Lins (*op. cit.*) considera a arte poética de *Mar absoluto e outros poemas* convencional, devido à adoção de lugares-comuns como temática, tratando-se de uma obra que causa admiração somente por sua segura estrutura formal e na qual

alguns versos isolados logram a comoção, a comunicação poética, a imaginação criadora e a criação simbólica típicas da autora (Cf. LINS, *op. cit.*, p. 57). Naturalmente, servem como parâmetros de avaliação os livros de poemas anteriores, principalmente *Viagem*, sobre o qual houve um verdadeiro consenso por parte de poetas e estetas quanto a sua qualidade artística. Mesmo assim, a natureza da linguagem poética nele trabalhada levou muitos a não poucos equívocos, conforme pontua Damasceno (2001), dentre os quais considerar-se Cecília Meireles mais ibérica do que brasileira.

Bosi (1994) acredita que não se deva dar ênfase às ligações de Cecília Meireles com o grupo de *Festa* nem com neossimbolismo por ele pregado para esconjurar o “perigo” modernista, já que há, na esteira das teorizações de Cecil Bowra e de Benedetto Croce, um outro neossimbolismo do qual Cecília Meireles estaria mais próxima, filiado às sondagens líricas de poetas como Antônio Machado, Federico García Lorca e Rainer Maria Rilke, que conceberam a poesia como “sentimento transformado em imagem”. Concretizada no plano da expressividade, essa transfiguração, em Cecília, se traduz na riqueza lexical e rítmica presente em seus poemas (BOSI, *op. cit.*, 1999, p. 461).

Embora não alheia aos poetas de expressão espanhola nem à poesia de Rilke, de quem é tradutora, a poetisa certamente acompanhou as inovações estéticas europeias do final do século XIX e início do século XX, assimilando o que melhor lhe veio. A opinião de Bosi (2007) a esse respeito é que, quando se pensa no percurso poético de Cecília Meireles como um todo, faz-se necessário ampliar muito o repertório de afinidades, já que o simbolismo foi “um manancial de imagens e modulações que penetraram a poesia moderna até meados do século vinte” (*idem*, p. 14).

Em artigo antológico publicado primeiramente em 10 de janeiro de 1959, no *Correio da Manhã*, Otto Maria Carpeaux (1960) declara sua opção pela denominação de “poeta” a Cecília Meireles, em oposição a “poetisa” e em protesto contra a consagração do sentimentalismo excessivo e da arte de forjar versos como ‘jogos de salão’. O crítico austríaco denuncia certo costume, sobretudo francês, de relegar para um anexo a poesia feminina, falsa, inclusive, porque escrita por homens.

Carpeaux reafirma, neste artigo, não apenas a grandiosidade da poesia de Cecília Meireles, como também rebate ataques a ela feitos e oriundos da incompreensão de seus versos. Para este crítico, trata-se de uma arte que “ocupa

lugar certo dentro da poesia brasileira sem ter participado da evolução dela”, e que, “embora pertencente a nós e ao nosso mundo, é uma poesia de perfeição intemporal” (CARPEAUX, *op. cit.*, p. 203 a 208).

Assim, não seria a demonstração das suas “fontes” o que importa, mas sua forma; e a captação do que lhe é essencial só poderia, no entanto, ocorrer através de uma “descrição” fenomenológica. Segundo Carpeaux, considerando-se apenas o sentido histórico de alguns versos cecilianos, eles poderiam ser definidos como “pós-simbolistas”. Mas, no Brasil, este é um fenômeno absolutamente excepcional, visto que o Simbolismo nacional, que gerou dois grandes poetas, falecidos sem o devido reconhecimento, foi um movimento poético derrotado, daí a vitória da obstinação parnasiana, e sua longa duração, apenas suplantada com o advento da revolução modernista.

Esta é a razão pela qual não se observa, na poesia brasileira, um movimento de “solidificação” da poesia simbolista, tal como o registrou Bowra em relação a Paul Valéry, George, Blok e Yeats, chamados *twice-born*, porque embora, de início, vagamente musicais ou até sentimentais e pseudomísticos, renasceram, recriando o simbolismo, ou estabelecendo o pós-simbolismo. À lista destes poetas Carpeaux acrescenta o espanhol Jorge Guillén e Cecília Meireles (Cf. CARPEAUX, 1960)<sup>13</sup>.

Ainda de acordo com Carpeaux (*op. cit.*), o que garantiu a Guillén e a nossa poetisa repercussão universal foi a atitude estética comum de não se terem retirado esteticamente do mundo, como os simbolistas o fizeram, nem se terem entregado às novas realidades, como o fez, por exemplo, Guillaume Apollinaire. Eles encontraram um equilíbrio entre *alofness*<sup>14</sup> e *engagement*, numa atitude madura da qual resulta uma poesia, a um só tempo, inatual e atual, intemporal, perfeita.

Evocando afirmações da própria Cecília Meireles, em entrevista concedida à *Gazeta de São Paulo*, em 28 de novembro de 1953, e levando em conta a condição social da mulher no século XX, Dal Farra (2006) protesta contra o tratamento de gênero endereçado por Carpeaux a Cecília, ao declarar que está mais do que na hora de recuperarmos a acepção original do vocábulo “poetisa”, já que a língua portuguesa

<sup>13</sup> Não é possível informar a página desta publicação porque seu acesso se deu através de microfilmagem de documento bastante e danificado fornecida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> Indiferença, apatia. [tradução nossa]

dispõe desta forma feminina para o masculino “poeta”. Daí ser, segundo o ponto de vista desta estudiosa, um escorregão ideológico, um ultraje chamar poeta a uma poetisa, conforme já percebera Natália Correia, em prefácio ao *Diário do último ano*, de Florbela Espanca (DAL FARRA, *op. cit.*, p. 345-351). Concordamos com esta autora e, por essa razão, mantivemos a forma feminina na referência à escritora estudada.

Dal Farra (*op. cit.*) credita a postura de Carpeaux ao fato de, na poesia ceciliana, a persona elocutora falar, muitas vezes, a partir de um ponto de vista universalista, evitando o uso da acepção de gênero. A essa atitude Sanches Neto (SANCHEZ NETO *apud* DAL FARRA, *op. cit.*) chamara “estética da ascese”, “escalada para o sublime”, “ponte para o elevado”. A estudiosa cogita, pois, que estes procedimentos poéticos concorreram substancialmente para que Cecília Meireles fosse vista de um ponto de vista neutral, supostamente representado com mais propriedade pela forma lexical “poeta”, acrescentando-se a isso a contiguidade espacial e temporal da poética ceciliana com uma poesia de forte extração feminina, como é o caso de Gilka Machado e de Adalgisa Néri.

Embora boa parte dos críticos literários opte por classificar a poesia de Cecília Meireles como uma mística neutral e isenta de sexo, Dal Farra (2006) considera justamente esse caráter de comunhão de tempos, espaços, vozes e estilos uma propriedade essencialmente feminina tanto sob o aspecto cultural como biológico. Para justificar sua argumentação, ela relembra o papel de unificadora da mulher na mística universal, o *status* feminino do indiferenciado primordial, associando à imagem primordial do universo a imagem do útero primevo, correspondente à acepção da ânima primordial, espaço comunitário que acolhe, ligando a imensa variedade das coisas. A força maternal é, nesse sentido, a característica principal da poesia de Cecília Meireles, podendo-se, então, afirmar que se trata de uma poesia de mulher.

Com relação à musicalidade da poesia ceciliana de maturidade, Carpeaux (1960) observa que, tal como acontece na música, a rara harmonia que emana dessa arte de versejar corresponde à combinação de espiritualismo e materialidade, de abstração artística e de fundo humano, de forma a organizar a emoção. Também aqui, como na música, a lucidez intelectual da exposição e a emoção humana do desenvolvimento são elementos característicos.

Bosi (1994), por sua vez, chama a atenção para o fato de Cecília Meireles ser talvez a poetisa modernista que modulou com mais felicidade os metros breves, conforme se pode ver nas *Canções* e no *Romanceiro da Inconfidência*.

Para aquilatar a categoria da poesia de Cecília Meireles, Carpeaux (1960) a compara às poéticas de Manuel Bandeira e a Carlos Drummond de Andrade, mas adverte que a exatidão artística característica do primeiro e a força típica da arte do segundo, conquanto possam ser ocasionalmente encontrados em *Viagem*, *Vaga música*, *Mar absoluto*, *Retrato Natural*, não constituem qualidades típicas da poesia ceciliana.

Gouvêa (2001), em ensaio comemorativo do centenário de nascimento de Cecília Meireles publicado na revista *Cult*, ratifica o ponto de vista de José Paulo Paes sobre a poesia ceciliana, metaforicamente denominada por este crítico “capitania poética”, por ela mergulhar raízes no solo mais profundo de nossa literatura do último século. Gouvêa (*op. cit.*) reconhece essa enriquecedora contribuição, classificando-a como

(...) a do lirismo puro, a da poesia essencial, a do mergulho no “eu profundo”, em parte considerável impulsionado pela busca de respostas ao porquê e ao destino da viagem sem prazo certo que todos neste planeta, com ou sem respostas definitivas sobre o “todo” ou o “nada” **[grifos do autor]**, empreendemos (GOUVÊA, *op. cit.*, p. 43).

Reconhecendo a inserção de *Viagem* num lirismo de linhas tradicionais, Darcy Damasceno (2001, p. 26) identifica este livro de poemas enquanto primeira obra acima de fronteiras que haja aparecido no nosso modernismo e na qual o tecido filosófico influía mais que a temática ou a revalorização do sistema versificatório. Neste, como também nos livros posteriores, são tematizados: a brevidade da vida, a incompreensão humana, a descrença religiosa, entre outros assuntos. Aliás, tal pluralidade diz bem do interesse humano de Cecília Meireles. Nesse sentido, Damasceno (2001) observa:

(...) as mais humildes manifestações de vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivos de elevada reflexão por parte

de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida (DAMASCENO, 2001, p. 27).

*Viagem* é, pois, revelação definitiva de uma natureza artística em plenitude e de um estilo poético em ponto de perfeição. Cecília Meireles, segundo este crítico, pode ser definida como poetisa apuradamente visual, com tendência à representação gráfica, graças ao recurso à adjetivação, à utilização de substantivos, indo do simples debuxo à sugestão do movimento e seus matizes, compondo em claro-escuro; é poetisa capaz de perscrutar singularmente o mundo físico e de convulsionar a lógica discursiva, renomear seres, transmutar-lhes atributos, confundi-los todos e, do caos, dar ordem a novo mundo (*Id. Ibid.*).

Mas a visão da natureza física não é apenas pormenorizada, como também panorâmica, pintura larga, policrômica, a retratar um cenário de árvores, nuvens, rios, bichos e homens. Cecília Meireles, segundo Damasceno (2001), busca seus motivos, sobretudo, na natureza; e a representação desta, de modo geral, não se dissocia da presença humana. A consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói.

De acordo com este exegeta, o conflito entre esta constatação e a aspiração da alma para preservar a realidade decorre o estado espiritual que caracterizou o barroquismo do século XVII e o consequente sentimento de melancolia ante a impossibilidade de manutenção das coisas.

São dados do ceticismo do poeta na consideração da realidade, expressões dubitativas e sentenciosas. A sabedoria que emana destas últimas traduz uma esquiva aos bens transitórios e aos frutos enganosos, constituindo-se temas de valor eterno: a mutabilidade das coisas, a precariedade do mundo, a instabilidade da fortuna, a variedade humana, a insatisfação amorosa, a estipulação da dor como preço da felicidade. Do tópico principal em que se enfeixam os desenganos, decorrem direta ou indiretamente as temáticas da insegurança do ser humano, da fragilidade das coisas, da inconstância da sorte, da ideia de que tudo é sonho.

Damasceno (*op. cit.*) observa que a consciência da transitoriedade/fugacidade da vida, embora traço nítido e distintivo do espírito barroco, aponta em todas as épocas literárias, culminando nos momentos de decadência.



Gouvêa (2008), em estudo mais recente e profundo da poética ceciliana, aponta os seguintes caminhos como os que levariam Cecília Meireles à identidade lírica de maturidade, reconhecida por ela própria e pela crítica a partir de *Viagem*: esforço, técnica e silêncio sobre o próprio fazer poético. Obstinada em desentranhar essa identidade, ou seja, esclarecer tal singularidade poética, a estudiosa distingue como um dos diferenciais mais flagrantes do lirismo ceciliano face à poesia modernista coetânea o reduzido aproveitamento, em seu universo de temas e motivos, da matéria do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do humorístico e do prosaico, ou do concreto e do empírico (GOUVÊA, 2008, p. 66).

Acrescentem-se a esses traços diferenciais o que a referida pesquisadora denominou uma “curiosa inespecialidade”, visto que, no seu entender, o canto de Cecília Meireles normalmente prescinde de notação de circunstância espacial, já que a poeta frequentemente canta ou reflete de um lugar que não é público nem privado, burguês nem proletário; que é, antes, ideal ou imaginário. Gouvêa (*op. cit.*, p. 71) identifica, ainda, como dois dos motivos mais frequentes na lírica ceciliana a busca da própria identidade e o sentimento de *dépaysement*, de exílio, de distância. A análise dos poemas nos permite acrescentar que, por vezes, a espacialidade parece diluir-se, dado o tratamento que lhe é dispensado pela poetisa, porém ele não desaparece por completo, sendo possível identificar seus indícios.

Recorrendo à comparação com outro mestre da transição do Simbolismo para o Modernismo, Bosi (2007, p. 14) assinala que a lembrança de paisagens e seres distantes ou desaparecidos também serve de suporte à lírica de Manuel Bandeira, mas que, neste, a matéria da memória dá-se precisa e direta no recorte do cotidiano, ao passo que, em Cecília Meireles, o pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos tivessem habitado um tempo remoto, levado pelo vento dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra, como é de se depreender dos versos iniciais do poema metalinguístico “Motivo”. Confirma essa intemporalidade, consubstanciada, na enunciação poética, em signos de distância e ausência (perda, nostalgia, renúncia, resignação), a projeção de um futuro que parece não ter rosto (“E um dia sei que estarei mudo:/ — mais nada!”).

Considerado um dos pólos do eixo-matriz dos significados do universo poético criado por Cecília Meireles, o sujeito lírico, segundo Bosi (2007, p. 16) relata uma experiência espiritual e existencial, colocando-se, com frequência, frente a um Outro

(o outro pólo) não necessariamente divino, como na obra de juventude, mas, quando amado, fonte de beleza e maravilhamento, ou, em última instância, enigmático, cuja perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo.

Bosi enxerga, por parte do *eu*, as tentativas de autorretrato, de autobiografia, de *retrato natural* como várias e mais árduas na medida em que esse *eu*, imerso em memórias, é não só herdeiro do passado como também o foco sobrevivente, o lugar dos afetos à procura de autocompreensão. Este historiador e crítico da literatura sugere, como comprovação de suas afirmações, a leitura do poema “Noções”, cujas imagens marítimas servem para a figuração, pela artista, dos estados mutáveis da sua subjetividade. Bosi (*op. cit.*, p. 17) também observa que a “fenomenologia da ausência” e a polaridade *eu/outro* são as dimensões mais significativas e responsáveis tanto pelo clima existencial como pelo tom dominante da poesia dessa fase, o que ainda iria depurar-se ao extremo em outros textos poéticos. (*Idem.*)

A despeito dessas características atribuídas ao “eu” lírico ceciliano, são recorrentes, ou mesmo obsessivas, suas declarações e reflexões acerca do fazer poético e da identidade poética na obra de maturidade. Sobretudo *Vaga música* ostenta um título que sugere consciência quanto ao fazer artístico-literário, pois essa alusão à música nos reenvia à aurora da poesia lírica, que remonta aos gregos, cingida, até a Renascença, ao canto e sendo entoada ao som da lira. Presentifica-se, assim, tal aliança secular extensiva ao processo de composição poética até a atualidade, posto que não se dissolveram, nem mesmo com a instauração do verso livre, pelos modernistas, os laços muito estreitos entre poesia e musicalidade.

Acreditamos ser essa “onisciência refletora”, no dizer de J. Guinsburg (1965), um certo elo entre os poemas de ambos os livros, a explicitar Cecília Meireles “mestra da palavra”, “mas da palavra a serviço da substância”, com uma expressão que, em *Vaga música*, “vai ganhando em virtuosidade” (COUTINHO, 1986, p. 125), equilibrada, em pleno processo de lucidez e liberdade em relação à criação poética.

No Capítulo seguinte, focalizaremos os conceitos relativos à metalinguagem e, subsidiariamente, à teoria da transtextualidade e à psicologia dos afetos, que darão suporte à análise do discurso poético metalinguístico tal como este se apresenta no livro de poemas em estudo. Retomaremos, igualmente, aspectos da historiografia literária europeia, mais precisamente occitânica e francesa, bem como informações

relativas ao universo musical, para uma melhor compreensão das influências estéticas que atuaram sobre a criação artística de Cecília Meireles.

## CAPÍTULO 2 – ASPECTOS ESTRUTURAIS METALINGUÍSTICOS E TRANSTEXTUAIS DA LÍRICA DE *VIAGEM*

### 2.1 Estrutura da obra

Em artigo já referido, Andrade (1972) sugere haver, em *Viagem*, “três terras de poesia e três datas estéticas distintas” (Cf. ANDRADE, *op. cit.*, p. 162), retomando, assim, com mais precisão, o que já afirmara a esse respeito: “há um bocado de tudo no livro, talvez com exceção única dos processos parnasianos” (*Id.*, p. 161).

De fato, a falta de datação nos poemas dificulta a compreensão do todo, conforme o mesmo crítico constatou. Chama a nossa atenção, ao olhar de forma panorâmica os títulos das composições, a regularidade com que foram dispostas: oito poemas com titulação variada entre os epigramas nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8; cinco entre os epigramas nº 8 e 9; oito entre os epigramas nº 9, 10 e 11; sete entre os epigramas nº 11 e 12; e, finalmente, quatro entre os epigramas nº 12 e 13.

Este “bordado búlgaro” (ANDRADE, *op. cit.*) revela a heterogeneidade do conjunto, daí a sensação de atordoamento do leitor Mário de Andrade e dos demais leitores (inclusive o nosso) diante da aparente ausência de uma sequência temática, a qual, em outras obras, está sugerida desde a rigorosa enumeração dos textos, como a existente nos *Doze noturnos da Holanda* (1952), composto por textos que exibem, em seus títulos, numerais cardinais, como também no *Romanceiro da Inconfidência* (1953), cujas composições portam títulos enumerados por algarismos romanos e nas quais as temáticas estão, em sua grande maioria, explícitas.

Neste último livro de poemas, conforme Míriam Carvalho (1979) identificou, esses elementos possuem a função semântica de antecipar o clima e o caráter intrínseco do conteúdo das composições, revelando, do ponto de vista estrutural, coerência histórica com a titulação dos capítulos dos *Autos de devassa da Inconfidência Mineira*. Formam-se, nesta obra, macrossequências narrativas<sup>15</sup> intercaladas por poemas líricos e dramáticos; as composições essencialmente líricas possuem função divisória estrutural e mesmo didascálica, visto que precedem

---

<sup>15</sup> Cf. PARAENSE, 1990.

verdadeiros painéis de eventos históricos, resultantes do empenho monacal da autora em exaustivas pesquisas sobre episódios dos setecentos em Minas Gerais<sup>16</sup>.

No que concerne a *Viagem*, seu conteúdo e forma são bem diversos. Já foi registrado certo intervalo de tempo entre a publicação de *Baladas para El-Rei*, de 1925, e a desta premiada obra, de 1938, composta ao longo de um período de abalos profundos na existência de Cecília Meireles, como já foi por nós registrado no Capítulo 1 deste estudo.

Para Miguel Sanchez Neto (2001),

Apenas em 1939, ao reunir poemas produzidos entre 1929 e 1937, Cecília Meireles chega a seu estilo definitivo, com o livro *Viagem*, trazendo toda a sua inquietação mística para um plano mais próximo da realidade cotidiana, que, no entanto, aparecerá sempre como alegoria. Esta tendência alegórica dará sempre a tônica de sua poesia, pois para a autora o real não é algo em si, mas referência a um mundo abstrato. Ou seja, a esfera da materialidade só conta para ela poder conduzi-la além da matéria, guardando antes de mais nada uma condição figurada.

O livro é significativamente dedicado aos amigos portugueses. A idéia de viagem traz um sentido muito forte. Está ligada à própria história de Portugal, à vinda de seus antepassados açorianos, revelando assim conexões históricas e biográficas, mas aparece em oposição a uma prática do geografismo em literatura. (SANCHEZ NETO, 2001, p. xxxii e xxxiii).

Assim, segundo este estudioso,

Como é próprio da arte literária, os vocábulos acumulam sentidos. Em suas reflexões sobre o fazer artístico, Bosi (1986) vê asseguradas duas conquistas do artista moderno, a partir de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e das vanguardas pós-impressionistas: a superação do realismo ingênuo, segundo o qual arte era imitação da natureza ou dos objetos culturais; e do formalismo retórico da tradição neoclássica, com suas petrificadas regras de “bom gosto”.

Graças a isso, o artista coloca-se face a face com as práticas e os significados do seu fazer – construir, conhecer, exprimir, operações vitais e incontornáveis em todo

---

<sup>16</sup> Ver testemunho de Paulo Rónai (1990), leitor das provas de algumas obras de Cecília Meireles, em seu artigo “Lembrança de Cecília Meireles”.

processo que conduza à obra, doravante com a possibilidade, e mesmo a necessidade, de “começar de novo, corajosamente, pesquisando formas, contemplando o mundo exterior (a natureza e a sociedade que existam dentro e fora de nós) e o mundo interior, o oceano aparentemente sem fundo nem margens do espírito” (BOSI, *op. cit.*, p. 69). Daí o substantivo *Viagem* ser metáfora, a nosso ver, adotada por Cecília Meireles para nomear tais perquirições e ações do “eu” poético em toda a sua complexidade. Dada a sua recorrência neste livro de poemas e nas demais obras poéticas da autora, torna-se uma das temáticas a ela mais caras, conforme observação de Mello (2002), a seguir transcrita:

O tema da viagem é constante no imaginário de Cecília Meireles, já presente no título do livro que a consagrou no cenário das Letras em 1938. Desdobra-se, de um lado, em uma dimensão geográfica, literal, nas referências às viagens marítimas portuguesas, aos percursos em cidades europeias, indianas e outras, cujos motivos estão consignados em *Poemas escritos na Índia*, *Poemas de viagem*, *Poemas italianos* e nas *Crônicas de Viagem*; de outro, assume um sentido metafórico, de itinerário de um Eu em busca de si mesmo ou da referida instância incognoscível, inalcançável, utópica. Nesse segundo sentido, o tema é balizado pelas imagens do mar, da noite e do céu, que se prolongam em três redes imagéticas, construídas com vocábulos do mesmo campo semântico. (MELLO, 2002, p. 25)

A estrutura do livro de poemas em estudo, embora não tão aleatória quanto possa parecer, não reflete o caráter independente de muitas de suas peças poemáticas, escritas em momentos distintos, mais precisamente entre 1929 e 1937<sup>17</sup>, e em conformidade com convenções estéticas diversas, conforme podemos comprovar ao examiná-las.

De qualquer maneira, houve, por parte de Cecília Meireles, a intenção de agrupar esses poemas em um único livro, conferindo-lhe inteireza de conjunto e de conteúdo, espécie de encerramento de uma fase de criação artística e início de outra. Assim se explica certa simetria estrutural conferida a *Viagem*, como podemos melhor visualizar no seguinte quadro:

---

<sup>17</sup> Esta datação se segue ao título da obra na edição do volume único da quarta edição da *Poesia completa* publicada pela Nova Aguilar (1993).

EPIGRAMA Nº 1	MOTIVO – NOITE – ANUNCIAÇÃO – DISCURSO – EXCURSÃO – RETRATO – MÚSICA
EPIGRAMA Nº 2	SERENATA – A ÚLTIMA CANTIGA – CONVENIÊNCIA – CANÇÃO – PERSPECTIVA – CANÇÃO – SOLIDÃO – ACEITAÇÃO
EPIGRAMA Nº 3	MURMÚRIO – CANÇÃO – GARGALHADA FIM – CRIANÇA – DESAMPARO – FIO – INVERNO
EPIGRAMA Nº 4	ORFANDADE – ALVA – CANTIGUINHA – TERRA – ÊXTASE – SOM – GUITARRA – DISTÂNCIA
EPIGRAMA Nº 5	CAMPO – RIMANCE – RENÚNCIA – PAUSA – VINHO – VALSA – GRILO – DESCRIÇÃO
EPIGRAMA Nº 6	ATITUDE – CORPO NO MAR – LUAR – DIÁLOGO – ESTRELA – DESVENTURA – NOTURNO - NOÇÕES
EPIGRAMA Nº 7	REALEJO – FADIGA – HORÓSCOPO – RESSURREIÇÃO – SERENATA – PRAIA – SEREIA – ENCONTRO
EPIGRAMA Nº 8	CANTIGA – CAVALGADA – MEDIDA DA SIGNIFICAÇÃO – GRILO - ACONTECIMENTO
EPIGRAMA Nº 9	PROVÍNCIA – CANTAR – DESTINO – QUADRAS – NOTURNO – ORIGEM – FEITIÇARIA - MARCHA
EPIGRAMA Nº 10	ONDA – HERANÇA – HISTÓRIA – ASSOVIO – PERSONAGEM – ESTIRPE – TENTATIVA - CANTIGA
EPIGRAMA Nº 11	PASSEIO – CANTIGA – A MENINA ENFERMA – DESENHO – TIMIDEZ – TAVERNA - PERGUNTA
EPIGRAMA Nº 12	VENTO – MISÉRIA – METAMORFOSE - DESPEDIDA
EPIGRAMA Nº 13	

Quadro 1

Não nos soa forçoso associar este esmero da poetisa em ordenar meticulosamente os poemas de *Viagem* à atitude de Baudelaire ao estruturar *Les fleurs du mal*. Publicada em 1857, após quinze anos de paciente elaboração, e a ostentar cem poemas, dos quais alguns antes divulgados em revistas e jornais, esta obra é, conforme registra Teles (1997), composta de seis partes lucidamente organizadas. O poeta francês chamara a atenção a esse respeito ao declarar: “O único

elogio que eu solicito para este livro é que se reconheça que ele não é um puro álbum e que tem um começo e um fim” (TELES, *op. cit.*, p. 43).

Acreditamos que semelhante concepção poética regeu o trabalho artístico de Cecília Meireles. cremos igualmente na intenção da poetisa de intercalar declamação e interlúdio<sup>18</sup>.

## 2.2 A função dos epigramas

“Epigrama” é denominação poética herdada por nós, lusófonos, do grego *epígramma* via latim *epigramma*, e que, etimologicamente, resulta de *epi* + *grafo*, ou seja, “escrevo sobre”. Significava, originariamente, a inscrição perpetuadora do nome do autor de uma obra de arte ou do doador de uma oferenda votiva, embora também servisse para designar a inscrição em verso feita numa lápide sepulcral (Cf. *Paladas de Alexandria*: 2001).

De acordo com Bilac e Passos (1905), o mérito desse tipo de poema consistia em fazer conhecer um objeto de modo simples, mas perfeito, de forma a impressionar o espírito, integrando-se a tal composição, posteriormente, sentido moral (Cf. BILAC e PASSOS, 1905, p. 94).

Após adquirirem autonomia e perderem sua função meramente pragmática, tais textos ganharam foros de gênero literário, deixando de ser anônimos. Seu cultivo intenso permitiu a formação de uma verdadeira tradição que remonta à Alta Antiguidade grega, estendendo-se por cerca de dois mil anos. A partir do século III a. C., o epigrama passou a expressar livremente os sentimentos, graças à influência da retórica, da tragédia, também vazada em versos, e da poesia convivial. Alargou-se, assim, o seu escopo e seu repertório de temas; não mais limitado à paródia das inscrições votivas ou sepulcrais, tornou-se a modalidade mais popular da lírica grega, substituindo, inclusive a erótica, ou amatória (Cf. *Paladas de Alexandria*, 2001). Em Roma, Marcial tornou o epigrama auxiliar da sátira (Cf. BILAC, 1905, p. 94).

---

<sup>18</sup> Entende-se por interlúdio um trecho tocado ou cantado entre as partes principais de uma obra maior, como uma ópera. Na música instrumental, interlúdios modulatórios podem servir de transição da tonalidade de um movimento ou seção para a tonalidade do movimento ou seção seguinte (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994, p. 459).



Zagury (1973) vê, nos epigramas de *Viagem*, a função de “anticanção, anti*viagem*, repouso irônico” (Cf. ZAGURY, 1973, p. 33) em relação às demais composições. Essa compreensão certamente decorre das diferenças estruturais e conteudísticas entre as peças poemáticas predominantemente líricas e esses poemas. No plano estrutural traçado pela poetisa para a este livro de poemas, evidenciado no quadro representado no subtópico anterior, percebemos que os epigramas instauram uma tonalidade elocutória diferenciada das demais peças, envolvendo o leitor no “espetáculo poético”, organizando-o na sua duração e encerrando-o, daí identificarmos certo caráter dramático e metalinguístico.

Classificados por Bilac e Passos (1905) como pertencentes ao gênero satírico, porém incluídos por Hegel (1964) no elenco das categorias integrantes do gênero épico próximas do tom lírico, os epigramas constituem “uma pequena poesia rápida e incisiva, de malícia caústica” (Cf. BILAC e PASSOS, *op. cit.*, p. 94). Hegel (1964) observa que essa proximidade do lirismo se dá na medida em que eles relacionam seus enunciados a um sentimento, transferindo, assim, o conteúdo da realidade positiva para a interioridade (HEGEL, *op. cit.*, p. 299). Sob influxo épico, foram escritos em versos hexâmetros datílicos, ou seja, versos de seis pés métricos com predominância dos pés compostos de uma sílaba longa seguida de duas breves (Cf. *Paladas de Alexandria*, 2001).

Com relação a sua agudeza e concisão, este gênero poético, em especial o arcaico e clássico, era uma espécie de paródia do estilo das antigas inscrições tumulares ou votivas, a impor ao poeta uma expressão a um só tempo sentenciosa e econômica, breve, contida, em termos de emoção, elocução ciosa de comunicar uma experiência, uma verdade, daí uma certa proximidade do provérbio e do aforismo (*Id.*).

No “Epigrama nº 1”, a voz poética inaugura o desfiar de composições de diversificada natureza de *Viagem* ao anunciar solenemente:

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis  
uma sonora ou silenciosa canção:  
flor do espírito desinteressada e efêmera.

Este poema é, pois, uma espécie de convocação ao ouvinte/leitor, para que acompanhe os “acontecimentos especiais” nos quais se constituem as composições de *Viagem*. Configura-se, dessa maneira, o espaço de enunciação de uma artista

consciente dos elementos estéticos que produz e ciosa de interlocutores, conforme lemos nos seguintes versos:

Por ela os homens te conhecerão:  
por ela, os tempos versáteis saberão (5)  
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,  
quando por ele andou teu coração.

A utilização da segunda pessoa gramatical é estratégia comunicativa que envolve o ouvinte/leitor no “espetáculo” mundano, desviando a atenção deste interlocutor com relação à voz elocutória, sem que esta seja necessariamente anulada. Assim, a poetisa simula certa impessoalidade e aciona a dramaticidade, visto que o discurso é endereçado a alguém, numa atitude que pressupõe o compartilhamento da experiência dramática de observação dos fatos do mundo, como também dos objetos estéticos que são os poemas<sup>19</sup>.

Cabe, aqui, rememorarmos rapidamente o conceito aristotélico de arte poética como imitação ou *mímesis*. O filósofo estagirita diferencia modalidades artísticas com base em três atitudes estéticas: imitar por meios diferentes (ritmo, palavra, melodia, metro, gestos etc.), por objetos diferentes (pessoas, objetos, etc.) ou por maneira diferente (narrando fatos na 1ª pessoa, pela boca de um personagem ou deixando as personagens agirem). A razão do nome *drama* é, segundo Aristóteles, o representá-las *em ação*. No caso específico da literatura, para proceder à imitação o artista se utiliza “apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas” (Cf. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino, 1988, p. 21).

Mas a poesia, entendida por Aristóteles como qualidade inerente a toda arte, era diversa, conforme o gênio dos autores, daí, por exemplo, o qualificativo “graves” para os que representavam ações nobres e as de pessoas nobres, enquanto outros representavam ações mais vulgares e do vulgo, compondo vitupérios (*Idem*, p 22).

Faz-se igualmente oportuno retomar algumas observações de LUNA (2005) relativas ao conceito aristotélico em pauta:

---

<sup>19</sup> No *Romanceiro da Inconfidência* essa intenção de comunicação se explicita já nos títulos das FALAS.

A concepção de imitação poética formulada por Aristóteles, embora devedora da tradição grega, adequa-se bem à sua própria elaboração filosófica acerca de uma espécie de “essência inteligível” presente em todas as coisas: a forma. (...) Começemos por considerar que, para Aristóteles, o mundo não é uma réplica em segunda ordem de formas ideais. A despeito dos ensinamentos recebidos de Platão, Aristóteles conceberá o universo como um conjunto de compostos de “matéria e forma”, o primeiro desses constituintes sendo a matéria bruta e o segundo, a forma, uma espécie de “essência inteligível” – aquilo que nos permite reconhecer um objeto quando o observamos. (...) Esta seria a *via-crucis* da composição artística: tornar acessível aos homens, através dos diversos meios de imitação, a essência que define, que anima as coisas, aquilo que faz com que a realidade representada pareça realidade (LUNA, 2005, p. 198 e 199).

Luna (2005) vê a *Poética* aristotélica como uma “Defesa da Poesia”, em vista das ideias expressas por Platão na *República*. Assim, Aristóteles rejeita o longínquo “céu” platônico das formas ideais do mestre em favor de um princípio filosófico que considera as formas como presença em relação aos fenômenos observados (Cf. LUNA, *op. cit.*, p. 196). Tal atitude é considerada por essa estudiosa bem mais coerente em relação à *mímesis*, constituindo a *Poética* um guia extremamente lúcido de investigação.

Outro aspecto importante realçado por Luna (*op. cit.*) e que consideramos enriquecedor a nossa pesquisa é o seguinte:

Aristóteles prioriza em seu texto a ideia do poeta artífice, lúcido, capaz de comandar com habilidade os elementos estéticos e estruturais no processo de construção da ação que imita – desvio óbvio em relação à noção platônica de poeta extático, possuído, alguém que não sabe exatamente o que faz (LUNA, 2005, p. 209).

A arte de Cecília Meireles é, a nosso ver, prova cabal de tal consciência criadora, daí a qualidade estética de seus livros de poemas, calcada, inclusive, no aporte de elementos de outras artes, especialmente da tradição literária e artística europeia e oriental, em suas vertentes populares e eruditas. Nesse sentido, a atitude

da poetisa e seu estilo literário aproximam-na dos simbolistas franceses, sobre os quais as novas formas da pintura e da música exerceram verdadeira fascinação<sup>20</sup>.

Para Zagury (1973), os epigramas de *Viagem* têm a função de “uma consciência crítica sobressalente da persona poética”, sendo a primeira dessas composições uma espécie de “proposição geral” (ZAGURY, *op. cit.*, p. 32). Neles, a nosso ver, explicita-se certa lucidez da poetisa tanto ante seu ofício de artífice da palavra quanto em relação à natureza mesma da arte. O sujeito lírico se coloca como ser de passagem que é, deixando à posteridade suas composições, objetos com existência própria e duradoura.

Em *Viagem*, os epigramas são enumerados de maneira a indicar, conforme já observamos, o plano da obra, cujos elementos se inter-relacionam, de forma a ensejarem uma leitura global.

Neste caso, o processo de ressignificação operado pela poetisa ao atualizar esse gênero literário não se dá através de procedimentos intertextuais, como a citação e a alusão, que são, juntamente com o plágio, as três categorias de intertextualidade (Cf. GENETTE, 1982); nem há apropriações com intenções parodísticas. A leitura e a análise dos textos apontam para uma atitude artística mais cerimoniosa, talvez pautada na admiração e no respeito pelo cânone clássico.

Por essa razão, são conservadas algumas características formais desses textos artísticos antigos: são mantidas sua curta extensão e concisa expressão. No que tange à estrofação, há regularidade, a exemplo da adoção de quadras e rimas consoantes alternadas nesta composição de número 3:

És precária e veloz, Felicidade.  
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras.  
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,  
E, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa. (5)  
Fizeste para sempre a vida ficar triste:  
Porque um dia se vê que as horas todas passam,  
E um tempo, despovoado e profundo, persiste.

<sup>20</sup> Ver, a esse respeito, o capítulo “La littérature et les autres arts”, do compêndio *Histoire de la littérature française: de Zola à Apollinaire* (Cf. REFERÊNCIAS). As interinfluências entre música e literatura na obra em estudo serão abordadas no subcapítulo 2.5 O “**lirismo musical**”.

Observemos, ainda nesse sentido, o “Epigrama nº 9”, cujos tercetos, compostos de versos polimétricos, apresentam rimas pobres, consoantes e emparelhadas, correspondentes ao esquema AAB/CCB:

O vento voa,  
a noite toda se atordoa,  
a folha cai.

Haverá mesmo algum pensamento  
sobre essa noite? sobre esse vento? (5)  
sobre esta folha que se vai?

Mas, como podemos constatar, o verso livre, conquista definitiva do Modernismo, também está presente nesses poemas, embora a pontuação se mantenha nos moldes da gramática normativa. Ambas as composições aproximam-se de seu paradigma clássico ao enunciarem reflexões provenientes de certa vivência.

Ao optar por denominar algumas composições como epigramas, Cecília Meireles atualiza e ao mesmo tempo reverencia a tradição poética clássica, sem descaracterizá-la em sua essência, acrescentando-lhe novos matizes e funções.

O caráter diversificado, ou heterogêneo, de *Viagem* também se explicita nos seus variados elementos formais - estrofes, metros, esquemas de rimas, temáticas, o que está sugerido, por vezes, desde a titulação dos poemas.

Não julgamos oportuno atribuir ao “Epigrama nº 1” o mesmo valor das demais composições assim intituladas, uma vez que ele possui a função de abrir a “parada de poesia” (retomando o discurso de Cassiano Ricardo), de preparar o leitor/interlocutor para o acolhimento dos demais noventa e nove poemas.

A recepção da arte poética, conforme se depreende do discurso lírico nos versos finais desta composição, dá sentido tanto à existência da poetisa quanto à do leitor. Essa concepção da linguagem-objeto constitui uma atitude diferencial em relação aos poetas brasileiros anteriores ao Modernismo e nos reporta às observações de Barthes (2007) sobre a metalinguagem literária.

Segundo ele, na França, apenas provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura, durante séculos desconsiderada enquanto

linguagem, começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura (BARTHES, *op. cit.*, p. 27).

Barthes dividiu essa nova visada em fases. Assim, num primeiro momento, marcadamente com Gustave Flaubert, verificou-se a consciência artesanal da fabricação literária. Depois, com Stéphane Mallarmé, registrou-se a vontade heroica de confundir, numa mesma substância escrita, a literatura e o pensamento sobre a literatura. Num terceiro momento, na esperança de escapar da tautologia literária, Marcel Proust declarou que ia escrever e fez dessa declaração a própria literatura. Posteriormente, com o Surrealismo, se deu a multiplicação voluntária e sistemática ao infinito dos sentidos da palavra-objeto, não limitada a um significado unívoco. E, por fim, com Alain Robbe-Grillet, inversamente à postura anterior, os sentidos da palavra-objeto foram se rarefazendo, numa experiência de brancura (não inocência) da escritura. (Cf. BARTHES, *op. cit.*, p, 28)

Por razões históricas, profissionais e pessoais, acreditamos que nossa poetisa não permaneceu indiferente a essas experiências estéticas inovadoras; com isso, porém, não queremos assegurar que ela absorveu as influências de todos os escritores referidos, mas que certamente incorporou tendências e atitudes dos que leu, traduziu, divulgou, assim como daqueles com quem interagiu. Os livros de poemas e as dedicatórias neles espalhadas, a longa correspondência mantida com artistas brasileiros e estrangeiros o atestam.

Julgamos oportuno relembrar que Cecília Meireles lecionou literatura na Universidade do Distrito Federal (1936-1938) e na Universidade do Texas (1940), além de ter estudado violino, vários idiomas estrangeiros e de ter realizado traduções de inúmeras obras literárias e dramáticas, a exemplo de *Pelléas et Mélisande*, do poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, que, embora não publicada, foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo grupo Os Comediantes (Cf. MEIRELES, *Poesia completa*, 1993, p. 98)<sup>21</sup>.

Autor dos livros de poemas *Serres chaudes* (1889) e *Quinze chansons*, Maeterlinck deu ao simbolismo francês seu teatro. Em sua poesia, criou um clima de

---

<sup>21</sup> Em Paris, *Pelléas et Mélisande* foi encenada graças a um projeto de Paul Fort, retomado pelo ator Lugné-Poe, da companhia Théâtre d'Art. Este drama depurado da paixão secreta e do ciúme foi imortalizado pela música de Claude Debussy (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, pp. 155 e 156).

angústia febril, de sufocamento, de dificuldade existencial, tendo recorrido a um vocabulário concreto, quadras octossilábicas ou versos livres escritos não na linha melódica de uma estrofe, mas em versos duros, prosaicos e com unidade sintática ou semântica (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 127).

Em entrevista concedida a Haroldo Maranhão, em 1949, quando interrogada sobre as raízes espirituais da sua poesia, Cecília Meireles declarou:

(...) se for possível considerar aquilo de que mais gosto, ou que repercute mais em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; **os simbolistas franceses e alemães [grifos nossos]**. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados (MEIRELES, 1993, p. 89).

Em outra ocasião, interpelada por Fagundes de Menezes, confessou o seguinte sobre seus poetas preferidos:

Seria preciso citar desde o princípio dos tempos até agora, em todos os lugares do mundo. Além disso, há momentos em que estou mais sensível a uns do que a outros... Tagore, Goethe, Heine, Hofmannstahl, Rilke, os simbolistas franceses, Antonio Machado, Rosália de Castro, Lorca, **Poe**, Blake, **muitos ingleses, especialmente Shelley e Keats**, e uma longa lista de nomes **portugueses, que vêm da Idade Média até agora. [grifos nossos]** (Mas, quanto à Idade Média, é outra história) — E seria uma injustiça não falar, mesmo por alto, de todos os Clássicos da Antiguidade (MENEZES, 1953).

Com base em suas declarações e no seu apuro formal, constatamos que a poetisa era familiarizada com técnicas de versejar e tradições poéticas as mais variadas. Isso certamente lhe permitiu a tomada de consciência sobre sua própria arte, como também o exercício com maestria da diversidade métrica e estrófica presente em *Viagem*, entre outros aspectos estruturais de sua poesia, que abordaremos, de forma geral, ainda neste Capítulo.

Esse cosmopolitismo estético de Cecília Meireles muito se assemelha à atitude dos escritores franceses, já que, nas últimas décadas do século XIX, o mundo literário francês abriu-se às literaturas estrangeiras, graças à tradução de Poe por

Baudelaire, por exemplo, como também às traduções realizadas por Heine, Maeterlinck, Rabbe, Samain, Vielé-Griffin, Ibsen, Léon Bazalgette, entre outros. Desta maneira, tomou-se conhecimento das lições de Hartmann, de Schopenhauer, Nietzsche, do idealismo de Carlyle, de Emerson, de Hegel. De modo idêntico, tornam-se familiares a poesia de Novalis, de Shelley, de Rossetti, de Swinburne, de Whitman. Descobre-se, também por essa via, os romances russos de Tolstoi e Dostoievski, o teatro escandinavo, os romances de Oscar Wilde, Charles Dickens, Orson Wells. Com os italianos, as relações se dão através de intermediários, como Gabriele D'Annunzio e Canudo, que frequentavam Paris e escreviam em francês (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 63-67).

Como se vê, conforme registro historiográfico (*op. cit.*), além do prestígio internacional da língua francesa, nesse período histórico, a internacionalização também da cultura e da estética da França tornaram-se, às vésperas da guerra, uma realidade. E isso explica como muitos desses autores se tornaram conhecidos entre os escritores brasileiros do início do século XX, inclusive por Cecília Meireles.

A última composição de *Viagem* é um epigrama. Antecedido por uma composição lírico-amorosa intitulada “Despedida”, o “Epigrama nº 13”, em versos livres e com rimas consoantes emparelhadas e alternadas tem como função encerrar solenemente a elocução poética. Neste poema, o sujeito lírico reporta-se a elementos históricos dispostos em uma ordem cronológica bem definida.

Passaram os reis coroados de ouro,  
e os heróis coroados de louro:  
passaram por estes caminhos.

Depois, vieram os santos e os bardos.  
Os santos, cobertos de espinhos. (5)  
Os poetas, cingidos de cardos.

Assim, no primeiro dos dois tercetos, são apontados os personagens mais antigos: “os reis coroados de ouro” (verso 1) e “os heróis coroados de louro” (verso 2). O discurso poético apresenta-se em ritmo pausado, a sugerir a evolução do desfile desses personagens ao longo dos séculos; a posposição dos sujeitos confere força presentificadora à forma verbal “passavam”, repetida em anáfora e em elipse no início dos versos. O dêitico inscrito na expressão adverbial “por estes caminhos” (verso 3)



atesta a presença testemunhal de um enunciador que, à maneira de um cronista, registra fatos importantes.

Os seres evocados, nesse primeiro momento, remetem ao período da Antiguidade e a suas primeiras civilizações, mais precisamente ao antigo Oriente Próximo, também denominado Ásia Ocidental ou Ásia Anterior, que abrange o Egito, a Arábia, a Síria, a Palestina, a Mesopotâmia, a Armênia, o Irã e a Ásia Menor (Cf. AQUINO *et al.*, 1980, p. 87).

A alusão ao representante político da população que integrava essas sociedades primitivamente agrárias, constituídas à base de um regime de servidão coletiva, é indicativa das transformações de um estágio inicial para um nível técnico graças ao qual a produção de alimentos gerou um excedente econômico e a consequente noção de propriedade eminente.

Nesse contexto, a Realeza compunha um pequeno grupo privilegiado, devido à crença de que apenas a ela eram dadas as graças dos deuses ou sua encarnação. Nessas sociedades politeístas, a religião constituía a base do poder dos governantes e o elemento marcante no progresso das Letras, Artes e Ciências. As divindades eram masculinas e antropomórficas; acreditava-se na vida após a morte. Nas Artes foram expressas a riqueza e o poder dos governantes e dos deuses, a exemplo da arquitetura egípcia.

A alusão aos heróis, no verso 2, assinala a indicação de um outro referencial histórico e cultural importante para a Humanidade: o estabelecimento do Mundo Ocidental, pelos gregos e romanos, já na Antiguidade Clássica. A referência à poesia épica, através de seus protagonistas evidencia o valor artístico das epopeias homéricas, modelares para as literaturas europeias e ocidentais de modo geral. Nesse sentido o louro (verso 2) é símbolo caracterizador desses personagens, já que, como todas as plantas que se mantêm sempre verdes, está ligado ao simbolismo da imortalidade (Cf. *Herder léxikon dicionário dos símbolos*, 1990, p. 127)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> O **louro** era considerado na Antiguidade um purificador físico e moral. A ele também se atribuía a capacidade de estimular a inspiração poética e os poderes divinatórios; além disso, tinha a reputação de proteger contra o raio. Era consagrado sobretudo a Apolo. Relacionado com os cortejos triunfais, veio à tona principalmente devido à virtude purificadora que lhe era atribuída: as pessoas o usavam para purificar-se do sangue derramado na guerra; mais tarde, foi considerado símbolo da vitória, do triunfo e da imortalidade adquirida. Nesse sentido, foi utilizado também como condecoração por feitos especiais nas ciências e nas artes (sobretudo literária), quase sempre sob a forma de coroa (Cf. *Herder léxikon dicionário de símbolos*, 1990, pp. 127 e 128).

No segundo terceto, iniciado pelo advérbio “depois”, é representado o período medieval, através da alusão aos “santos” da Igreja e aos trovadores occitânicos, referidos como “bardos” (verso 4). Estes personagens históricos encontram-se colocados no mesmo plano, conforme sugere sua disposição no mesmo verso, e marcados, ambos, por símbolos distintivos<sup>23</sup>.

É pertinente observarmos que a poetisa equipara esses últimos personagens, conferindo-lhes aura mística ao associá-los à experiência do sofrimento e ao universo da espiritualidade. Acreditamos serem tais delimitações assim estabelecidas de maneira deliberada e dispostas como fecho para *Viagem*, de forma a sinalizar os parâmetros culturais e estéticos de sua admiração e predileção, e, por conseguinte, elementos-chave para a compreensão de sua sensibilidade e de sua verve artística.

### 2.3 Metalinguagem, emoção e concepção poéticas

Uma vez que o estudo da metalinguagem envolve tanto aspectos linguísticos, referentes à natureza da comunicação, da retórica, da argumentação e enunciação poético-discursiva, como aspectos definidores do estatuto mesmo dos textos poéticos, passamos a expor alguns desses postulados, para fundamentar nossa leitura dos poemas escolhidos.

O ponto de partida teórico sobre este estatuto linguístico foi dado por Roman Jakobson (2001), que estabelece as seis funções para linguagem humana, a saber: referencial, emotiva, conativa, apelativa, fática e metalinguística. Para ele, importa a distinção feita na lógica moderna entre dois níveis da linguagem, a “linguagem-objeto” que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem.

Por conseguinte, sempre que o remetente e/ou o destinatário de uma mensagem tem/têm necessidade de verificar se está/estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO, desempenhando uma função METALINGUÍSTICA, de

---

<sup>23</sup> O **espinho**, *acúleo*, é símbolo da fadiga, de obstáculos e de sofrimentos. O espinho do agave era um instrumento de mortificação para algumas tribos indígenas: os sacerdotes espetavam a própria pele para oferecer seu sangue aos deuses. Nas artes plásticas, um ramo de espinhos ao redor de uma caveira é símbolo de danação eterna. A *coroa de espinhos de Cristo* é ao mesmo tempo símbolo da dor e do escárnio. A tonsura dos monges também se referia simbolicamente a ela. A *sarça ardente* citada na narrativa sobre o sacrifício de Isaac foi considerada muitas vezes uma prefiguração simbólica da cruz e da coroa de espinhos de Cristo. O cardo, como muitas plantas espinhosas, também é um símbolo da fadiga e das dores; na iconografia cristã, simboliza o sofrimento de Cristo e dos mártires, sendo ao mesmo tempo o símbolo da redenção (*Idem*, pp. 46 e 88).

modo que, sempre que verificamos, em textos de natureza diversa, sentenças equacionais que esclarecem sobre o significado de termos ou elementos que os compõem, estamos diante de um discurso metalinguístico, típico de gramáticas, dicionários ou de qualquer texto através do qual sejam explicitados aspectos relativos ao funcionamento de uma determinada linguagem.

Os postulados sobre a metalinguagem estão na base da teoria da comunicação e servem igualmente aos estudos literários, visto que, também nos textos da literatura, as funções linguísticas são passíveis de análise, o que determina sobremaneira sua significação. Mas, se a função poética é a prevalente nos textos da literatura, no caso particular das composições líricas, a função expressiva ou emotiva é, em sua grande maioria, igualmente preponderante, além de, nesses textos, serem acionados códigos vários, ou seja, a literatura remete e, por vezes, explicitamente, tanto a textos literários como aos artísticos de forma geral.

Berardinelli (2007) avalia a notável restrição das fronteiras da poesia na pós-modernidade, ao ponto de coincidir com o território da lírica, e observa que, graças a Novalis, Leopardi, Alan Poe, Mallarmé, como também às poéticas abrangentes e inclusivas de Whitman e Rimbaud, e às anti-intelectualistas e vitalistas dos antípodas de Baudelaire, foram abertas as portas para as formas de radicalismo antidiscursivo que acabaram por consolidar uma separação nítida, ontológica e de princípio (no plano teórico) entre poesia e prosa, entre um uso “essencial” da linguagem e um uso “instrumental” ou “relacional. Isso levou à definição formalista e jakobsoniana de uma função poética da linguagem distinta das demais funções. Trata-se, segundo o crítico, de um modo essencialista, embora aparentemente linguístico, de definir a poesia de uma vez por todas (Cf. BERARDINELLI, *op. cit.*, pp. 175 e 176).

Ao estudar o enunciado enquanto unidade de comunicação verbal, Mikhail Bakhtin (1997) registra o fato de a linguística do século XIX ter relegado a um segundo plano os aspectos relativos à comunicação linguística, tomando-a como algo acessório, colocando em primeiro lugar a função formadora da língua sobre o pensamento. Mais tarde, com os estudos de Karl Vossler, a função expressiva passa a ser proeminente, mas limitada à expressão do universo individual do locutor. Ainda hoje, após terem sido aventadas variantes das funções da linguagem, mantém-se, segundo Bakhtin, uma estimativa errada de tais funções, consideradas unicamente do ponto de vista do locutor, sem uma forçosa relação com os demais parceiros da comunicação verbal. Assim, quando levado em conta o papel do outro, este é

considerado apenas como um destinatário passivo que se limita a compreender o locutor.

Bakhtin (1997) denuncia o caráter distorcido das esquematizações em torno das funções do “ouvinte” e do “receptor” na comunicação verbal, posto que elas não representam seu *todo* real. Se a compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhado de uma atitude responsiva ativa, toda compreensão é prenhe de resposta. Mesmo no caso dos gêneros do discurso fundamentados numa compreensão responsiva muda, a exemplo dos gêneros líricos, cedo ou tarde o que foi apreendido de modo ativo ecoará no discurso do locutor/emissor/remetente/autor ou no comportamento subsequente do ouvinte/receptor/destinatário/leitor. Daí se pode afirmar que ocorre uma compreensão responsiva de ação retardada. De acordo com esta teorização, o próprio locutor é, em certo grau, um respondente, uma vez que não é o primeiro a romper o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não apenas a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores, aos quais o seu próprio enunciado está de alguma maneira vinculado.

Segundo assinala o referido teórico,

(...) as obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades da comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez *externa*, adquirem uma característica *interna* particular pelo fato de que o sujeito falante – o *autor* da obra – manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra (BAKHTIN, 1997, p. 298).

Tais obras visam, pois, a resposta do outro (dos outros), e, para tanto, assumem todas as espécies de formas, buscando exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos ou continuadores. Trata-se, conforme observa Bakhtin (*op. cit.*), de uma predeterminação das posições responsivas do outro nas condições de comunicação verbal de uma dada esfera cultural.

Essas reflexões concernentes à teoria da comunicação convergem, de forma complementar, para a teorização elaborada pelo professor de filosofia da linguagem

e de estética Hermann Parret (1997), definidora do sujeito produtor de discurso, cultura e sociedade, cuja intenção e vontade de comunicação têm motivação passional.

Sem pretender esgotar o problema da delimitação definicional de **paixão**, **sentimento**, **emoção**, e a gama de termos concorrentes a estes substantivos, Parret arrisca estabelecer uma caracterização mínima ao situar a paixão no nível do jogo de faculdades: imaginação, entendimento, desejo. Apesar de complexa, é sistemática, por estar confinada à subjetividade *modalizada*. Já o sentimento é a paixão comum, desdobrada na esfera da autossensibilidade; daí o caráter reflexivo e, em princípio, controlável deste. Deve-se à emoção a manifestação da paixão e do sentimento, o que é sintomático de uma estrutura passional subjacente.

Mas, segundo Parret (*op. cit.*), opor o *pathos* ao *logos* é arriscado, pois pode derivar numa idealização da racionalidade, de um lado, e na exclusão da paixão da vida em comunidade governada pela lei moral, de outro. Deve-se, de acordo com a visão deste estudioso, demonstrar que todo *pathos* tem seu *logos*, e toda paixão, suas razões. Consequentemente, deve-se discutir o chamado *pathos razoável*, que é o *pathos* não-patológico.

Parret (*op. cit.*) admite que o ato de manifestar o *pathos* no discurso já constitui uma organização, uma estruturação do passional e, portanto, uma certa domesticação lógica. *Expressa* ou *comunicada*, a paixão já é sempre uma paixão razoável porque entrou numa gramática restritiva, que domestica o *pathos* caótico e não-estruturado. Ilustram esse processo a retorização e a performativização das paixões no discurso. Nesse sentido, o discurso figurativo tem função expressiva e comunicativa quanto às paixões nele subjacentes, e toda atitude proposicional, isto é, toda modificação de um conteúdo proposicional por um operador epistêmico ou erotécnico ou por qualquer modalização já constitui a introdução de um *pathos* subjacente, e isso comporta um certo *grau de força*.

De acordo com a psicologia das emoções, a racionalidade existente na sua expressividade já está presente nessas estratégias de expressão ou de designação. Assim, os indivíduos não são vítimas de suas emoções; eles as organizam, ou regulam, em função de objetivos preestabelecidos. Essa regulação não se deve apenas à procura de um equilíbrio interno pelo organismo, mas também a fatores externos, como o controle social, as ideologias dominantes, a projeção de responsabilidades e de valores morais etc. No entanto, a ambivalência das emoções

é mais promissora e envolve três aspectos: o caráter justificável e, por vezes, desejável das emoções; seu valor argumentativo num contexto puramente epistêmico; e a dependência do surgimento das emoções de um raciocínio inferencial.

Ainda quanto à lógica, ou racionalidade, das emoções, Parret (1997) observa que o nascimento e a morte dos sentimentos estão sujeitos a restrições formais que transcendem a contingência do que é experimentado como fato único e do que é existencial.

Face o caráter inegavelmente lírico de *Viagem*, cuja “fantasia poética” determina o “predomínio da subjetividade da criação espiritual”, nos termos de Hegel (1964, p. 19), a teorização de Parret fornece coordenadas para uma melhor compreensão da representação das emoções e dos sentimentos nesse livro de poemas. Por outro lado, ainda retomando a reflexão teórica hegeliana, se o poeta lírico integra na sua própria subjetividade o conjunto dos objetos e das relações exteriores, e neles penetra pela “interioridade da consciência individual” (HEGEL, *op. cit.*), há que se levar em conta o processo de racionalização ativado na expressão dessas emoções e sentimentos, considerando, sobretudo, o recurso à metalinguagem como uma forma deliberada de explicitar tal processo.

Não devemos esquecer as observações de Bosi (1988) quando refere que o processo da escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraída à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria. Assim, há que se levar em conta **pulsões vitais profundas**, a exemplo do desejo e do medo, do princípio do prazer e da morte, de um lado, mas, também e de outro lado, há que se considerar as **correntes culturais** que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal.

Teorizando sobre a representação da imagem pelo artista, Bosi (2000) lembra o fato de ser ela produto da imaginação, do imaginário, daí constituir a catarse das pulsões do ID, tal qual concebidas por Sigmund Freud. Mas,

(...) a pulsão não se coalha toda na imagem. Sobra a energia afetiva que acompanha e transpassa musicalmente a representação; e que encontra modos peculiares de aparecer nas passagens de cor e de timbre, na intensidade do gesto, na entonação da voz, no andamento da frase. Esses últimos fenômenos, porém, já não são mais imagem (BOSI, 2000, p. 19).

Segundo observa este estudioso da literatura, desde o século XIX a poesia sofre as consequências da expansão do estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer. Porém, restrita aos resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender, tem desenvolvido formas de resistência por vezes estranhas, a exemplo do símbolo fechado, do canto oposto à língua da tribo, da palavra-esgar, da autodesarticulação, do silêncio. Através dessas formas, o poético sobrevive, mas elas não constituem o ser da poesia, e sim o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. (Cf. BOSI, *op. cit.*).

Condenada, dessa forma, a tirar só de si a substância vital, a poesia moderna, ainda segundo este crítico, fecha-se numa espécie de autismo altivo, tematizando seus códigos mais secretos e expondo a nu o esqueleto ao qual foi reduzida. Este narcisismo penoso seria uma das maneiras encontradas pela poesia para não se deixar aniquilar na modernidade, uma das várias faces da resistência, o caminho mais trilhado e aquele que traz marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole.

Bosi (*op. cit.*) assinala a existência de uma concepção da poesia enquanto técnica autônoma da linguagem, posta à parte de outras técnicas, e bastando-se a si mesma. Essa concepção foi registrada desde o Arcadismo e o Parnasianismo, que constituíram estilos de versejar rentes ao ascenso burguês. Embora estas divisas tenham revelado ao longo do tempo suas limitações, elas representam uma sombra de recusa ao utilitarismo que já tomava de assalto os ofícios e as profissões liberais. Com relação ao poeta-literato, este acredita isolar-se da tecnocracia do dinheiro ao lhe opor a técnica do fonema o do grafema. Neste sentido, registra a seguinte concepção de metalinguagem:

(...) não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda uma retórica, antiga ou moderna e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui, a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto” (BOSI, 2000, p. 149).

Segundo Bosi (*op. cit.*), tal lucidez não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos, mas, antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos.

## 2.4 Metalinguagem e transtextualidade

Para a análise dos aspectos metalinguísticos integrantes de *Viagem*, recorreremos subsidiariamente à teoria da transtextualidade de Gérard Genette, centrada nas relações que unem textos entre si. O conceito de transtextualidade, tal qual se encontra em *Palimpsestes* (1982), corresponde à transcendência textual do texto, ou tudo o que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos.

São vários os tipos de relações transtextuais, a saber:

- a **intertextualidade**, relação de co-presença entre dois ou vários textos, eidética e frequentemente pela presença efetiva de um texto em outro texto; inclui três tipos, que são: a) citação, sua forma mais explícita e mais literal, podendo se apresentar tanto entre aspas como com ou sem referência precisa, b) plágio, empréstimo não declarado, mas literal, e c) alusão, uma forma ainda menos explícita e menos literal, ou seja, corresponde a um enunciado do qual a plena inteligência supõe a percepção de uma relação com um outro enunciado, ao qual necessariamente envia;
- a **paratextualidade**, relação geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que apenas se pode nomear seu paratexto – título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, *avant-propos* etc; notas marginais, infrapaginais, terminais, epígrafes; ilustrações; *prières d'insérer*, desenhos, *jaquettes*, e outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um envoltório (variável), por vezes, um comentário, oficial ou oficioso, de que o leitor menos purista ou menos dotado de erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto gostaria e pretende;



- a **metatextualidade**, relação de “comentário” que liga um texto a outro, ao qual se refere, sem que este seja necessariamente citado ou, em último caso, nomeado, tratando-se da relação crítica por excelência;
- a **arquitextualidade**, o tipo mais abstrato e mais implícito de transcendência textual, correspondente a uma relação completamente muda que articula, no máximo, uma menção paratextual titular ou infratitular junto ao título, na capa de um livro, sendo essa eventual menção de pura natureza taxionômica;
- a **hipertextualidade**, toda relação que une um texto B (o *hipertexto*) a um outro texto anterior A (o *hipotexto*), sobre o qual o primeiro se transplanta de uma maneira diferente da do comentário; trata-se de uma noção geral de texto em segundo grau.

A categoria da paratextualidade mereceu estudo mais aprofundado em *Seuil* (1987), obra na qual o teórico francês analisa os referidos envoltórios do texto, elementos que geralmente abrigam indicações metalinguísticas, assim como informações relativas à arquitetura dos textos literários.

Segundo Genette (1987), o paratexto presentifica o texto, assegurando sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo. Compõe-se, pois, de elementos acompanham a obra, é *entourage* subsidiária de amplitude e brilho variáveis, definida nos seguintes termos:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> O paratexto é, então, para nós aquilo pelo qual um texto se faz livro e se propõe como tal a seus leitores, e mais geralmente ao público. Mais que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de uma soleira, ou — no dizer de Borges a respeito de um prefácio — de um “vestíbulo” que oferece a todos a possibilidade de entrar, ou de retomar caminho. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, ela mesma sem limite rigoroso, nem em relação ao interior (o texto) nem ao exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, em realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 1987, p. 7 e 8) (**tradução nossa**)

Sempre portador de um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor, o paratexto constitui-se não apenas em uma zona de transição, mas de *transação*, por ser o lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público-leitor, seja ela bem ou mal compreendida, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente do mesmo, sob o ponto de vista do autor e de seus aliados.

Empiricamente, o paratexto compõe-se de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de toda a sorte e de todas as idades, em nome de uma comunidade de interesse, ou convergência de efeitos.

Genette (*op. cit.*) enumera os tipos de paratexto a partir da apresentação exterior de um livro, eliminando dessa teorização tudo o que não possa ser definido por uma intenção e responsabilidade do autor, a exemplo de suas entrevistas e de recomendações orais da obra a seus leitores.

Embora possam existir obras literárias desprovidas de alguns tipos de paratextos, já que eles nem sempre foram obrigatórios ao longo dos séculos, as vias e meios desses elementos modificam-se sem cessar, segundo as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão por vezes consideráveis. Na atualidade, porém, dada a midiaticização, multiplicam-se os paratextos, cujo estudo requer a determinação de sua localização na obra (*onde?*); sua data de aparecimento, e eventualmente de desaparecimento (*quando?*); seu modo de existência, verbal ou outra (*como?*); as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? para quem?*); e as funções que animam sua mensagem (*por que fazer?*).

A primeira categoria, espacial, considerada mais típica é nomeada **peritexto**, e situa-se em torno do texto, no espaço mesmo do volume, como o título ou o prefácio, e por vezes inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas.

Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa, todas as mensagens que se situam, ao menos originalmente, no exterior do livro, geralmente sobre um suporte midiático (entrevistas, *entretiens*) ou sob o rótulo de uma comunicação privada (correspondências, jornais íntimos e outros), correspondem ao **epitexto**.

Quanto à situação temporal do paratexto, esta também pode ser definida em relação à do texto. Assim, se se adota como ponto de referência a data de aparecimento do texto, ou seja, de sua primeira edição, podem ser considerados:

- **paratextos anteriores** – certos elementos de produção pública anterior – anúncios, prospectos, “a ser lançado”, ou ainda elementos ligados a uma pré-publicação em jornal ou revista, que por vezes desaparecerão do volume;
- **paratextos originais** – aqueles que aparecem ao mesmo tempo que o texto, a exemplo de certos prefácios;
- **paratextos ulteriores** – os que aparecem após o surgimento do texto que acompanham;
- **paratextos tardios** – elementos que surgem por ocasião de reedições de uma obra;
- **paratextos póstumos** – os que vêm a lume após a morte do autor da obra;
- **paratextos *anthumes*** – os produzidos quando o autor do texto ainda vive.

Genette (*op. cit.*) observa que estes últimos tipos paratextuais podem não corresponder apenas a elementos tardios, já que um paratexto pode ser ao mesmo tempo original e póstumo. Em todo caso, trata-se de um paratexto de duração intermitente, o que é estreitamente ligado a sua natureza essencialmente funcional.

No que tange a sua substância, quase todos os paratextos estudados por Genette são de ordem textual ou verbal, seu tipo mais frequente. Mas não se pode negar evidentemente o valor paratextual de outros tipos de ocorrências, como icônicas (ilustrações), materiais (escolhas tipográficas) ou puramente factuais, que consistem não em mensagens explícitas (verbais ou de outra natureza), mas em fatos cuja existência, publicamente conhecida, acrescentam qualquer comentário ao texto literário e pesam sobre sua recepção. A esse respeito, o referido teórico pontua:

Ainsi de l'âge ou du sexe de l'auteur (combien d'œuvres ont dû, de Rimbaud à Sollers, une part de leur gloire ou de leur succès au prestige de la jeunesse ? Et lit-on jamais un « roman de femme » tout à fait

comme un roman tout court, c'est à dire un roman d'homme ?), ou de la date de l'œuvre : « La vraie admiration, disait Renan, est historique » ; du moins est-il certain que la conscience historique de l'époque qui vit naître une œuvre est rarement indifférente à sa lecture. Je brasse là de grosses évidences caractéristiques du paratexte factuel, et il en est bien d'autres, plus futiles, telles que l'appartenance à une académie (ou autre corps glorieux), ou l'obtention d'un prix littéraire ; ou plus fondamentales, et que nous retrouverons, comme l'existence, autour d'une œuvre, d'un contexte implicite qui en précise ou en modifie peu ou prou la signification : contexte auctorial, coconstitué, autour de cette œuvre et de cet ensemble, par l'existence du genre dit « roman » ; contexte historique, constitué par l'époque dite XIXe siècle [grifos do autor], etc.<sup>25</sup>.

Tais considerações são feitas pelo teórico para demonstrar que o conhecimento, por parte do leitor, de certos paratextos, determina definitivamente a leitura e compreensão da obra.

O destinador dos elementos paratextuais é definido por uma atribuição putativa e por uma responsabilidade assumida, correspondendo o mais frequentemente ao autor do texto literário (**paratexto autoral**), embora se possa tratar igualmente do seu editor; à exceção da assinatura do autor, uma *prière d'insérer* equivale habitualmente a um **paratexto editorial**. Já o destinatário, que pode grosseiramente ser definido como o público leitor, merece especificações, uma vez que certos elementos paratextuais destinam-se de fato (o que não garante sua recepção) ao público em geral, a exemplo do título, ou de uma entrevista, mas outros são endereçados mais específica e estritamente apenas aos leitores da obra, como o prefácio; outros, aos críticos; outros, aos livreiros, tudo isso constituindo o que Genette (*Op. cit.*) nomeia **paratexto público**. Os paratextos orais ou escritos destinados a particulares, sejam estes conhecidos ou não, são os **paratextos privados**; no caso

---

<sup>25</sup> Assim, a idade ou o sexo do autor (quantas obras deveram, de Rimbaud a Sollers, uma parte de sua glória ou de seu sucesso ao prestígio da juventude?). E nunca se leu um “romance de mulher” exatamente da mesma maneira que um romance simplesmente, quer dizer, um romance de homem?), ou a data da obra: “A verdadeira admiração, dizia Renan, é histórica”; ao menos é certo que a consciência histórica da época que vê nascer uma obra é raramente indiferente a sua leitura. Eu incluo aqui muitas evidências características do paratexto factuel, e há muitas outras dessas, mais fúteis, tais como o pertencimento a uma academia (ou outro corpo glorioso), ou a obtenção de um prêmio literário; ou mais fundamentais, e que nós encontraremos, como a existência, em torno de uma obra, de um contexto implícito que a precisa e lhe modifica mais ou menos a significação: contexto autoral, constituído, por exemplo, em torno do *Pai Goriot*, pelo conjunto da *Comédia Humana*; contexto genérico, constituído, em torno dessa obra e desse conjunto, pela existência do gênero chamado “romance”; contexto histórico, constituído pela época dita “Século XIX”, etc. (GENETTE, 1987, p. 13). (tradução nossa)

das mensagens dirigidas pelo autor a si mesmo, em seu diário ou fora deste, cabe, ainda, a classificação **paratexto íntimo**.

Já que é sempre necessário, para a definição de um paratexto, atribuir-lhe uma responsabilidade, da parte do autor ou de seus associados, é importante observar que esta necessidade comporta graus, daí se poder definir o **paratexto oficial** como toda mensagem abertamente assumida pelo autor e/ou pelo editor, ou seja, fonte autoral e/ou editorial *anthume*, como o título ou prefácio original, ou, ainda, os comentários assinados pelo autor numa obra pela qual ele é integralmente responsável.

Nesse sentido, é **paratexto oficioso** grande parte do epíteto autoral, de cuja responsabilidade o autor pode se eximir através de declarações dadas em entrevistas, *entretiens* e confidências, como também o que este deixa ou faz dizer por um terceiro, prefaciador alógrafo ou comentador “autorizado”.

Uma última característica pragmática do paratexto é o que Genette (*Op. cit.*) nomeia **força ilocutória de sua mensagem**, também correspondente a uma gradação de estados. Assim, um elemento paratextual pode comunicar uma pura informação, a exemplo do nome do autor ou a data de publicação de um texto literário, ou pode dar conhecimento de uma intenção, uma interpretação autoral ou editorial, função cardeal da maioria dos prefácios; também aqui se inclui a indicação genérica do gênero da obra em algumas capas ou páginas, por vezes indicativas de certo “engajamento”, com valor contratual nada espontâneo, como nas indicações: “autobiografia, memórias, história”, a indicar certo comprometimento com a verdade, ou com o a ficção, a exemplo das indicações “romance, ensaio”. Alguns desses elementos possuem mesmo uma função performativa, ou seja, o poder de efetivamente executar o que descrevem, como é o caso das dedicatórias.

Estas observações culminam no que Genette considera essencial ao paratexto, que é seu aspecto funcional. Segundo ele, essa essencialidade se justifica pelo fato de, evidentemente e salvo raras exceções, o paratexto ser, sob todas as suas formas, um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de existir, e que é o texto. Dessa forma, o paratexto é sempre subordinado a “seu” texto, e esta funcionalidade determina o essencial de seu brilho e de sua existência.

Trata-se de um objeto bastante empírico e diversificado, que deve ser analisado de maneira indutiva, gênero por gênero e espécie por espécie. As únicas

regularidades significativas que podem ser introduzidas nessa categoria de aparência contingente dizem respeito ao estabelecimento de relações de dependência entre funções e estatutos, de forma a melhor distinguir tipos funcionais e a reduzir a diversidade de práticas e mensagens a alguns temas fundamentais e muito recorrentes, uma vez que a experiência demonstra tratar-se de um discurso mais convencional que outros tantos discursos, e menos suscetível de inovação pelos autores do que eles mesmos supõem.

#### 2.4.1 *Alguns paratextos de Viagem*

Considerando a identificação estética de Cecília Meireles com o grupo de *Festa*, mais conservador em termos de linha programática nos quadros do Movimento Modernista, não nos admira a deliberada retomada de gêneros literários e artísticos clássicos, tradicionais e populares, empreendida pela autora de *Viagem* e indicada pelos peritextos em que se constituem os títulos dos poemas.

Essa orientação é prenunciada já na dedicatória desta coletânea, paratexto autoral que, a nosso ver, sela definitivamente a intenção da poetisa de reverenciar seus ascendentes, homenagear colegas de ofício, os numerosos artistas de Portugal de quem eram, ela e Correia Dias, amigos, assim como de explicitar seu reconhecimento, respeito e sua afetividade pelos mesmos.<sup>26</sup>

Ademais, a repercussão internacional da polêmica em torno da premiação de *Viagem* pela Academia Brasileira de Letras resultou na acolhida da obra primeiramente por uma editora portuguesa, a Ocidente, em 1938. Esse gesto certamente acabou por render à poetisa brasileira mais respeito aqui, na sua terra, ao menos por parte de seus confrades brasileiros mais moderados.

Nesse sentido, é oportuno lembrar que Cecília Meireles e Fernando Correia Dias mantiveram amizade e correspondência com intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros, e em especial com portugueses, conforme atesta pesquisa realizada por Arnaldo Saraiva, da qual resultou a publicação *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações* (SARAIVA,

---

<sup>26</sup> A esse respeito, é por demais esclarecedora a leitura do capítulo “Os amigos portugueses”, do livro *Cecília em Portugal* (GOUVÊA, 2001, pp. 35-46)

1986), na qual são reproduzidos e analisados paratextos externos concernentes às relações interpessoais do casal Meireles & Correia Dias com tais artistas. Tais epitextos pertencem a um álbum do artista plástico, sendo constituído de textos de autoria vária sobre sua arte, como também de dedicatórias de obras a eles apresentadas por literatos e artistas daqui e d'além-mar, a exemplo de Di Cavalcante, Jorge de Lima, José Osório de Oliveira e Fernando Pessoa.

Gouvêa (2001) reconstituiu a primeira grande viagem realizada por Cecília Meireles e Correia Dias a Portugal, de navio, em 1934, a convite da também poetisa e correspondente portuguesa Fernanda de Castro, e do seu marido, o escritor Antonio Ferro, então diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal e editor da revista *Orpheu*, ao lado de Pessoa. Com a assumida missão cultural de dar notícia do Modernismo brasileiro, estreante nas muitas conferências internacionais que iria proferir ao longo da sua existência, a jovem Cecília percorreria, juntamente com seu esposo, algumas cidades de Portugal, visitaria familiares do artista plástico, numa experiência que vincou definitivamente sua obra de maturidade, conforme atestam os seguintes comentários:

Em 1934, aquela viagem e a íntima proximidade do mar estimularam a fertilidade artística da poeta. Ainda a bordo e, depois, em solo português, ela escreveria vários extraordinários poemas. Parte deles seria incluída em seu primeiro livro de maturidade, *Viagem*, que só viria a ser publicado cinco anos depois — e pela editora lisboeta Ocidente. Com uma sucinta dedicatória: *A meus amigos portugueses* [grifos do autor] (GOUVÊA, *op. cit.* p. 34).

Gouveia (2002), por sua vez, registra a amizade e admiração recíprocas existentes entre Cecília Meireles e o poeta açoriano Vitorino Nemésio, e a ligação da poetisa com outro grande nome da literatura portuguesa, Armando Côrtes-Rodrigues, com quem manteve extensa correspondência durante cerca de 20 anos, de 1946 a 1964.

Com relação a outros elementos paratextuais, *Viagem* apresenta, no frontispício de sua edição portuguesa, paratextos originais textuais e um paratexto original icônico, conforme reproduzidos na *Poesia Completa* de Cecília Meireles (1993, p. 91) e a seguir:

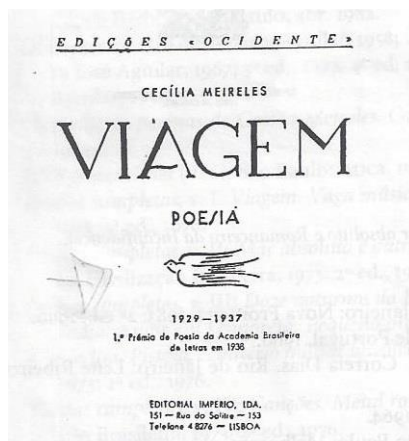


Figura 1

As informações contidas nos paratextos textuais referem-se ao nome da autora e ao título da obra, seguido de um subtítulo com a indicação arquiteitual “poesia”, a indicar a matéria do livro; o tamanho variado das letras utilizadas, as diferenças tipográficas e a disposição centralizada dos elementos na página sugerem a interdependência entre o título da obra e seu respectivo subtítulo. Segue-se a imagem de um pássaro, reproduzida de forma a sugerir movimento, voo, como também, a nosso ver, o ato de cantar, constituindo-se, já na capa do livro de poemas, em símbolo metalinguístico cuja natureza será ratificada pelas composições e por certas metáforas definidoras da arte poética, a serem mais detidamente estudadas no próximo capítulo deste estudo.

Abaixo do elemento icônico, inscreve-se uma datação genérica dos textos e a indicação da premiação brasileira, o que, sem dúvida, conferiu, sobretudo à época de sua publicação, legitimidade à obra, sugerindo, de forma especial, aos leitores lusitanos, seus destinatários imediatos, as qualidades estéticas dos textos poéticos nela presentes. O último elemento paratextual traz informações relativas ao endereço da sede da editora que publicou o livro de poemas.

Como podemos inferir, os paratextos que acompanham a primeira edição de *Viagem* são de natureza oficial, dadas as condições históricas e comerciais nas quais a obra veio a público. Apesar de não terem sido conservados nas edições posteriores, individuais e conjuntas com outras obras poéticas de Cecília Meireles, tais elementos acrescentam significação ao livro de poemas, conferindo-lhe valor, confirmando sua natureza estética, assim como preparando seus leitores para um de seus eixos temáticos centrais, que é a representação do poeta e de seu fazer artístico.



## 2.5 O “lirismo musical”

As composições intituladas “Canção” e “Cantiga”, “Música”, “Cantar”, “Serenata”, “Valsa” e “Noturno” exibem indicações paratextuais titulares que atestam uma concepção de poesia como arte essencialmente musical. Em alguns desses títulos, particularmente, percebe-se a intenção de fundir, na poesia erudita, gêneros da tradição lírica e popular europeia e outros tantos da música brasileira de estrato popular.

Antes de redefinirmos o estatuto dos gêneros musicais assim redimensionados, precisamos chamar a atenção para o seguinte procedimento estético em sua origem europeia: “la référence à la musique aura été la grande affaire des symbolistes”<sup>27</sup> (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 55). Vejamos mais pormenores a esse respeito e à concepção de arte como procedimento estético plural e interdisciplinar.

### 2.5.1 Interinfluências artísticas durante a belle-époque francesa

Para melhor precisar a questão, comecemos por lembrar, sempre com base na historiografia francesa, que, nos últimos decênios do século XIX, como também na década precedente à Primeira Guerra Mundial, a França sofre profundas mudanças sócio-político-econômicas que irradiam em todos os campos do conhecimento e das artes.

Mas os postulados do racionalismo positivista e cientificista que deram prestígio a Taine, Auguste Comte e Darwin, por exemplo, não satisfaziam a todos os espíritos. Nesse sentido, a obra de Schopenhauer contribuiria para a restauração da metafísica, da mesma forma que Henri Bergson, com sua obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), abriria espaço para a psicologia, reduzida pela ciência positivista a meros fatos verificáveis. Bergson descortina, sobretudo em sua segunda obra, intitulada *Matière et Mémoire* (1896)

---

<sup>27</sup> A referência à música fora o grande negócio dos simbolistas. [tradução nossa]

(...) une connaissance *immédiate*, qui atteint la réalité profonde du moi et des choses, saisie non plus dans les catégories mesurables de l'espace et du temps, mais dans la durée pure, qui résiste à toute analyse. Ce moi «fondamental», il est, «la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure» [**grifos dos autores**], que seule peut approcher l'intuition<sup>28</sup> (*Histoire de la littérature française*, 1996, p. 55).

Se, para Valéry, Bergson é artista que “ousa tomar emprestado à poesia suas armas encantadoras”, para o escritor Charles Péguy, ele havia quebrado algemas ao inaugurar, em certa medida, a reconciliação da filosofia com a criação artística (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 32).

Os historiadores da literatura francesa falam em divórcio, no domínio da literatura, entre uma arte quase oficial, reconhecida pelo grande público, e uma arte de invenção e movimento, o mesmo sucedendo na pintura e na música, que exerciam verdadeira fascinação sobre os escritores do final do século.

No âmbito da pintura, foram os impressionistas os responsáveis por uma ruptura ao se oporem aos tradicionais salões anuais dirigidos por um comitê de artistas. Tal atitude deu lugar à criação de um Salão dos artistas independentes (1884) e do Salão de outono (1903). Desde os últimos anos do Império e as vésperas da Comuna de Paris, pintores como Manet, Monet, Pissarro, Cézanne, Degas investem-se em pesquisas e experimentações sobre a luz e a cor, pintando não mais em ateliês, mas ao ar livre, sob o sol, sacrificando o desenho à forma colorida, as convenções acadêmicas à pura sensação, sem descartarem a paisagem urbana moderna. Apenas a partir de 1890, os simbolistas encontrariam uma pintura que corresponderia a suas teorias, por um retorno ao traço e à cor franca, com Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

As novas concepções, em literatura, surgem por volta de 1885, quando alguns jovens poetas simbolistas, como Vielé-Griffin, René Ghil, Henri de Régnier, e críticos, a exemplo de Wyzewa e Fénéon, puseram-se a frequentar o salão de Mallarmé e a se opor às suas lições. Com ele, no entanto, aprenderam a ir muito além da pura sensação, dos refinamentos, das relações complexas com o mundo, e a descobrir que a poesia possui uma significação metafísica, que ela é o valor supremo das atividades

---

<sup>28</sup> Um conhecimento imediato, que atinge a realidade profunda do eu e das coisas, apreendido não mais das categorias mensuráveis do espaço e do tempo, mas na duração pura, que resiste a toda análise. Este eu “fundamental”, é “a melodia ininterrupta de nossa vida interior, próxima apenas da intuição (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 31). [**tradução nossa**]

humanas, o exercício espiritual por excelência, reservado aos raros eleitos. (Cf. *Idem*, p. 118)

Coube a Villiers de l'Isle Adam a inserção do idealismo alemão, segundo o qual o universo em que vivemos é um sonho e a única realidade existente se constitui dos reflexos de nosso Eu, que nós nela projetamos.

Compactuando com esse pensamento comum, que não era ainda uma doutrina, Dujardin, fundador, em 1885, da *Revue wagnérienne*, converteu Mallarmé à música e às teorias do compositor alemão Wilhelm Richard Wagner, para quem era válida “l'idée que la poésie doit tendre vers la musique, rivaliser avec elle, sinon lui reprendre son bien”<sup>29</sup>. Fala-se em todos os lugares da “sugestão na arte”, da “arte sugestiva”.

Em 1886, foi publicado, com prefácio de Mallarmé, o *Traité du verbe*, no qual Ghill definiu a poesia pela música e pela sugestão, e no qual se inscreve a palavra “símbolo”. Mas foi no dia 18 de setembro do mesmo ano que Jean Moréas publicou, no suplemento literário do *Figaro*, um artigo intitulado “Le Symbolisme”, recebido como o manifesto da nova escola. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Banville são considerados precursores do movimento (*Idem*, p. 119).

Para os simbolistas franceses, a poesia é meio de conhecimento, o único que leva ao absoluto. Mas os caminhos são diversos e suscitam atitudes variadas. Para alguns, o simbolismo é uma superação do puro impressionismo, um prolongamento da sensação pela intuição, uma interrogação sobre as coisas que conduz alguns poetas a buscar no ocultismo uma explicação do mundo por um sistema de correspondências entre todas as ordens do visível e do invisível.

Outros se inclinam para o universo imaginário e, à falta de um verdadeiro mergulho no onirismo, se investem na lenda e particularmente nos mitos wagnerianos. Segundo uma fórmula que se expande sobretudo depois de 1890, o simbolismo é, em poesia, “o Sonho e a Ideia”. O grande debate entre a arte e a ação que atravessou o século desde o romantismo não se coloca mais. Sua oposição é aceita como uma evidência. Isso não significa que os simbolistas se desinteressam pela coisa pública.

---

<sup>29</sup> A ideia de que a poesia deve tender para a música, com ela rivalizar, senão pegar dela sua riqueza. (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 121). [tradução nossa]

Stuart Merrill estima que o artista deve se interessar pela política, mas não se inspirar nela. Gustave Kahn considera como dois desvios igualmente nefastos o isolamento dos partidários da arte pela arte em sua torre de marfim e o engajamento dos que preconizavam uma arte social.

No domínio da linguagem poética, uma dupla revolução se cumpriu. De uma parte, a lição de Mallarmé foi compreendida. A obscuridade é uma necessidade da expressão poética, de onde vem a predileção pela palavra rara, os torneios sintáticos complexos, as imagens alusivas ou ambíguas. Da outra, uma forma nova surgiu, o verso livre. Os Decadentes tinham se acomodado à prosódia clássica (não desdenhavam o soneto, por exemplo) e tinham uma predileção pelo pequeno poema em prosa.

Alguns simbolistas, fiéis a Verlaine e a Mallarmé, utilizam o verso tradicional, liberado das exigências parnasianas da rima rica, das sonoridades fortes, da fórmula. Outros elaboram o verso livre, que faz sua aparição em 1886 e que foi rapidamente admitido. Sua justificação é que ele deve corresponder a uma unidade de significação (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 121).

No início do século XX, artistas e literatos estabeleceram novas relações interpessoais, em ateliês vários, mais precisamente em Montmartre, no Bateau-lavoir, onde Picasso se estabeleceu em 1904, depois em Montparnasse, no ateliê de Robert e Sonia Delaunay, para o qual depois emigrariam muitos pintores. Frequentaram-se quotidianamente, partilharam estéticas, criaram vanguardas, a exemplo do cubismo, em enriquecedoras interinfluências, conforme registra a historiografia:

Alors que Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger dédaignent la couleur, s'intéressent à la décomposition de l'objet sur un seul plan, ou, au contraire, en multiplient les facettes, que les deux premiers inventent l'inscription de lettres et de mots dans le tableaux ou le collage d'éléments extérieurs, morceaux de papier, brins de tabac, Marcel Duchamp et Picabia s'intéressent l'un à l'analyse du mouvement, l'autre à une certaine forme d'abstraction, Delaunay restitue à la couleur, « fruit de la lumière », sa valeur, cherche dans ce qu'il appelle le « contraste simultané » **[grifos dos autores]** une solution à la transcription picturale des aspects multiples du réel, élaboré sur la base du cercle des structures élémentaires dans ce qu'Apollinaire appellera l'Orphisme<sup>30</sup> (*Idem*, p. 51).

<sup>30</sup> Enquanto Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger desdenham a cor, interessam-se pela decomposição do objeto sobre um plano, ou, ao contrário, multiplicam suas facetas, enquanto os dois primeiros

No âmbito da música, após a Comuna de Paris e a Primeira Grande Guerra, durante quinze anos aproximadamente, o grande público da França se satisfazia com as formas tradicionais da opereta, da ópera e do ballet. As inovações ocorriam, sobretudo, no domínio da música pura<sup>31</sup>, junto a poucos melômanos esclarecidos, a exemplo dos poemas sinfônicos de Saint-Saëns, Duparc, Franck e Chausson.

Deve-se ao maestro Collone a introdução da obra de Wagner em seus programas. Este compositor alemão, cujo Festspielhaus havia sido inaugurado em Beirute, era admirado desde antes de 1870 por Baudelaire, Catulle Mendès, entre outros escritores que iam anualmente prestigiá-lo. Mas sua penetração junto ao grande público só se deu a partir de 1880, graças, principalmente, à tradução por Judith Gautier, em 1882, dos escritos teóricos do compositor alemão e à publicação de estudos sobre seus dramas musicais, considerados “obra de arte total”.

A iniciativa de criar a *Revue wagnérienne* (1885) do jovem escritor Édouard Dujardin também foi decisiva para o estabelecimento da relação entre música e simbolismo. Mallarmé encontrou na teorização de Wagner a confirmação de suas hipóteses sobre a obra única.

Já a exposição universal de 1889 deu a conhecer a música russa de Rimski-Korsakoff, Glinka, Borodine, Tchaikovski, Moussorgsky, cujo exotismo, fundado sobre uma tradição nacional e popular, era admirado; os amadores eram sensíveis ao brilho da orquestração, à magia sugestiva, a algo novo que, para eles, correspondia ao impressionismo pictural (Cf. *Histoire de la littérature française*, 1996, p. 53-56).

---

inventam a inscrição de letras e de palavras no quadro ou a colagem de elementos exteriores, pedaços de papel, timbres de tabaco, Marcel Duchamp e Picabia interessam-se um pela análise do movimento, o outro por uma certa forma de abstração, Delaunay restitui à cor, “fruto da luminosidade”, seu valor, procura no que ele denomina o “contraste simultâneo” uma solução para a transcrição pictural dos aspectos múltiplos do real, elaborado na base no círculo das estruturas elementares no que Apollinaire chamará Orfismo. (*Idem*, p. 51) [tradução nossa]

<sup>31</sup> Escritores românticos alemães usaram pela primeira vez a expressão “música absoluta” para designar um ideal de música “pura” independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo. Com ela confronta-se a “música programática”, tal qual concebida por Liszt, distinta por sua tentativa de descrever objetos e eventos. Este último conceito, no entanto, é antigo e pode ser exemplificado pelas seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700), que são precedidas, cada uma por um sumário do que a música pretende transmitir, e os “programas” dos concertos *As quatro estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994, pp. 632 e 636).

Quanto aos músicos franceses, os historiadores fornecem as seguintes informações:

A la même époque, des compositeurs français suivent une voie analogue à celle des poètes. Gabriel Fauré, dans ses mélodies, ses nocturnes, ses impromptus, ses barcarolles, dès 1886 inaugure une réaction antiwagnérienne fondée sur le sens des affinités sonores et de la souplesse musicale, des glissements de tonalité, de l'accord de la parole et de la musique. Claude Debussy, après une période d'admiration pour Wagner, trouve chez les poètes une source d'inspiration qui l'incite à jouer de toutes les harmonies des correspondances à réaliser une certaine forme d'impressionisme musical. En 1887, 1888, *La Damoiselle élue* s'inspire de Rossetti et du préraphaélisme ; le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) révèle une profonde connivence avec le poème de Mallarmé. *Pelléas et Mélisande* (1902), sur le texte de Maeterlinck, est une nouvelle bataille d'Hernani. Debussy impose sa révolution, qui est celle de la simplicité, de l'abandon des gammes et des tonalités classiques, de la prééminence de l'harmonie. La fantaisie raffinée de Ravel, qui connaît son premier succès avec Pavane pour une infante défunte en 1899, va dans le même sens que l'œuvre de Debussy, par son refus de la lourdeur, de l'orchestration architecturale au profit d'une tradition française de légèreté (*Idem*, p. 54 e 55)<sup>32</sup>.

Os paratextos titulares de muitos dos poemas de *Viagem* confirmam a inspiração simbolista francesa de Cecília Meireles e, consequentemente, a incorporação de uma concepção de arte como procedimento plural, confluência de códigos estéticos vários. No tocante à música, vejamos a seguir o que sugerem os títulos e outros elementos intratextuais.

---

<sup>32</sup> Na mesma época, compositores franceses seguem uma via análoga à dos poetas. Gabriel Fauré, nas suas melodias, nos seus noturnos, impromptus, barcarolas, desde 1886 inaugura uma reação antiwagneriana fundada no sentido das afinidades sonoras e da leveza musical, das mudanças de tonalidade, do ajuste entre a fala e a música. Claude Debussy, após um período de admiração por Wagner, encontra nos poetas uma fonte de inspiração que o incita a tocar todas as harmonias das correspondências e a realizar uma certa forma de impressionismo musical. Em 1887-1888, *La Damoiselle élue* inspira-se em Rossetti e no pré-raphaélismo; o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) revela uma profunda convivência com o poema de Mallarmé. *Pelléas et Mélisande* (1902), sobre o texto de Maeterlinck, é uma nova batalha de Hernani. Debussy impõe sua revolução, que é a da simplicidade, do abandono das gamas e das tonalidades clássicas, da preeminência da harmonia. A fantasia refinada de Ravel, que conhece seu primeiro sucesso com *Pavane pour une infante défunte*, em 1899, vai no mesmo sentido da obra de Debussy, por sua recusa ao peso, à orquestração arquitetural em proveito de uma tradição francesa de superficialidade. **[tradução nossa]**

### 2.5.2 Paratextos musicais de Viagem

A palavra “canção” inscreve-se em *Viagem* desde o “Epigrama nº 1” (verso 2), ocorrendo também outros vocábulos do universo da música, a exemplo dos substantivos “som” e “música”, este último acompanhado dos qualificativos – “de seda, frouxa e trêmula”, e “de sombra” no poema “Anunciação”. Reforçam essa deliberada figuração os paratextos titulares portadores de alusões a instrumentos e a outros elementos musicais – “Realejo”, “Guitarra”, “Assovio”, como também, naturalmente, a regular utilização dos recursos poéticos tradicionais – estrofação, métrica, esquema de rimas etc.

O acionamento desses procedimentos estéticos reflete provavelmente certa preocupação de ajustamento das palavras à melodia – *motz el son*, tal como magistralmente desenvolvido, conforme registra Pound (2006), pelos trovadores provençais, adotado pelos Minnesingers ingleses e, ainda, por outros poetas cultos europeus, como os italianos Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, o francês François Villon e o inglês Geoffrey Chaucer, em cuja obra lírica são encontrados reflexos indiretos do trovadorismo, através, particularmente, de Guillaume de Lorris e do autor do *Roman de la Rose*, Jean de Meung, adotado por Chaucer como bíblia poética (Cf. SPINA, 1996)<sup>33</sup>.

É oportuno lembrar, com lastro em Spina (1996), que Provença designa toda a civilização do Languedócio compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pireneus e a fronteira italiana, tendo aí brotado, durante o século XII, simultaneamente a certa floração épica no setentrião da França, uma poesia de indiscutível importância como fonte de todo o lirismo europeu dos séculos seguintes. Com relação à qualidade estética dessa arte poética, este estudioso observa:

Estas duas literaturas, a épica dos *trouvères* do Norte, e a lírica dos *troubadours* [grifos do autor] do Sul, já nascem maduras, constituídas, refinadas, pressupondo, portanto, um período anterior de elaboração cujas raízes estão por determinar (SPINA, *op. cit.*, p. 18).

---

<sup>33</sup> Consideramos significativo o fato de a poetisa também ter composto sob inspiração francesa e trovoresca seus “Motivos da Rosa”, que entremeiam as composições de *Mar Absoluto e outros poemas*, de 1945.

Em ambas se dá o abandono do latim pelo romance, que era a língua vulgar, mas épico e lírico distanciam-se pela inspiração. A lírica occitânica manifestou uma faceta boêmia, e mesmo obscena, ao ser praticada pelos clérigos vacantes, os chamados *goliardos*, cuja atividade vigeu durante os séculos XI e XII, sobretudo na França e na Alemanha. Em sua vertente mais palaciana, floresceu igualmente na Catalunha, na Galiza, na Itália e em terras ibéricas. (Cf. SPINA, *op. cit.*)

No território galego-português, não houve, como na Itália, a importação do provençal, e sim certa influência benéfica e purificadora sobre a poesia cantada das populações rústicas e burguesas. A *cansó*, forma lírica por excelência da poesia da Provença, é que foi importada, agora sob a denominação de *canção*, *cantar d'amor*. Juntamente com ela, a *canção d'amigo*, velha composição nacional que tinha como agente criador a mulher, ganhou foros de cidadania, vestígio ainda florescente do primitivo lastro poético da România. Segundo Spina (*op. cit.*), é dessa forma que

Nasce a poesia palaciana, e com ela engalana-se a poesia popular. Sob os auspícios da corte viverão juntas até pouco depois da morte de D. Dinis, isto é, até 1340 aproximadamente, para ressurgirem um século depois; é esta floração poética dos reinados de Afonso V, D. João II e D. Manuel que aparece coligida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516). Durante a primeira fase a poesia está fortemente comprometida com a música e relativamente com a dança, a cantiga d'amigo mais que a d'amor. Essa intimidade com a música começa a desaparecer em fins do século XV, época em que os progressos de ambas, da Música e da Poesia, iniciam a sua separação e novos rumos na sua autonomia. A cantiga dá lugar à poesia, e o trovador, ao poeta. Os progressos da arte polifônica foram tornando cada vez mais difícil o aprendizado da música; ainda que na educação do poeta da corte se incluíssem conhecimentos musicais, estes iam-se tornando privilégio de profissionais. Por essa razão, embora a poesia não se dissociasse totalmente da música, na sua maioria deixou de ser musicada pelo próprio compositor do texto literário; normalmente essa poesia agora escrita para ser *dita*, *declamada* (não cantada), podia contudo receber uma melodia musical, composta, via de regra, por esses profissionais que desfrutavam também do domínio da corte. E assim se explica que só nos fins do século XV e princípios do século XVI é que vamos surpreender as primeiras individualidades poéticas (SPINA, 1996, p. 43-44).



Retomando André Berry, Spina (*op. cit.*) aponta as características clássicas desse movimento lírico da primeira época medieval: a anterioridade da forma sobre a ideia; o gosto único, exclusivo e por vezes exagerado da forma poética; o amor da brevidade, da elegância precisa, da perfeição, apresentando-se os trovadores eles mesmos como artesãos e ourives da poesia; a razão, a reserva soberana que os leva frequentemente a eliminar da poesia a ornamentação inútil; o ódio ao detalhe sem significação; a disciplina que controla os voos da imaginação; a visão abstrata das coisas e o prazer que encontravam em discernir claramente seus sentimentos e paixões (Cf. SPINA, *op. cit.*, p. 44-45).

A “canção” e o “Spruch” são as duas formas poéticas fundamentais no Minnesang. O “Spruch” correspondendo ao sirventês provençal; e a “canção” apresentando variados tipos, segundo seu conteúdo. Por sua vez, também o cantar d’amigo galego-português comporta tipos variados conforme o assunto tematizado (Cf. SPINA, *op. cit.*, p. 79).

Embora tenha se revelado impossível a sistematização dos processos métricos da poesia trovadoresca europeia, dada a diversidade de formas, o virtuosismo das combinações métricas e rítmicas, e a injunção da melodia musical, os trovadores e jograis promoveram uma revolução nas formas externas dessa poesia, constituindo o ponto de partida da abundância de formas poéticas da lírica moderna (Cf. VEDEL, 1948 *apud* SPINA, 1996). Sobre esta matéria, Spina (*Op. cit.*) assegura:

No Minnesang, por exemplo, a canção lírica nos seus primeiros tempos comportava duas estrofes, de estrutura liberal, sem variação de metros e combinações; a partir de Veldeke e Hansen a versificação se renova e a estrutura encaminha-se, agora, sob a influência provençal e francesa, para a divisão tripartida, que lembra a primitiva divisão da ode grega em *estrofe*, *antístrofe*, e *epodo*: a estrofe passa a ser formada de dois grupos iguais de versos ou “pés” (*Stollen*), constituindo ambos a frente (*Augefsang*), e em terceiro lugar uma parte diferente pela melodia e estrutura, a “cauda” (*Abgesang*). (SPINA, 1996, p. 82)

Quanto à metalinguagem, Spina (*Op. cit.*) registra certo formalismo, nesse fazer poético-musical, atrelado à codificação dos princípios artísticos da elaboração dessa poesia, inscritos nas artes poéticas que circularam na Idade Média, codificação decorrente do pertencimento dos artistas a escolas cultas ou jogralescas, como

também aos preceitos da galanteria, objeto de julgamentos por tribunais amatórios e debates entre os próprios trovadores. A esse respeito, o mesmo autor reproduz trecho de um julgamento, sobre um aspecto da preceptiva erótica trovadoresca, e esclarece:

Há referências entre provadores provençais (...) à “escola de Eble” **[grifo do autor]**, anterior à poesia do primeiro trovador Guilherme de Aquitânia; e além desta consciência de escola, estão ainda os frequentes debates entre os próprios trovadores sobre matéria de composição literária: controvérsias a respeito de estilo (da clareza, da obscuridade), opiniões pessoais sobre processos de elaboração de poesia, declarada consciência dos recursos de realização de sua arte, inclusive o testemunho sobre questões transcendentais da composição poética, tal como a interpretação do estado inspiratório, isto é, do momento psicológico (SPINA, 1996, p. 75).

Outro ponto da arte poética medieval registrado por Spina, com base em Edmond Faral (FARAL, 1924, *apud* SPINA, 1996), é o fato de os trovadores, compositores por excelência, possuírem uma formação retórica que incluía o conhecimento da música, estudada nas escolas monacais e episcopais da Idade Média, predecessoras das Universidades, nas disciplinas em que aprendiam técnicas poemáticas, recursos gramaticais e processos estilísticos. Dessa educação orgulhavam-se, e manifestavam este sentimento em poemas satíricos, nos quais reivindicavam a exclusividade do direito de trovar para damas de elevada condição social, incriminando os *jograis* e *segréis*, geralmente meros executores, com diversas funções, como cantar, acompanhar ao instrumento, exhibir evoluções acrobáticas, prestidigitar, amestrar animais, entre outras. (SPINA, *op. cit.* p. 75-78)

Ao escolher como epígrafe para *Espectros* uma citação do parnasiano francês François Coppée (1842-1908), Cecília Meireles deixa entrever, na opinião de Gouvêa (2008), uma diretriz que nortearia toda a sua obra de maturidade, a busca de um ideal artístico, da “perfeição”, como fruto da permanente insatisfação com o já realizado, o que refletirá o ideal da lírica trovadoresca provençal, também herdado por Petrarca e mantido pelo petrarquismo. Mas, embora a poetisa tenha sido conhecedora de tais poéticas, até mesmo por ter lecionado literatura, essa sua preocupação estética não se limitará à estrutura formal dos poemas. (Cf. GOUVÊA, *op. cit.*, p. 27)

Quanto a esta, segundo Pound (2006), o ajustamento das palavras ao som, legado da poesia trovadoresca, chama-se **meloopia**, constituindo-se em um dos três principais meios de carregar a linguagem de significação até o grau máximo possível. Assim, são produzidas correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.

Pound (*Op. cit.*) estabelece três espécies de melopeia: a poesia feita para ser cantada; a poesia para ser salmodiada, ou entoada; e a poesia para ser falada. (Cf. POUND, *op. cit.*, p. 61). Ele observa que apenas por este procedimento técnico merece pesquisa a poesia dos trovadores medievais, considerada por Dante “arte total” e que consistia em “reunir cerca de seis estrofes de poesia de tal forma que palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas” (POUND, 2006, p. 53). Segundo Pound, de 1050 a 1300 a massa da cultura puramente literária concentrava-se nesse único problema estético.

Os demais meios de atingir significação linguística e poética são a **fanopeia**, através da qual se projeta certo objeto (fixo ou visual) na imaginação visual; e a **logopeia**, através da qual são produzidos ambos esses efeitos, estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) permanecidas na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados (Cf. POUND, *op. cit.*, p. 63). De acordo com Campos (1992), essas três modalidades são complementares e interpenetradas, sendo duas desde logo musicais: a melopeia e a logopeia. Esta última constitui “música do intelecto, coreografia das ondas cerebrais harmonizadas cineticamente em movimento de palavras” (Cf. CAMPOS, *op. cit.*, p. 284).

Ainda no que se refere à incorporação, pela arte poética ceciliana, das tradições musicais europeia e brasileira, é necessário esclarecer que composições como “Valsa”, “Noturno”, assim como as várias canções e cantigas, inclusive a “Cantiguinha”, e as serenatas portam paratextos titulares que explicitam a intenção da poetisa de restabelecer e/ou estabelecer liame entre música erudita, música popular e poesia popular e erudita.

A etimologia da palavra “valsa” denuncia sua natureza europeia, mais precisamente francesa, e diz respeito tanto à dança de salão mais apreciada do século XIX, como à música apropriada a essa dança e à peça instrumental artística de mesmo ritmo (Cf. FERREIRA, 1999, p. 2044). Sobre a história e o desenvolvimento desse

gênero coreográfico e musical, transcrevemos a seguir algumas informações esclarecedoras do já referido dicionário de música:

Hummel foi um dos primeiros virtuosos do piano a compor valsas, e as *Variações Diabelli*, de Beethoven, foram compostas sobre uma simples melodia de valsa. Mas foi Schubert o primeiro grande compositor a produzir música especificamente qualificada como valsa. Um rondó para piano de Weber (*Convite à dança*, 1819), antecipa a forma mais tarde adotada pelos principais compositores dessas danças: uma seqüência de valsas, com uma introdução formal e uma coda remetendo a temas ouvidos antes. Essa forma consolidou-se nos anos 1830 com Joseph Lanner e Johann Strauss, pai, e a partir de então a valsa passou a estar indissolivelmente ligada a Viena, não obstante sua popularidade em toda a Europa (*Dicionário Grove de música*, 1994, p. 977).

Com destacado papel no balé e em óperas como *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky, *La Bohème*, de Puccini, e especialmente *O cavaleiro da rosa*, de Richard Strauss, a valsa sofreu estilização, sendo encontrada em obras instrumentais e orquestrais. São consideradas as mais originais as composições para piano de Chopin, as *Lieberslieder Walzer*, para vozes e piano, de Brahms, o terceiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky, e a *Valse Triste*, de Sibelius (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994, p. 977).

Dentre as acepções registradas por Ferreira (1999) para a palavra “noturno”, pelo menos quatro são atinentes ao universo musical, a saber:

**7. Mús.** No século XVIII, variante da serenata instrumental. **8. Mús.** No séc. XIX, pequena composição vocal (a duas ou mais vozes) influenciada pela romança. **9. Mús.** Gênero de composição para piano, de caráter melancólico e sonhador, em andamento vagaroso, e que foi criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810-1849) e G. Fauré (1845-1923). **10. Mús.** No séc. XX, poema sinfônico que, por suas características, revive o espírito da serenata do séc. XVIII (FERREIRA, 1999, p. 1418).

Trata-se, de acordo com verbete do *Dicionário Grove de música* (1994), de um vocábulo de origem italiana – “notturmo” – usado no século XVIII para designar

uma serenata<sup>34</sup> a ser executada à noite. Usado como título de peças musicais pianísticas por John Field, Frédéric Chopin, Fauré e outros, o noturno sugere a noite e geralmente é de caráter sereno e meditativo. Incluem-se, entre os noturnos orquestrais, o de Felix Mendelssohn-Bartholdy na música de cena para *Sonho de uma noite de verão* e os *Trois nocturnes* de Debussy. (*Op. cit.*, p. 660)

Enquanto peça musical antiga, a canção é habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Modernamente, corresponde, em alguns usos, à música secular para uma voz (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994).

Registra-se que, embora tenha existido grande repertório de canções na Grécia e em Roma, poucas chegaram até nós, na maior parte do período helenístico, sendo muito tênues as relações entre as canções cristãs e as gregas antigas. As canções judaicas antigas baseiam-se em textos salmódicos, podendo haver laços entre a prática judaica e a prática cristã do canto dos salmos.

Datam do século IX as primeiras melodias de canções com notação. Algumas canções latinas não-litúrgicas, conservadas em manuscritos, datam dos séculos X e XI, e um repertório mais expressivo está associado aos goliardos do século XII.

Em estudo de fôlego intitulado *A canção brasileira* (erudita, folclórica, popular), Mariz (1977) registra a grande evolução do conceito de canção ao longo da história, com origem na mais remota Antiguidade, mais especificamente nas melodias litúrgicas, no caso das canções populares mais primitivas.

Núcleo de todas as formas musicais, a canção apresenta numerosíssimos tipos, segundo este autor, detre eles: de dança, de ninar, de gesta, de jogar, de mesa ou sobremesa, de trabalho, eclesiástico-populares, festivas, infantis, madrigalescas, artísticas, folclóricas e populares etc. (Cf. MARIZ, 1977, p. 18 e 19)

---

<sup>34</sup> Se, em sentido genérico, a serenata é uma récita musical sob a janela em homenagem à amada, por um galanteador, especificamente designa tanto cantatas barrocas em grande escala, para comemorar uma ocasião festiva determinada, como formas musicais estritamente ligadas ao DIVERTIMENTO. A palavra origina-se do latim “serenous”, era usada em sua forma italiana “serenata”, para obras vocais de vários tipos, a exemplo das árias em serenata (canções de amor executadas ao ar livre, à noite) que integram a ópera *O rapto no serralho* e *Don Giovanni*, de Mozart. No período clássico, a função da serenata foi sendo cada vez mais assumida pela serenata instrumental. Já no século XIX, começou a predominar a serenata orquestral, tanto para cordas, instrumentos de sopro, ou orquestra completa. (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994, pp. 854 e 855)

São artísticas as canções eruditas, em forma de *lied* ou não, nacionalistas ou não, e que apresentam acompanhamento, simples duplicação da voz do ponto de vista harmônico, contribuição dos já referidos trovadores provençais. Com o tempo, melodia e acompanhamento entrelaçaram-se, pondo fim ao domínio da melodia. Surge um novo equilíbrio: entre a palavra e a música.

Segundo Mariz (*op. cit.*), a canção artística pode ser escrita sob três formas: a estrófica, a continuada (ou *durchkomponiert*, em alemão) e a estrófica modificada. Se o *lied* estrófico aproxima-se da canção folclórica, graças à repetição da música, mantendo um mesmo temperamento ou emoção, a forma continuada não apresenta repetições e a melodia expressa as frases do poema, ou seja, a música tende a acompanhar *pari passu* cada palavra do texto. Na forma estrófica modificada, frequentemente empregada no Brasil, ocorre repetição, mas, habitualmente, no clímax da canção o compositor corta a linha melódica para apresentar outro desenho mais representativo do sentimento que o poeta desejou expressar. (MARIZ, 1977, p. 19 e 20)

O pesquisador assegura que a canção brasileira remonta a três séculos, integrando as óperas de Antonio José da Silva, o Judeu, passando pela melodia dos árcades mineiros, pelos salões, dos mais modestos aos mais elegantes, até ganhar forma erudita com Alberto Nepomuceno, o implantador do canto em português no Brasil, no início do século XX.

Ainda segundo Mariz, a canção sofreu poderosa influência da ópera italiana e da valsa, aspecto, segundo ele, exaustivamente estudado por Mário de Andrade em *Modinhas Imperiais* (MARIZ, 1977).

Ao informar sobre a existência de canções nacionais em todos os povos, Bilac (1905) aponta a **modinha** e o **lundu** como sendo as brasileiras, na mesma proporção em que em Portugal há o fado e na Itália, as barcarolas.

De acordo com Ferreira (1999), o vocábulo “cantiga” origina-se do celta “\*cantica”, podendo significar: “**S. f. 1. Arte Poét.** Poesia cantada, em redondinha ou versos menores, dividida em estrofes iguais. **2.** Quadra(s) para cantar; canção, cantar, cantadela.” (FERREIRA, *op. cit.*, p. 393). Já o *Dicionário Grove de música* (1994) define *cantiga* como uma canção monofônica medieval, espanhola e portuguesa.

Em “Província”, ao evocar o irrecuperável passado, o “eu” lírico, saudoso, relembra o som de harmônicas<sup>35</sup> que “riam, depois do trabalho” (versos 15 e 15). Em outras composições, pululam sons: de grilos (Cf. “Grilo”), também metaforicamente representados – “estrelinha de lata” (verso 1), “assovio de vidro” (2), “pássaro de prata/sacudindo guizos” (versos 7 e 8).

Este instrumento musical foi inventado em 1821, por C. F. L. Buschmann (1805-64) e ganhou popularidade nos entretenimentos ligeiros e na música popular, havendo dois tipos de gaita de boca: a diatônica e a cromática. Desenvolvida no início dos anos 20, esta última tem papel de destaque no blues e no jazz, tendo se tornado conhecida no Brasil nos últimos cinquenta anos. (*Id. Ibid.*)

Em “Pausa”, o grilo é “mercúrio tremendo na palma da sombra” (verso 8), e a sonoridade que dele emana é “música, suficiente/ para cortar todo o arabesco da memória...” (versos 9 e 10).

Consideramos igualmente oportuno lembrar que, em linguagem musical, a pausa constitui um signo notacional que indica a ausência de qualquer som, e que, na notação tradicional, cada valor de nota<sup>36</sup> tem uma pausa equivalente (Cf. *Idem*, p. 707).

O longínquo cantar de um bem-te-vi é, em uma das cantigas, mote inspirador para as divagações em torno das coisas do mundo e dos homens. Em tom metalinguístico, a elocutora simula conversar com o passarinho, questionando-lhe seu conhecimento acerca desses seres e contrapondo-se ao animal tolo e vivaz, por se julgar intelectualmente superior:

Bem-te-vi que estás cantando

---

<sup>35</sup> A harmônica ou gaita de boca é um instrumento que consiste de pequena caixa achatada, contendo uma série de palhetas livres em canais que levam a orifícios na lateral do instrumento. É executada movendo-se esta lateral entre os lábios, aspirando e soprando os orifícios e obstruindo com a língua os não necessários. Deslizando-se o instrumento de uma extremidade a outra por entre os lábios, todas as notas são alcançadas. (*Dicionário grove de música*, 1994, p. 353)

<sup>36</sup> As relações entre os formatos das notas e os valores rítmicos que elas representam foram codificadas pela primeira vez no séc. XIII por Franco de Colônia e outros; contudo, logo depois, uma nota podia representar, dentro de um sistema de valores, tanto duas quanto três vezes a duração da nota seguinte de valor inferior. O atual sistema “ortofônico”, que fixa a razão 2 entre cada nota e sua subsequente de menor duração, é usado desde o séc. XVI. A colocação de um ponto após uma nota, desde essa época, indica que a nota deve ter sua duração prolongada em cinquenta por cento. [Cf. verbete **notas, valor das**, do *Dicionário Grove de música* (1994), p. 657].

nos ramos da madrugada,  
por muito que tenhas visto,  
juro que não viste nada.

(...)

Não viste as letras que apostam  
formar ideias com o vento...  
E as mãos da noite quebrando  
os talos do pensamento. (15)

É curioso como até mesmo ao pensamento é atribuída uma sonoridade, como em “Passeio”, poema representativo do percurso errante do sujeito lírico no mundo. Nesta, como em outras composições, a voz poética vagueia num plano transcendente, sem correspondência com o mundo empírico. Enquanto sonha, assim divaga:

Quem me leva adormecida  
por dentro do campo fresco,  
quando as estrelas e os grilos  
palpitam ao mesmo tempo?

(...)

Quem me leva adormecida  
pelas dunas, pelas nuvens,  
com este som inesquecível  
do pensamento no escuro? (25)

Essa temporalidade noturna é típica da atmosfera de mistério, recorrente na obra de maturidade, da mesma forma que o procedimento visionário do “eu” lírico. Estas características da lírica ceciliana foram identificadas por Gouvêa (2008) na chamada *Obra de juventude*, em que foram identificadas ressonâncias de Poe, Yeats, François Villon, Verlaine, Rimbaud, Maeterlink, da Bíblia, de tradições místico-filosóficas orientais, como o budismo e o taoísmo.

Nesse sentido Gouvêa (2008) chama a atenção para a musicalidade em tom menor, próximo à litania, resultante do uso recorrente de aliterações, assonâncias, rimas nasaladas e refrões, como também para a escolha, por Cecília Meireles, de um léxico simbólico axial – noite, vento, sombra, nuvem, cavalo, ave, efêmero, flores, êxtase, alabastro, espectros - para sua linguagem poética.



O ato de cantar é, pois, representado poeticamente em muitas composições, conforme estudaremos de forma mais minuciosa no próximo capítulo deste estudo.

Nunca é demasiado lembrar que a influência da tradição popular oral na poesia de Cecília Meireles é bastante forte, resultante muito provavelmente do seu interesse pelo folclore, das pesquisas que empreendeu sobre o romanceiro tradicional brasileiro<sup>37</sup> e do contato com o lirismo popular ibérico por intermédio da avó açoriana e da pagem Pedrina, cuja influência encontra-se carinhosamente registrada em algumas crônicas, poemas na ficção de cunho autobiográfico *Olhinhos de gato*, também publicado pela editora Ocidente, em vários de seus volumes, sem data precisa.

Em *Viagem*, os paratextos titulares que evocam essa lírica, como “Rimance” e “Quadras”, ilustram, a nosso ver, o interesse da artista pela poesia de extrato tradicional, da mesma forma que certo vanguardismo na sua atividade poética. Mas merece consideração, sobre essa influência, a observação de Marcel Raymond (1997, *apud* GOUVÊA, 2008) de que um dos méritos dos simbolistas foi o interesse, como também dos românticos, pelas formas de arte primitivas, e de terem tentado “ressuscitar o espírito das criações do folclore” e a “corrente de lirismo popular”, igualmente herdada por Paul Fort, Viélé-Griffin e pelo próprio Apollinaire, inspirador e mestre das vanguardas na França (Cf. GOUVÊA, p. 43).

Numa acepção literária antiga, a palavra “romance” reporta-se a um setor da literatura medieval e dá nome a composições poéticas narrativo-dramáticas em versos e transmitidas oralmente. Menéndez-Pidal (1965), no prefácio de sua *Flor nueva de romances viejos*, afirma tratar-se de “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de um instrumento, sea em danças corales, sea em reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo em común” (MENÉNDEZ-PIDAL, *op. cit.*, p. 9).

Pinto-Correia (1984), por sua vez, em estudo mais recente, redefine este gênero tradicional como

(...) uma prática significativa de manifestação linguístico-discursiva com natureza poética (acompanhada de música), com uma

---

<sup>37</sup> Neves (1961), ao realizar um levantamento da atividade desenvolvida neste setor, no Brasil, durante um século, arrolou muitos nomes de coletadores de textos poéticos tradicionais, dentre eles o de Cecília Meireles, apontada como folclorista, de cujos livros e publicações foram recolhidas versões brasileiras dos romances BELA CONDESSA e SENHORA DONA SANCHÁ.

organização semântica narrativo-dramática, altamente variável (versões e variantes) em cada uma das componentes) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extracontexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer) (PINTO-CORREIA, 1984, p. 26).

Este pesquisador registra que a denominação “Rimance”, presente no epitexto titular da composição em análise, é reservada, por alguns estudiosos do campo literário, ao gênero da literatura tradicional oral, ao passo que “romance” é designação por eles conservada para a espécie literária moderna em prosa.

Nessa primeira composição, a voz lírica feminina, logo nos versos iniciais, expõe seu *pathos* amoroso e sua condição de ser ferido:

Onde é que dói na minha vida,  
para que eu me sinta tão mal?  
quem foi que me deixou ferida  
de sentimento tão mortal?

Em estado de desamparo, sozinha e diante da iminente morte, revela-se em busca de um nome para sua triste canção, conforme lemos nas estrofes seguintes:

Eu parei diante da paisagem: (5)  
e levava uma flor na mão.  
Eu parei diante da paisagem  
procurando um nome de imagem  
para dar à minha canção.

(...)

Eu sinto que não tarda a morte, (20)  
e só há por mim esta flor;  
eu sinto que não tarda a morte  
e não sei como é que suporte  
tanta solidão sem pavor.

O sofrimento de amor é exposto ao longo de estrofes de variada extensão: à quadra inicial seguem-se 4 quintetos e 1 sextilha, todas de estrutura métrica regular,

ou seja, em versos octossílabos, e com a predominância de rimas consoantes alternadas. O poema possui estrutura paralelística; daí porque, intercaladamente, na maioria das estrofes, os primeiros versos repetem-se nos terceiros e ligam-se aos demais através de *enjambements*.

Esta repetição, observável nos versos em que há ênfase à personalidade da elocutora e a sua situação dramática, é alterada na última estrofe; a poeta e sua dor cristalizam-se, enigmáticos, nas reticências finais dessa alegoria metalinguística marcada pela solidão e pela incomunicabilidade com o amado. Também aqui o poema/flor é o elemento, senão de salvação, ao menos de consolo e alívio ao sofrimento inevitável de amor. A arte é seu último bem, conforme atesta o verso 21, no qual se lê “e só há por mim esta flor;”.

“Rimance” constitui um romance artístico, gênero que resulta de práticas transtextuais várias de poetas eruditos em relação aos textos da tradição oral. Sobre tais procedimentos, Diaz-Plaja (1960), assim registrou a influência do Romancero Tradicional na literatura culta da Espanha, desde a época clássica até o Modernismo:

El Romancero influyó mucho en los escritores de la época clásica, que aprovecharon su fluidez narrativa para muchas de sus obras: Lope de Vega puso muchas veces romances en boca de sus personajes teatrales. Góngora, Quevedo, Cervantes, los construyeron cada uno según su estilo. Lo mismo sucedió en el siglo XVIII, donde su métrica sirvió, por ejemplo, a Meléndez, para cantar los temas pastolires al uso. Con el Romanticismo — Rivas, Zorrilla — volvieron a servir para El tema histórico. Modernamente, Antonio Machado y Federico García Lorca los han escrito de nuevo procurando imitar el estilo popular. Todo ello demuestra la extraordinaria vitalidad de este género literario (DIAZ-PLAJA, 1960, p. 78).

Convém lembrarmos que Cecília Meireles foi tradutora de algumas peças de teatro de Lorca, autor do *Romancero gitano* (1928) e seu provável inspirador para a composição do *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953<sup>38</sup>.

O gosto pelo tradicional se explicita da mesma maneira nas “Quadras”, cujo ritmo embalador é garantido pela regularidade das rimas consoantes alternadas e pela

---

<sup>38</sup> Para uma melhor compreensão da influência e apropriação do romancero tradicional por escritores cultos, sugerimos a leitura do capítulo “A prática transtextual na tradição romancística”, de nossa dissertação de mestrado (Cf. LIMA, 1996, pp. 69-103).

redondilha maior, merecendo destaque as seguintes, de acentuada reflexão metalinguística, mas com a característica espontaneidade das suas correlatas populares:

Na canção que vai ficando  
já não vai ficando nada:  
é menos do que o perfume  
de uma rosa desfolhada.

\*

A cantiga que eu cantava,                   (21)  
por ser cantada morreu.  
Nunca hei de dizer o nome  
daquilo que há de ser meu.

Comprovando ainda mais o interesse da poetisa pela poesia oral, Gouvêa (2001) informa que, durante a estadia em Moledo da Penajóia, cidadezinha natal de Correia Dias, em 1934, Cecília Meireles recolheu centenas de quadras e algumas cantigas do cancioneiro local.

## CAPÍTULO 3 - TIPOLOGIA DA METALINGUAGEM EM VIAGEM

Já demonstramos que os elementos metalinguísticos presentes na obra em estudo encontram-se inscritos nos poemas de maneira difusa, porém bastante ostensiva, cabendo-nos a tarefa de selecioná-los e agrupá-los, para melhor identificá-los a função no livro de poemas como um todo e em cada texto por nós escolhido para análise, em particular.

Diante da diversidade de composições e de sua riqueza formal e conteudística, e antes mesmo de estabelecermos uma tipologia textual, apontaremos alguns aspectos do “Epigrama nº 1”, em que a poetisa deixa entrever seu pensamento estético de maturidade, como também dos autorretratos “Motivo” e “Retrato”.

### 3.1 “Epigrama nº 1”: poema programático

Atentemos, inicialmente, tanto para o *tom* discursivo como para a *perspectiva*<sup>39</sup> sob os quais se coloca o “eu” lírico no “Epigrama nº 1”, devido a sua função de “proposição geral” de *Viagem*, no dizer de Zagury (1973), conforme já observamos. Trata-se, pois, de um poema introdutório e anterior, na estrutura dessa obra, aos referidos autorretratos.

Dada a solenidade da qual esse poema inaugural foi revestido, o sujeito lírico que nele se expressa, escamoteia-se, evitando a 1ª pessoa gramatical, reservando-se o papel de quem anuncia ou evidencia eventos singulares tanto num tempo presente (terceto inicial), que é o de sua enunciação, como para o futuro, projeção da continuidade dessa ação em curso e dos seus efeitos (Cf. quadra final). E esses acontecimentos especiais são da ordem da factividade, na qual se inscreve toda produção artística<sup>40</sup>. Vejamos, a esse respeito, o terceto que abre o poema:

<sup>39</sup> É oportuno recuperar, com base em Bosi (2010), os conceitos de *perspectiva* e *tom*, mediadores da nossa tarefa de intérpretes do texto literário, que, sendo artístico, foi gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros. A *perspectiva* nos dá o inteligível cultural da mensagem artística, ao passo que o *tom* diz respeito às modalidades afetivas da expressão (BOSI, *op. cit.*, p. 467 e 468).

<sup>40</sup> De acordo com GILSON (2010), os atos executados pelo homem são de três diferentes espécies: o conhecimento, a atividade e a factividade, as quais compreendem as operações humanas da ciência, da moral e da arte. Todas as artes são, indistintamente, da alçada da factividade, porque próprias do *homo faber*, que é o mesmo que o *homo sapiens*, ambos sendo um só com o *homo loquens*.

POUSA sobre esses espetáculos infatigáveis (1)  
 uma sonora ou silenciosa canção:  
 flor do espírito, desinteressada e efêmera,

Nestes versos, conjuga-se a figuração poema-pássaro-canção, estabelecida através do verbo “pousa” e da metáfora contida no verso 2, à expressão igualmente metafórica “esses espetáculos infatigáveis” (verso 1).

O dêitico — “esses” (verso 1) — marca a posição, ou a relativa distância, do enunciador tanto em relação ao espectador como aos fatos aos que observa na dinâmica da vida social, aqui concebida como **drama**, conforme depreendemos do vocábulo “espetáculos”.

Merece registro a emergência da arte poética ceciliana de *Viagem* em um cenário mundial efervescente, conforme sugere o adjetivo “infatigáveis”, cuja utilização aciona a personificação, ou prosopopeia. Embora sutil, este qualificativo evoca, ou mesmo representa, o contexto turbulento da Segunda Guerra Mundial, que ecoou fortemente no Brasil. Mas essa realidade é suavemente referida no “Epigrama nº 1”, e a falta de indicações históricas livra-o do rótulo de poema circunstancial, ao mesmo tempo em que lhe confere universalidade.

A metalinguagem metafórica com o teatro revela, a nosso ver, certa concepção da existência humana segundo a qual as ações dos indivíduos têm lugar no palco do “mundo” (verso 6), analogamente ao que ocorre na representação dramática, graças ao processo da imitação artística<sup>41</sup>.

A segunda metáfora, referente ao poema, sempre concebido como canção e, por conseguinte, à arte poética, é “flor do espírito”. Esta formulação indica, sob nosso ponto de vista, a intenção, por parte da poetisa, de restabelecer a origem da arte e a natureza do artista de modo geral, já que, por sua capacidade de produzi-la e sua consciência do que produz, ele diferencia-se dos demais animais. Nesse sentido, é esclarecedora a seguinte observação de Gilson (2010):

---

<sup>41</sup> Retomamos aqui a noção aristotélica de arte como imitação. Em relação às artes dramáticas, especificamente à tragédia e à comédia, Aristóteles justifica a utilização do nome **drama** pelo fato de este denominar as representações das ações de seres superiores e inferiores, respectivamente, feitas por autores clássicos, em suas obras (Cf. *A poética clássica*, 1988).

O homem é uno e se coloca inteiramente em cada um dos seus atos, mas em graus diferentes e diferentes proporções. No que quer que faça, o homem conhece. Com efeito, já que sua natureza é a de um ser vivo dotado de razão, a atividade racional está necessariamente incluída em toda operação humana como condição de sua própria possibilidade (GILSON, 2010. p. 26).

Quanto aos adjetivos que acompanham essa segunda metáfora — “desinteressada e efêmera”, eles evidenciam alguns aspectos da arte, a saber: sua **inutilidade** e sua **durabilidade**. Gilson (*op. cit.*), ao teorizar sobre a factividade dos objetos fabricados pelo homem, observa:

Precisamente aqui intervém a distinção entre o belo e útil. A imensa maioria das atividades de fabricação se propõe como fim à produção e multiplicação de objetos úteis em todos os domínios da utilidade. É útil o que serve para alguma coisa. Não há oposição entre o útil e o belo, já que é possível que a beleza seja útil — o que, em certo sentido, ela sempre é. Não obstante, ela nunca é produzida em vista de sua possível utilização, mas apenas e tão somente por si mesma (GILSON, 2010, p. 29).

De acordo com este filósofo da arte, a distinção entre o belo natural e o belo artístico se faz por si mesma. Com efeito, é essencial a este último que o objeto cuja apreensão causa prazer seja percebido como a obra de um homem, a saber, o artista. Atrás da obra de arte, sentimos sempre a presença do homem que a produziu, e isto confere à experiência estética o seu caráter tão intensamente humano, já que, por meio da obra de arte, um homem necessariamente se põe em relação com outros homens (*Idem*, p. 33).

Essa dimensão humana e humanizadora da arte, Cecília Meireles a conhece e logra por representá-la na quadra final deste epigrama introdutório, a seguir reproduzida:

Por ela, os homens te conhecerão:  
por ela, os tempos versáteis saberão (5)  
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,  
quando por ele andou teu coração.

O adjetivo “belo”, inscrito no verso 6, ratifica a concepção estética da poetisa, para quem, embora seja a arte desprovida de um sentido prático, dela resulta não apenas prazer estético, mas igualmente o registro histórico da presença humana sobre a terra e a capacidade do homem sensível de transformá-la em um espaço menos hostil.

Embora predomine, neste “Epigrama nº 1”, o decassílabo<sup>42</sup> (versos 2, 4, 5 e 7), o poema apresenta outros metros de variável extensão; a rima consoante pode ser verificada apenas nos versos regulares. A elocução poética é solene, em perfeita consonância com sua função dramática de preparar o leitor para a “parada de poesia” que se segue.

### 3.2 Concepção de artífice

Com relação especificamente à consciência artística<sup>43</sup> da poetisa, o metapoema “Motivo” expressa claramente esta sua característica estética.

Ao longo de quadras simétricas estruturadas em versos octossílabos e trissílabos, regularmente rimadas, deparamo-nos com a justificativa da atividade e da existência do “eu” lírico autodeclarado “poeta” (verso 4), cuja arte decorre da sua própria existência, daí as afirmações categóricas iniciais:

Eu canto porque o instante existe  
E a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
Sou poeta.

---

<sup>42</sup> Conforme esclarecem Cortez e Rodrigues (2009), este metro também é chamado “medida nova” porque trazido da Itália, por Sá de Miranda, para o universo da língua portuguesa (Cf. CORTEZ e RODRIGUES, *op. cit.*, p. 64).

<sup>43</sup> É importante lembrar que os críticos da obra poética ceciliana são consensuais em relação a esta característica da poetisa, o que deu margem a vários estudos sob essa temática, a exemplo do texto “Consciência artística e beleza formal em Cecília Meireles”, de Álvaro Lins (Cf. REFERÊNCIAS).



Depreendemos, do verso 1, que a artista sente-se realizada com o que fabrica, exercita o domínio sobre sua emoção e está ciente da brevidade e transitoriedade da vida (versos 2 e 3).

Segue-se a essa “profissão de fé poética”, no dizer de Cardoso (2007), a delimitação do espaço habitado por esse ser em seu devaneio poético. As sensações e ações da poetisa a remetem a uma ambiência etérea e evanescente (versos 5 e 8), na qual há a predominância de imagens antitéticas (versos 6, 7, 9 e 10), conforme já analisou o referido estudioso (CARDOSO, *op. cit.*):

Irmão das coisas fugidias, (5)  
 não sinto gozo nem tormento.  
 Atravesso noites e dias  
 No vento.

Se desmorono ou se edifico,  
 se permaneço ou me desfaço, (10)  
 — não sei, não sei. Não sei se fico  
 ou passo.

Segundo Cardoso (2007), tais imagens são pontos de referência externos ao “eu” lírico, construtor da sua própria trajetória. Ao se expressar dessa maneira, revela tanto a condição dual e antagônica de tudo o que existe neste mundo, inclusive de si mesmo, como sua perspectiva existencial e poética. Nesse sentido, a condição lírica confere ao sujeito lírico uma noção espaço-referencial própria.

A poetisa encontra-se lúcida, serena diante da certeza da morte, e tem na arte a sua razão de viver, conforme inferimos dos versos finais:

Sei que canto. E a canção é tudo.  
 Tem sangue eterno a asa ritmada.  
 E um dia sei que estarei mudo: (15)  
 — mais nada.

Cardoso (*op.cit.*), identifica, nas fortes referências metapoéticas dos versos de “Motivo”, três questões lançadas por Cecília Meireles, transcendendo as expectativas do “eu” lírico de um único poema:

a) as suas concepções acerca da poesia como manifestação artística; b) as suas definições de poeta, numa perspectiva de agente de um tal fazer artístico; c) a condição humana da poeta Cecília, traço capaz de lhe conferir uma dimensão existencial e artística autêntica e independente. (CARDOSO, 2007, pp. 19 e 20)

“Motivo” é, segundo esse pesquisador, mais que um poema. É um projeto conceitual fundamentado em torno dos valores atinentes à arte de Cecília Meireles, uma proposição lançada através de um esforço pessoal de plena definição estética (*Idem*).

Bosi (1986) lembra o fato de, em toda atividade artística, impor-se a presença de uma forte motivação. Por conseguinte, as formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade que as torna momento integrante ou resultante do *pathos*. Na obra de arte, irrompem conjuntamente sujeito e palavra ou figura, estas últimas dotadas de ambiguidades em sua função mediadora, só inteligíveis no interior de uma dada rede semântica. Em se tratando da obra literária, é necessária a decifração dos símbolos que a formam, resultantes do arranjo de seus signos (Cf. BOSI, *op. cit.*).

Ao avaliar o fenômeno da expressão artística, retoma considerações de Ernst Cassirer (CASSIRER, 1972, *apud* Bosi, 1986), para quem a consciência de uma realidade dual nos momentos expressivos – a percepção de um *dentro* e de um *fora* – ter-se-ia apenas afirmado com o progresso da razão analítica.

Talvez no afã de desmistificar definitivamente a imagem, popularizada a partir do Romantismo, do poeta enquanto ser frágil (ou fragilizado), vítima fatal dos próprios sentimentos desde a mais tenra juventude, o “eu” lírico, em “Motivo”, encontra-se desprovido de marcas gramaticais de gênero e se expressa de maneira a evitar qualquer emotividade (versos 3 e 6).

“Retrato”, conforme seu paratexto titular sugere, é uma composição essencialmente descritiva, pictórica, representativa de um momento de autocontemplação da poetisa, que se apercebe das transformações ocorridas em seu corpo, ao longo do tempo. Vejamos o poema:

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força, (5)  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil: (10)  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

Composto de três quadras regularmente polimétricas, neste poema a poetisa, menos impassível do que talvez pretenda, surpreende-se com a imagem do seu rosto no espelho (versos 1 a 4), com as transformações operadas pelo tempo em seu corpo (versos 5 e 6) e em sua alma (versos 7 e 8). Os dêiticos, pronomes demonstrativos e advérbios, anaforicamente inscritos — “este” (versos 1 e 7), “assim” (verso 2), “estes” (verso 3), “estas” (verso 5), “esta” (verso 9), “tão” (versos 6 e 10) — presentificam a enunciação e reforçam o tom melancólico da elocução poética.

Nesta composição predominantemente descritiva, Cecília Meireles delineia seu próprio busto, numa atitude similar à de muitos artistas, em especial os pintores. Se, na primeira estrofe, revela traços físicos de sua tez madura, na segunda desnuda contornos de uma expressividade gestual comprometida pela passagem dos anos e pelo incontornável processo de decrepitude dos seres. Na última estrofe, o debuxo cede lugar a uma notação comportamental. O esforço de contenção emocional — este coração/ que nem se mostra (versos 7 e 8) — deixa entrever a tristeza do sujeito lírico ao tomar consciência da inexorabilidade do tempo. Daí a surpresa diante do espelho, e a decepção e melancolia de um indivíduo que, por não se reconhecer, finaliza sua elocução em tom interrogativo: “— Em que espelho ficou perdida/a minha face?” (versos 11 e 12).

“Noite” e “Anunciação”, inscritos respectivamente após “Motivo”, referenciam-se entre si pela temporalidade noturna, pela recorrência de certos elementos e por também serem predominantemente descritivos. No primeiro deles, composto de quatro quintetos heptassilábicos e com regular esquema de rimas misturadas e interpoladas — ABCAB/DEFDE etc., essa temporalidade é estabelecida desde o paratexto titular, estendendo-se ao longo das estrofes:

Úmido gosto de terra,  
 cheiro de pedra lavada,  
 — tempo inseguro do tempo! —  
 sombra do flanco da serra  
 nua e fria, sem mais nada. (5)

Brilho de areias pisadas,  
 sabor de folhas mordidas,  
 — lábio da voz sem ventura! —  
 suspiro das madrugadas  
 sem coisas acontecidas. (10)

A noite abria sua frescura  
 dos campos todos molhados,  
 —sozinha, com o seu perfume! —  
 preparando a flor mais pura  
 com ares de todos os lados. (15)

Bem que a vida estava quieta.  
 Mas passava o pensamento...  
 — de onde vinha aquela música?  
 E era uma nuvem repleta,  
 entre as estrelas e o vento.

Como vemos, neste poema, o “eu” lírico camufla-se em meio aos elementos da natureza, abundantes: “terra” (1), “pedra” (2), “serra” (4), “areias” (6), “folhas” (7), “campos” (12), “nuvem” (19), “estrelas” e “vento” (20). Mas a presença desse enunciador evidencia-se através da metonímia inscrita no verso 8 e das sinestésias estabelecidas a partir dos elementos da natureza, a estruturarem todo o poema.

Assim, são acionados: o **paladar** – “úmido gosto de terra” (1), “sabor de folhas mordidas” (7); o **olfato** – “cheiro de pedra lavada” (2), “a frescura/dos campos todos molhados (11 e 12) “— sozinha, com o seu perfume! —” (13); a **visão** – “sombra do flanco da serra” (4), “brilho de areias pisadas” (6); o **tato** – (serra) “nua e fria” (5); e a **audição** – “lábio da voz sem ventura! —/suspiro das madrugadas” (8 e 9).

A respeito desse tipo de representação dos seres e coisas da realidade física realizada por Cecília Meireles, Darcy Damasceno (1967), observa que isso se dá gozosamente, pois ela vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação, de amor. Assim:

Inventariar as coisas, descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhes as linhas, a cor, distingui-las em gamas olfativas, auditivas, tácteis, saber-lhes o gosto específico, eis a tarefa para a qual adentra e afina os sentidos, penhorando ao real sua fidelidade. Esta, por sua vez, solicita o testemunho amoroso, já que o mundo é aprazível aos sentidos; a melhor maneira de testemunhá-la é fazer do mundo matéria de puro canto, apreendendo-o em sua inexorável mutação e eternizando a beleza perecível que o ilumina e consome (DAMASCENO,, p. 22-1967, p. 24).

Segundo Damasceno (*Op. cit.*), na poesia ceciliana, as impressões recebidas se depuram e, incorporadas à inteligência, recriam-se verbalmente, voltando à luz enriquecidas pelo amor do Poeta, vivificadas por efeito de artes encantatórias. Trata-se de um exercício árduo, em clima de exigente disciplina, sem arroubo nem turbção. Ainda nesse sentido, o crítico registra que a magia verbal, por mais fascinante, não deixa em nenhum momento confundidos contemplador e objeto contemplado, criador e obra recriada. Portanto, em meio ao sortilégio, conserva o mago a consciência de sua arte (DAMASCENO, *op. cit.*, p. 23).

“Anunciação” encontra-se estruturado sobre grupos de dísticos polimétricos desprovidos de rima, mas com rico esquema de aliterações. O vocábulo “noite” inscreve-se já no primeiro dístico deste poema, sendo reforçado pelo substantivo “estrelas” (2) e pelas expressões “do fundo da escuridão” (3) e “essa música de sombra” (10).

Instaura-se, assim, certa atmosfera mística, onírica, pois, mesmo os elementos descritos são imprecisos, conforme comprovam as referências a “vagos navios de ouro” (3), “mãos de esquecidos corpos quase desmanchados ao vento” (4), “velas opacas” (5) e ao brilho fino que a água derrete e que “em si mesmo logo se perde” (6).

Esta composição poética encontra-se dividida em duas partes bem delimitadas graficamente, ou seja, é composta por seis dísticos, divididos em dois blocos de três estrofes por único verso, central. Nos primeiros dísticos delineia-se esse clima de sonho, também sinestésico desde o primeiro verso, no qual é feito apelo à audição, como se pode comprovar nos seguintes versos:

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,  
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.

Os dísticos seguintes acionam a visão, com imagens fluidas, evanescentes, instauradas através de metonímias e animizações:

Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro,  
Com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.  
E o vento bate nas cordas, estremecem as velas opacas,  
E a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde.

O verso divisório desses grupos de dísticos retoma paralelisticamente o verso inicial, recuperando elementos da natureza ligados entre si por meio de um polissíndeto que confere ritmo mais lento à enunciação:

Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas.

Tal ruptura se dá, também, em razão da mudança dos tempos verbais. Se, na primeira parte, eles encontram-se no presente do Indicativo, acionando a ação – “toca” (1), “embala” e “balança” (2), “nascem” (3), “bate” e “estremecem” (5), “derrete” e “se perde” (6); na segunda, o “eu” lírico vaticina o futuro, ou a continuidade, dos acontecimentos até então enunciados, o que justifica a utilização do futuro do presente do Indicativo, conforme lemos em:

Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos;  
e as cordas partidas andarão pelos ares dançando à-toa.

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.  
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,  
e em navios novos homens eternos navegarão.

É, dessa forma, previsto o porvir da poesia, figurativizada em música e que, enquanto acontecimento estético, tem seu fim, da mesma forma que o homem, cuja memória também sucumbe. Mas o efeito inexorável do tempo é ineficaz aos poetas, os “novos homens eternos”.

O verso final de “Anunciação” é portador da concepção da existência humana como efêmera, passageira, à maneira de uma viagem, ao passo que, aos artistas da palavra, reserva-se um destino diametralmente oposto. Daí a utilização da metáfora “navios novos”, a sugerir simbolicamente e em consonância semântica com o paratexto titular de *Viagem*, tempo futuro, sucessividade temporal. Os tripulantes desses simbólicos navios são os poetas, mas, a despeito de tal ponto de vista, o “eu” lírico se declara inseguro com relação à sobrevivência do seu canto num tempo posterior.

Esta maneira de se colocar no mundo é reafirmada em “Discurso”, poema no qual a elocução volta a ocorrer no presente do Indicativo:

E aqui estou, cantando.

O aspecto durativo deste ato de cantar/trovar é corroborado pelo gerúndio. Esta declaração inaugural se repete entre as estrofes de variada extensão, compostas de versos livres, à maneira de um refrão. A vírgula, a separar os elementos da locução verbal, põe em relevo a ação do “eu” lírico, e o discurso assume caráter metalinguístico ao pôr em relevo a atividade poética em curso.

Emil Staiger (1975, p. 59), ao explicar o significado da expressão “disposição anímica” (*Stimmung*) enquanto situação da alma, conceito fundamental ao estilo lírico, esclarece:

O que a disposição proporciona não é “presente” nem é brincadeira ou beijo há muito dissipado, nem o brilho da névoa que agora, quando o poeta fala, enche arvoredo e vale. O conceito “presente” deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. (...) O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para

o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1975, p. 59).

Nesta composição, o paratexto titular aciona, por si só, a metalinguagem e instaura, mais uma vez, certa solenidade, adequada a este gênero da oratória definido por Houaiss e Villar (2001) como “uma série de enunciados significativos que expressam formalmente a maneira de pensar e agir e/ou as circunstâncias identificadas com um certo assunto, meio ou grupo. <d. psicanalítico> <alternativo>” (HOUAISS e VILLAR, *op. cit.*, p. 1054).

Daí porque, em consonância com o gênero enunciado no título desta composição, o sujeito lírico chama a atenção para si e sua atuação artística, autodefinindo-se, como podemos ler nos seguintes versos:

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:  
deixa seu ritmo por onde passa.

Assim procedendo, define igualmente os demais poetas/trovadores, seus colegas de ofício. Nas estrofes seguintes, prossegue a enumeração das características que lhes são comuns, a si e aos seus confrades. Se, devido a sua identidade e ideologia, irmana-se aos demais elementos da natureza e seu caráter passageiro (verso 2), seus versos, no entanto, possuem caráter perene (verso 3). Com relação ao nomadismo típico dos artistas, declara:

Venho de longe e vou para longe:  
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho (5)  
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,  
Mas houve sempre muitas nuvens.  
E suicidaram-se os operários de Babel.

Do ponto de vista existencial, ou filosófico, o sujeito lírico se coloca no mundo com insegurança, incerto de si mesmo, do seu percurso e do porvir. Conforme assinala Damasceno (1967, p. 48), este sentimento é apanágio do homem sozinho



em meio aos seus semelhantes, havendo, na atitude interrogadora e cética em pauta, traços de barroquismo, sobre o qual esclarece:

Se o Barroquismo comportava o desorbitamento, a instigação da sede jamais desalterada, a ânsia de perpetuar o que, por natureza, era precário, também comportava a contensão, o esquivamento à posse e ao gozo, por saber este a fruto ácido e as coisas vestirem cores enganosas. Assim, sofrendo ambos do mesmo mal, dois espíritos irmãos e litigantes se levantam no complexo do Barroquismo para defrontar a realidade: um gongórico, sabendo-a colorida e passageira, a ela se atira com gozo enraivecido; pressente o nada que no bojo de tudo está em germe e prefere-a tangível, deixando cegar-se pela sua luz; outro, quevedesco, refoge a exaltação; considera a realidade em sua futura aparência polvorosa e esquiva-se à cegueira voltando os olhos para o cone penumbroso onde se abisma tudo. Em ambos os casos, entretanto, diferentes que sejam as reações aos estímulos do mundo, encontramos um só motor: a consciência da transitoriedade (DAMASCENO, 1967, p. 42).

Em “Discurso”, em meio às dúvidas e aos questionamentos monológicos, o “eu” poético revela seu desejo de comunicação – “como posso esperar que algum ouvido me escute?” (12), como também a vontade de estabelecer certa empatia com seu provável ouvinte/leitor – “como esperar que venha alguém gostar de mim?” (14), o Outro referido por Bosi (2007).

Semelhante tom discursivo se mantém ao longo de “Excursão”, composição que apresenta seis sextilhas, versos heptassílabos, rimas alternadas e no qual o “eu” divaga ao longo de uma trilha bucólica - “...aquele caminho/ cheiroso da madrugada” (1/2).

O aspecto durativo se faz igualmente presente neste poema, graças às locuções verbais paralelísticas das primeiras estrofes – “estou vendo” (1), “estou sentindo” (7), “estou pensando” (13 e 17) e “(estou) olhando dentro das almas,” (27). Esta presentificação é instaurada com maior precisão nos versos descritivos, nos quais constam imprecisas indicações espaço-temporais — “estou diante daquela porta” (19) e “estou longe e fora das horas” (21).

Mas, se o dêitico “daquele” contribui para o estabelecimento de certos espaços, sua imprecisão confirma a advertência de Gouvea (2008, p. 67), para quem a inespacialidade é característica da lírica ceciliana de maturidade. Tal atitude estética

é definida pela estudiosa nos seguintes termos: “A poeta com frequência canta ou reflete de um lugar que não é público nem privado, nem rural nem urbano, nem burguês nem proletário, que é, antes, ideal ou imaginário. E tem consciência dessa espacialidade.” (GOUVEA, *op. cit.*, p. 67).

A ausência de uma marcação cronológica convencional foi identificada por Carpeaux (1960), que atribui à lírica em estudo a classificação de “intemporal”, já que muito recorrentemente deixa de ostentar amiúde marcas de seu tempo presente, ou do momento histórico em que foi produzida. Neste caso, quando não se verifica uma interioridade pura, a poetisa “filtra da exterioridade o que lhe convém, segundo um *ethos* próprio e um modo muito peculiar de olhar e recolher a matéria do real observado” (Cf. GOUVEA, *op. cit.*, p. 68).

Para além das incertezas já declaradas em “Discurso”, em “Excursão” reafirma-se a postura de pretensa neutralidade assumida em “Motivo”, expressa da seguinte forma:

(...)  
 Estou longe e fora das horas,  
 Sem saber em que consiste  
 Nem o que vai nem o que volta...  
 Sem estar alegre nem triste,

Sem desejar mais palavras (25)  
 Nem mais sonhos, nem mais vultos,  
 Olhando dentro das almas,  
 Os longos rumos ocultos,  
 Os largos itinerários  
 De fantasmas insepultos... (30)

Instaura-se, no verso 24, a intertextualidade com um dos versos de “Motivo”, da mesma forma que, no verso 25, a alusão a este poema se dá por oposição, uma vez que o estado de alma do “eu” lírico sofreu uma alteração, ou uma evolução, indicada pela declarada falta de interesse pela atividade poética, a qual antes dava sentido à existência (Cf. verso 13 de “Motivo”).

Os elementos da natureza são representados em “Discurso” conforme certa apreensão visual, olfativa, auditiva, tátil, o que se configura como uma atitude sensual doravante recorrente. Damasceno (1967, p. 39) já registrara a representação

multiforme da natureza na poesia ceciliana. Segundo ele, tal representação não é dissociável da presença humana.

A busca do equilíbrio emocional e o exercício da racionalidade e da contensão emocional prosseguem em “Música”, última peça desta parte inicial de *Viagem*, de flagrante riqueza rítmica, *intermezzo* anunciado pelo paratexto titular desta composição poética e confirmado pela mudança radical de ritmo, assegurado pela predominância de tercetos tetrassílabos e rimas consoantes alternadas, a quebrar a cadência poética precedente. Vejamos as estrofes iniciais dessa composição:

NOITE perdida, (1)  
não te lamento:  
embarco a vida

no pensamento,  
busco a alvorada (5)  
do sonho isento,

puro e sem nada,  
— rosa encarnada,  
Intacta, ao vento.

Embora tematize a perda do tempo, sua passagem inexorável, neste poema monológico, o sujeito lírico exprime a esperança de dias melhores ao referendar a natureza cíclica temporal. Daí porque, nas estrofes seguintes, reconhecerá que a noite, inicialmente “perdida” (1), é também “encontrada” (11) e “ressuscitada” (12 e 13):

Noite perdida,  
noite encontrada,  
morta, vivida,  
  
e ressuscitada...  
(Asa da lua  
quase parada, (15)

mostra-me a sua  
sombra escondida,  
que continua  
  
a minha vida  
num chão profundo! (20)

— raiz prendida

a um outro mundo.)  
Rosa encarnada  
do sonho isento

muda alvorada (25)  
que o pensamento  
deixa confiada

ao tempo lento...

Como podemos ver, a representação metonímica do sujeito lírico através do “pensamento” (verso 4) põe em relevo a valorização da racionalidade como atitude necessária à sobrevivência. Trata-se, portanto, de um aprendizado necessário ao prosseguimento da viagem em que se constitui a vida (verso 3). Para tanto, é necessário exercitar a mente, não para livrar-se do sonho, mas para, nesse futuro simbolicamente representado pela alvorada, purificá-lo (verso 7), torná-lo “isento” (verso 6) e “sem nada” (verso 7). A alvorada contrapõe-se antiteticamente ao passado escuro correspondente à noite.

A temporalidade, assim concebida, é contínua, renova-se; a metáfora inscrita nos versos 8 e 23 — “rosa encarnada” — estende este estatuto também aos homens, cuja angústia, assumida pelo sujeito lírico, é melhor compreendida e enfrentada com racionalidade. Homem e natureza encontram-se, assim, integrados e em estreita comunicação, conforme sugere o parêntese poético (versos 14 a 22). O adjetivo “encarnada” também designa a coloração “vermelha”, que quebra a monocromia penumbriada do poema, estabelecendo a alegria e sinalizando a vida.

Dada a riqueza de procedimentos metalinguísticos, restringiremos nossa análise à figurativização empreendida por Cecília Meireles no sentido de dar a seus textos estatuto poético e musical. Tal empenho, a nosso ver, encontra-se em estreita relação com a autodefinição de Cecília Meireles enquanto artista, ou poetisa, e com a definição da sua arte de versejar.

### 3.3 Natureza da poetisa e da poesia

Agrupamos os poemas escolhidos para estudo em dois tipos: a) os lírico-amorosos e b) os essencialmente metalinguísticos.

Nos primeiros, ocorre a elocução de um “eu” lírico apaixonado, porém desiludido, porque seu amado, via de regra, não lhe corresponde ou não lhe corresponde mais. Pertencem a esse conjunto a “Canção” iniciada pelo verso “Nunca eu tivera querido”, e os poemas “Aceitação”, “Marcha”, “Realejo” e “Fadiga”. A reflexão sobre o discurso amoroso e/ou sobre o fazer poético também neles se registra. Já as duas composições que formam o segundo grupo tematizam, especificamente, aspectos relativos à poesia, sempre entendida enquanto canto, e/ou referentes ao poeta e sua natureza identitária. São elas “Ressurreição” e “Destino”, respectivamente.

#### 3.1.1 Composições lírico-amorosas

Nas três primeiras composições do primeiro conjunto de poemas, o discurso é endereçado ao amado, referido na 2ª pessoa do singular, como nas estrofes iniciais da “Canção” por nós escolhida para análise:

Nunca eu tivera querido  
dizer palavra tão louca:  
bateu-me o vento na boca,  
e depois no teu ouvido.

Levou somente a palavra (5)  
deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado  
no rosto com que te miro,  
neste perdido suspiro  
que te segue alucinado, (10)  
no meu sorriso suspenso  
como um beijo malogrado.

O mesmo se dá, conforme vimos, em “Marcha”, e em “Aceitação”, no qual se lê:

É mais fácil pousar o ouvido nas nuvens  
e sentir passar as estrelas  
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos. (1)

É mais fácil, também, debruçar os olhos no oceano  
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo das formas,  
que desejar que apareças, criando com teu simples gesto  
o sinal de uma eterna esperança. (5)

“Canção” e “Marcha” ostentam a redondilha maior, que segundo Spina (2002), corresponde à linguagem espontânea dos povos de Portugal e Espanha, e é o metro mais comum dos adágios ibéricos, neles também ocorrendo com certa frequência o redondilho menor e o verso de quatro sílabas<sup>44</sup>.

Ambas as composições apresentam estrofação regular. Na “Canção” predomina a sextilha, embora as estrofes iniciais, quando reunidas, formem este tipo estrófico e apresentem esquema rímico semelhante às demais, a saber: ABBA CA, DEEDFD, GHHGIG. “Marcha”, por sua vez, é formada, toda ela, por oitavas e um riquíssimo e igualmente regular esquema de rimas, ora alternadas — ABABCD CD, ora misturadas e alternadas — EFGFHDHD, etc., ricas e pobres, consoantes e assonantes. Do ponto de vista estrutural, são, pois, poemas inspirados na tradição oral. “Aceitação” difere destes por seu caráter moderno, por suas estrofes de variada extensão e seus versos livres.

Mas, se, estruturalmente, há disparidade entre essas três composições, elas possuem um elemento comum: um “eu” lírico apaixonado, porém desiludido, triste, desenganado, a entremear no seu discurso de amor reflexões metalinguísticas relativas ao estatuto dessa sua fala. Em “Aceitação” e “Marcha”, o sujeito lírico se assume poetaísa e busca na arte refúgio para sua dor.

Vejamos, a esse respeito, as estrofes finais do poema inicialmente referido:

<sup>44</sup> Com relação à extensão do verso, Spina (*op. cit.*) observa, ainda, que suas dimensões mais espontâneas dependem da índole rítmica de cada língua, pois o ritmo mecânico (medida, acento e pausas) varia de uma língua para outra. O redondilho da poesia ibérica é a forma mais espontânea de toda a versificação peninsular e corresponde à melodia natural das línguas hispânicas (o português, o galego e o espanhol). Na poesia lírica francesa, os versos mais comuns são os de 8 e 10 sílabas, e devem corresponder à índole e à sensibilidade espontânea de seus primeiros trovadores. (Cf. SPINA, 2002, p. 100)

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,  
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção: (10)  
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.

Spina (1996) elenca os sintomas mais comuns da erótica trovadoresca de procedência ovidiana, dentre eles: a perturbação dos sentidos (que atinge às vezes a loucura); a impossibilidade de declarar-se, quando em presença da amada; a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução do drama passionai (Cf. SPINA, *op. cit.*, p. 25).

Embora retome o lirismo trovadoresco, a poetisa dá novo tratamento a alguns dos elementos que integram o tema amoroso. Podemos dizer, nesse sentido, que Cecília Meireles imprime nuances à modalidade afetiva da expressão<sup>45</sup>, em relação à referida matriz medieval. Em “Marcha”, por exemplo, buscando sublimar na poesia o sofrimento pela separação do amado, o “eu” lírico feminino procura dar sentido a essa dolorosa experiência, retratando-a metalinguisticamente nos seguintes versos, também dirigidos ao seu amor:

Gosto da minha palavra  
pelo sabor que lhe deste:  
mesmo quando é linda, amarga  
como qualquer fruto agreste.  
Mesmo assim amarga, é tudo (30)  
que tenho, entre o sol e o vento:  
meu vestido, minha música,  
meu sonho e meu alimento.

---

<sup>45</sup> Segundo Bosi (2010), as modalidades afetivas da expressão correspondem ao que em música é denominado *tom*, com sentido preciso e até matemático. Seu lugar na retórica antiga é ocupado pelas reflexões de Aristóteles sobre o *pathos* e o *ethos* dos discursos. Quintiliano, por sua vez, ao retomar as distinções realizadas pelos gregos em seu *Institutio oratoria*, traduz *pathos* por *affectus* e o considera um sentimento forte, mas temporário, ao passo que a *ethos* foi reservado denominar uma disposição constante da alma. Assim, o *ethos* de uma obra equivaleria ao seu caráter, que é suscetível de diversas modulações e flexões de *pathos*. (Cf. BOSI, *op. cit.*, p. 468)

Mas a representação da coita d'amor prevalece similar à dos trovadores medievais, conforme se pode ver na célebre estrofe abaixo reproduzida:

Quando penso no teu rosto,  
 fecho os olhos de saudade; (35)  
 tenho visto muita coisa,  
 menos a felicidade.  
 Soltam-se os meus dedos tristes,  
 dos sonhos claros que invento.  
 Nem aquilo que imagino  
 já me dá contentamento.

Conforme vemos, por mais que o sujeito lírico assuma, na estrofe anterior, um discurso menos sentimental, ao referir-se a seu fazer poético e a si próprio enquanto artista, a obra que produz reflete inevitavelmente certo *pathos*, elemento inspirador do processo de criação.

Na “Canção”, a declaração de amor soa accidental. Para sua realização concorreu decisivamente a ação do vento. Tal gesto, no entanto, esbarra na indiferença do amado, conforme se depreende da estrofe final, a seguir transcrita:

Nunca ninguém viu ninguém  
 que o amor pusesse tão triste.  
 Essa tristeza não viste, (15)  
 e eu sei que ela se vê bem...  
 Só se aquele mesmo vento  
 fechou teus olhos também...

Convém lembrar, também com base em Spina (*op. cit.*), que o tema da **incorespondência da mulher** é característico da lírica occitânica, cuja influência indelével foi bastante frutífera sobre os trovadores franceses, alemães, catalães, italianos, galego-portugueses, e mais tardiamente ingleses, e que tal atitude da *dame sans merci* faz parte do formalismo dessa escola, sendo a causa do infortúnio do trovador. Este, por vezes, experimenta tonalidades psicológicas profundas, ora tornando-se cativo e sofrido, ora recuperando certa serenidade de espírito, certo conformismo, mas sempre com salvaguarda da perfeição moral da mulher (*Idem*, pp. 47 e 49).



Nessa esteira, o equilíbrio emocional é invocado na última estrofe de “Marcha”, em que o “eu” lírico, rechaçando o desengano provocado pela saudade e perda amorosa, declara:

Como tudo sempre acaba,  
 oxalá seja bem cedo!  
 A esperança que falava  
 tem lábios brancos de medo.  
 O horizonte corta a vida (45)  
 isento de tudo, isento...  
 Não há lágrima nem grito:  
 apenas consentimento.

O mesmo tom desenganado permeia o discurso lírico de “Realejo”, composição construída sobre a redondilha menor, com estrofes de variada extensão, refrão, e na qual o sujeito lírico lamenta ironicamente sua falta de sorte no amor:

Minha vida bela  
 minha vida bela,  
 nada mais adianta  
 se não há janela  
 para a voz que canta... (5)

O gesto é romântico e, conforme já registramos no Capítulo 2 (p. 70), reporta à récita musical sob a janela e em homenagem à amada, por um galanteador. Se ainda restam dúvidas quanto a essa identidade do sujeito lírico, os versos seguintes as dissipam:

Preparei um verso (6)  
 com a melhor medida:  
 rosto do universo,  
 boca da minha vida.

Mas, mais uma vez, a indiferença da pessoa amada se torna motivo de queixa poética:

Ah! mas nada adianta, (10)

olhos de luar,  
quando se planta  
hera no mar,

nem quando se inventa  
um colar sem fio, (15)  
ou se experimenta  
abraçar um rio...

Alucinação  
da cabeça tonta!

Tudo se desmonta (20)  
em cores e vento  
e velocidade.

Tudo: coração,  
olhos de luar,  
noites de saudade. (25)  
Aprendi comigo.

Por isso te digo,  
Minha vida bela,  
nada mais adianta,  
se não há janela (30)  
para a voz que canta...

Curiosamente, neste poema é emitido certo juízo de valor com relação à chamada medida velha, considerada, pela poetisa, “a melhor” (verso 2). Convém lembrar, relativamente a esse metro tradicional, as seguintes observações de Cortez e Rodrigues (2009):

Alguns versos recebem nomes especiais: o de cinco sílabas é chamado redondilha menor e o de sete, redondilha maior. Os dois tipos formam as chamadas “medidas populares”, porque preferidos nas trovas, nas estrofes de cunho popularesco. A literatura de cordel, no Brasil, aproveita bastante essas medidas, também chamadas de “medidas velhas”, porque anteriores ao Renascimento (...). Vários motivos explicariam a opção pelas redondilhas: linguagem mais simples e direta; memorização fácil, com o auxílio das rimas; potencial “desafiante”, trovadoresco; alcance direto do leitor menos instruído; natureza “leve” **[grifos das autoras]** ou popular assunto; remissão estética e/ou ideológica a quadros medievais (CORTEZ e RODRIGUES, 2009, p. 64).

Como podemos constatar, nos poemas de *Viagem* Cecília Meireles faz uso de quase todo o arsenal versificatório e estrófico da poesia tradicional oral e também

da poesia culta, a despeito dessa declarada preferência pela medida velha. Permite-lhe tal versatilidade o lírico, que, de acordo com Spina (1996), é, dentre os gêneros poéticos,

aquele que admite maior número de modalidades estruturais: a lírica, ligada como está às condições emotivas da coletividade nos grupos primitivos, o ao mundo interior do poeta nos grupos civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos. (...) Explica-se: desde seu nascimento (na Grécia, ou mais precisamente, na Ilha de Lesbos) sempre se manteve associada à música e à coreografia. Era portanto, cantada e dançada. Daí denominar-se poesia estrófica, isto é, dividida geralmente em grupos de versos iguais, com um esquema rímico e sentido completo; tal divisão era exigida pelas circunstâncias repetitivas do canto, que determinavam um retorno à frase musical. Por isso mesmo o conjunto de versos se chamou “estrofe” (do gr. *strophê*, ação de voltar). Quando a poesia se libertou da música e da dança, passou a obedecer ao seu ritmo próprio, mas conservou a sua forma *estrófica* [**grifos do autor**] (sobrevivência do seu estado primitivo). (SPINA, *op. cit.*, pp. 98 e 99)

Em outra passagem do seu estudo, refutando a tese de Teófilo Braga, para quem a poesia popular teria origem culta, literária, e para quem ao povo inculto faltaria poder criador, Spina (*op. cit.*) esclarece:

Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos coexistem no tempo e no espaço desde que coexistem as classes sociais. O letrado e o homem do campo; o homem dos salões e o artista da rua. O que se verifica entre uma e outra forma de poesia é um fenômeno de capilaridade, de contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, devendo notar-se que a poesia culta sempre hauriu com vantagens os recursos formais da poesia popular: o paralelismo em todos os seus tipos, o processo do *leixa-pren*, o dos *versus transformati*, o da *cobla capfinida* [**grifos do autor**] e muitos outros. É claro que aquilo que parece “carvão” na poesia inculta pode transformar-se em “cristal” na poesia letrada. Os fenômenos repetitivos da poesia folclórica tornaram-se expedientes formais da poesia culta, que os aproveitou, alterando porém o valor poético do recurso (SPINA, 1996, pp. 75 e 76).

Ao lançar mão de todos esses recursos, Cecília Meireles, a nosso ver, promove uma verdadeira reavaliação do conceito de poesia, ao mesmo tempo em que assume uma postura estética bem definida: a retomada da lírica trovadoresca e da tradição popular oral.

A metalinguagem presente nos poemas de *Viagem* lembra a de certos trovadores europeus, a exemplo dos italianos Rambertino de Buvalet ( -1230), que abre uma de suas composições com os seguintes versos em provençal:

*Totz m'era de chamar gequiz,  
tro que.i vei vu'es l'iverns passaz,  
e vei per verges e per praz  
la flor e l'erba reverdir,  
e l'auzel cridar e braidir,  
per que.m sui um pauc alegraz,  
e pois que a mon fin cor plaz  
qu'eu chant, metrai m'en en essai  
de zo, don el s'es abeliz,  
que bon chantar fara oimai.*

E do genovês Lanfranco Cigala (...1235 – 1258...), na estrofe:

*E mon fin cor regnia tan fin'amors  
q'eu chantarai, si tot s'espan freidura,  
que no.m devon agradar autras flors  
ni chanz d'auzels ni folha ni verdura  
mais joi d'amor; doncs d'amor, qi.m ten gai  
farai chanson que boza razon n'ai,  
e qi.s voilha fassa chanson o dansa  
de chanz d'auzels, qar en no n'ai voler  
de far chanson mas d'amoros plazer,  
que ses amor no fon anc benanansa.<sup>46</sup>*

Alguns trovadores franceses também iniciam seus poemas com uma referência metalinguística a sua disposição para o canto. Vejamos mais alguns exemplos dessa postura. Le Châtelain de Coucy (fim do século XII – princípios do século XIII) abre um de seus poemas com a seguinte estrofe:

*Li nouviaux tanz et mais et violete*

---

<sup>46</sup> Em meu coração puro reina um amor tão nobre, que terei de cantar, embora se difunda o gelo universal; nem flores, nem cantos de pássaros, ou folha ou verdura me devem agradar, exceto a alegria de amar; portanto farei uma canção de amor —que me dá tanta alegria e tenho razões para sentir-me assim. Se a alguém aprovar, que faça uma canção ou dança sobre o canto das aves; quanto a mim, não tenho vontade senão de cantar o júbilo do amor, porque, sem amor, jamais existiu felicidade (*Idem*, p. 252).

*et lousseignolz me semont de chanter.  
 Et mes fins cuers me fait d'une amourete  
 si douz present que ne l'os refuser.  
 Or me lait Diex en tele honeur monter  
 que cele u j'ai mon cuer et mon penser  
 tieigne une foiz entre mes braz nuete  
 Ançoiz qu'aille outremer !<sup>47</sup>*

Trata-se, na verdade, de um dos lugares-comuns da poesia trovadoresca denominado “prelúdio primaveril”. Além deste, merecem menção: a consciência dolorosa de um destino inevitável, a impassibilidade da mulher diante de seu cortejador e certo masoquismo por parte deste (Cf. SPINA, 1996).

Um último exemplo é tomado de Gâce Brulé (...1180 – 1220...), trovador que, segundo Spina (Op. cit.), foi na França quem mais alto subiu na escala da idealização do amor de acordo com a sintomatologia ovidiana. Daí, conforme formalismo sentimental occitânico, declarar-se impecável “servidor” da amada, por quem suspira, perturba-se, chegando mesmo a perder completamente os sentidos, definhar, empalidecer, desesperar-se com a maledicência dos rivais, tornando-se vítima de uma expectativa desesperadora. Segue-se a transcrição de uma de suas estrofes:

*Les oisillons de mon país  
 ai oïs em Bretagne;  
 a lor chant m'est il bien a vis  
 qu'en la douce Champaigne  
 les oï jadis  
 se n'i ai mespris.  
 Il m'ont en si dous penser mis  
 qu'a chançon fere me sui pris  
 tant que je parataigne  
 ce qu'Amours m'a lonc tens promis.<sup>48</sup>*

Vemos que a disposição anímica sofre variações tanto entre os trovadores, como nos discursos líricos que estruturam os poemas de *Viagem*. A temática

<sup>47</sup> A primavera e o mês de maio, a violeta e o rouxinol convidam-me a cantar; e meu coração sincero transforma num passatempo agradável a oportunidade, que não ousa recusá-lo. Deus me dê neste instante a graça de ter em meus braços aquela em quem depusitei meu coração e meu pensamento, antes mesmo da minha partida para o ultramar (*Idem*, p. 237).

<sup>48</sup> Os passarinhos da minha terra, eu os ouvi na Bretanha. Parece-me, pelo canto, que os ouvi outrora na saudosa Campanha, se não me engano. Eles me criaram tal disposição, que tentei cantar até que obtivesse o que amor há muito tempo me promete (*Idem*, p. 242).

amorosa, no entanto, se mantém e os interliga ao longo do tempo, numa relação de inegável transtextualidade.

No caso específico da poética ceciliana, o esforço racionalizante logra por ser um recurso estético moderno cuja incorporação dá ao lírico novos contornos, a nosso ver em consonância com a concepção do amor própria do século XX e do contexto histórico a ele correspondente.

“Fadiga”, derradeiro poema de temática amorosa por nós estudado, estrutura-se sobre dez quintetos octossilábicos, com rimas misturadas, interpoladas e emparelhadas de acordo com o esquema ABCCB, DEFFE, GHIII etc. Nele, o “eu” lírico, de voz assumidamente feminina, queixa-se de seu cansaço diante da desilusão amorosa que vivencia, conforme se pode conferir desde a estrofe inicial, a seguir transcrita.

Estou cansada, tão cansada,  
Estou tão cansada! Que fiz eu?  
Estive embalando, noite e dia,  
um coração que não dormia  
desde que seu amor morreu. (5)

O poema se revela balada, canção de ninar. A personificação é o recurso acionado para dar caráter dramático à composição, pois, nas estrofes seguintes, reproduz-se o debate entre o “eu” e seu próprio coração<sup>49</sup>, diálogo destacado no texto graças à utilização das aspas. Eis as cenas dessa interlocução entre razão e emoção.

Eu lhe dizia: “Deixa a morte  
levar teu amor! Não faz mal.  
É mais belo esse heroísmo triste  
de amar uma coisa que existe  
só para morrer, afinal!” (10)

Deixa a morte... Não chores... dorme!  
Noite e dia eu cantava assim.

<sup>49</sup> Esta dissociação entre o “eu” e o coração reporta-nos ao fenômeno denominado por Sigmund Freud como desengajamento do ego. Deve-se a este psicanalista e suas pesquisas a delimitação entre o **ego** e o **id**, entidade mental inconsciente que é a continuação do ego para dentro da esfera mental. Espécie de fachada para o id, o ego configura uma aparência autônoma enganadora e parece manter linhas de demarcação bem nítidas. Segundo Freud, apenas no auge do sentimento do amor a fronteira entre o ego e o objeto ameaça desaparecer. Nos demais casos, aquilo que pode estar temporariamente eliminado por uma função fisiológica, ou normal, deve também estar sujeito a perturbações causadas por processos patológicos. (Cf. FREUD, 1969, p. 83)

Mas o coração não falava:  
chorava baixinho, chorava,  
mesmo como dentro de mim.

(...)

Uma noite dentro da sombra,  
dentro do choro, a sua voz  
disse uma coisa inesperada,  
que logo correu, derramada  
num silêncio fino e veloz. (30)

“Meu amor não morreu: perdeu-se.  
Ele existe. Eu não o quero mais.”  
O choro foi levando o resto.  
Eu nem pude fazer um gesto,  
e achei as horas desiguais. (35)

Notemos a representação alegórica negativa do sentimentalismo exacerbado,  
do qual só resultam infelicidade e desilusão:

Era um coração de incertezas,  
feito para não ser feliz;  
querendo sempre mais que a vida  
—sem termo, limite, medida,  
como poucas vezes se quis. (20)

Mas é ao coração que se atribui a decisão de não mais desejar amar nem  
sofrer por amor, ao passo que o “eu” hesita diante de tal resolução, fica angustiado,  
insone e suspendendo seu canto. Mais uma vez a metalinguagem se faz presente.  
Desta feita, no entanto, da inspiração não resulta poesia, já que não há acordo entre  
o que se diz e o que se sente. Ainda assim, a música é evocada como acalanto, para  
aliviar o cansaço e o desconforto emocional:

E achei que o vento era mais forte, (40)  
que o frio causava aflição;  
quis cantar, mas não foi preciso.  
E o ar estava indeciso  
para dar vida a uma canção. (40)

A sorte virara no tempo  
como um navio sobre o mar.

O choro parou pela treva.  
E agora não sei quem me leva  
daqui para qualquer lugar (45)

onde eu não escute mais nada,  
onde eu não saiba de ninguém,  
onde deite a minha fadiga  
e onde murmure uma cantiga  
para ver se durmo também. (50)

A utilização da palavra “cantiga” (verso 49), a opção pela elocução feminina, a temática amorosa, dentre outros elementos apontados, típicos das canções medievais, sugerem a transtextualidade dos poemas estudados no presente subcapítulo com a poesia lírica occitânica.

### 3.1.2 Composições essencialmente metalinguísticas

Vejamos, a partir de agora, os dois poemas metalinguísticos escolhidos para estudo, a começar por “Ressurreição”, que tematiza a força e o poder místico da poesia/canção.

Verifica-se, neste primeiro texto, uma mudança na elocução poética e na espacialidade representada: o enunciador não mais corresponde ao sujeito lírico, e sim a um ser feminino ressuscitado por obra da poesia, ou do canto de um ser metonimicamente referido (versos 8 e 9). O enunciador suplica para que seja suspensa a tal elocução, dados os efeitos extraordinários que tal evento pode desencadear:

Não cantes, não cantes, porque vêm de longe os naufragos.  
Vêm os presos, os tortos, os monges, os oradores, os suicidas.  
Vêm as portas, de novo, e o frio das pedras, das escadas,  
E, numa roupa preta, aquelas duas mãos antigas.

E uma vela de móvel chama fumosa. E os livros. E os escritos. (5)



Não cantes. A praça cheia torna-se escura e subterrânea.  
E meu nome se escuta a si mesmo, triste e falso.

O simbolismo é elemento estruturante desta composição, cujo paratexto titular sugere a transtextualidade com o religioso. Mas não se trata de um misticismo puramente cristão, embora, no mundo ocidental, a ideia de ressurreição tenha se expandido graças à tradição cristã. A esse respeito, Jung (2008) esclarece:

A idéia geral de um Cristo Redentor pertence ao tema universal e pré-cristão do herói e salvador que, apesar de ter sido devorado por um monstro, reaparece de modo milagroso, vencendo seja qual for o animal que o engoliu. De onde e quando este motivo surgiu, ninguém sabe. E tampouco sabemos de que maneira conduzir a investigação deste assunto. A única certeza aparente é que este motivo parece ter sido conhecido tradicionalmente em cada geração, que por sua vez o recebeu de gerações precedentes. Assim, podemos supor, sem risco de erro, que a sua "origem" **[grifo do autor]** vem de um período em que o homem ainda não sabia que possuía o mito do herói; numa época em que nem mesmo refletia, de maneira consciente, naquilo que dizia (JUNG, 2008, p. 72).

A ressurreição é um dos arquétipos estudados por esse psicanalista suíço nas suas investidas de interpretação dos sonhos. Tais “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais” são formas mentais, representações conscientes que podem ter inúmeras variações de detalhes sem perder sua configuração original. É uma tendência humana instintiva, mas os instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença através de imagens simbólicas (Cf. JUNG, *op. cit.*, p. 67).

Quanto ao conceito de símbolo, Jung esclarece:

uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou imagem tem um “aspecto inconsciente” **[grifo do autor]** mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 2008, pp. 20 e 21).

No que concerne à utilização de símbolos pelas religiões, o mesmo psicanalista avalia:

Por existirem coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens (*Idem*, p. 21).

*Ressurreição* é palavra polissêmica originária do latim tardio *ressurrectione*, podendo, por conseguinte, significar:

**S. f. 1.** Ato ou efeito de ressurgir ou ressuscitar; ressurgência. **2. Rel.** Festa católica comemorativa da ressurreição de Cristo, ao terceiro dia após a morte. (...) **3. Fam.** Cura surpreendente e imprevista. **4. Fig.** Vida nova; renovação, restabelecimento. **5.** Quadro que representa a ressurreição de Cristo. **6. Rel.** Na doutrina cristã, o surgir para uma nova e definitiva vida, distinta e, em certa medida, oposta à existência terrestre, e que, a partir da ressurreição de Cristo, aguarda todos os fiéis cristãos (FERREIRA, 1999, p. 1755).

O *Dicionário da Bíblia* (Cf. DAVIS, 1986) traz, em seu verbete, as seguintes informações etimológicas, semânticas e doutrinárias:

RESSURREIÇÃO (*Anástasis, égersis*, levantar, erguer, surgir, sair de um local ou de uma situação para outra). Latim — *ressurrectio*, o ato de ressurgir, voltar à vida, reanimar-se. Biblicamente, entende-se o termo *ressurreição* como o mesmo que ressurgir dos mortos, Mt 22, 28, 30, 31. (*op. cit.*, p. 510)

Conforme indicação de Jung (*op. cit.*), a ideia de ressurreição pode ser encontrada nos Atos dos Apóstolos, 3. 21 e na Epístola aos Coríntios, 15. 22; São Mateus (17. 11), a localiza, ainda, em uma velha tradição judaica (Cf. JUNG, 2008, pp. 71 e 72).

Boyer (1997), por sua vez, lista as seguintes alusões à ressurreição no Antigo Testamento: Jó 14.13-15; Sl 49. 15; 73.24; Is 26.14,19; Ez 37.1-14; Dn 12.2.

Este autor, no mesmo verbete, refere à “**ressuscitação**: ou a restauração da vida”<sup>50</sup> indicando oito narrativas bíblicas em que este fato encontra-se registrado, a saber: “do filho da viúva de Sarepta, 1 Rs 17.17-23; do filho de Sunamita, 2 Rs 4.18-36; do homem lançado no sepulcro de Eliseu, 2 Rs 13.20.21; da filha de Jairo, Mc 5.35-42; do filho da viúva de Naim, Lc 7.11-15; de Lázaro, Jo 11.1-44; de Tabita, At 9.36-42; de Êutico, At 20.9-12.” (Cf. BOYER, *op. cit.*, pp. 542).

Além destas, também são indicadas as seguintes passagens da Bíblia com alusões à ressurreição: “não haver r, Mt. 22.23. Na r nem casam, Mt 22.30. A r da vida, Jo 5.29. A r do juízo, Jo 5.29. Eu sou a r e a vida, Jo 11.25. Quando ouviram falar da r, At 17.32. O poder da sua r, Fp 3.10. Alcançar a r dos mortos. Fp 3.11. A r já se realizou, 2 Tm 2.18. O ensino... da r, Hb 6.2. Receberam, pela r, os seus mortos, Hb 11.35. A primeira r, Ap 20.5.” (*Op. cit.*, pp. 541 e 542)

Mas a ressurreição de Cristo, celebrada no Domingo de Páscoa é, segundo Jung (*op. cit.*), muito menos convincente, do ponto de vista ritual, do que o simbolismo das religiões cíclicas, já que Jesus sobe aos céus para sentar-se à direita do Pai, e sua ressurreição acontece uma só vez e não se repete.

Este caráter definitivo do conceito cristão da ressurreição, confirmado pelo Julgamento Final, que é, também, um tema “fechado”, distingue o cristianismo dos outros mitos do deus-rei. A ocorrência dá-se uma única vez, e o ritual apenas a comemora. Daí talvez por que os primeiros cristãos, ainda influenciados por tradições anteriores, sentiam que o cristianismo deveria ser suplementado por alguns elementos dos ritos de fecundidade mais antigos, para que esta promessa de ressurreição fosse sempre repetida. Assim se explica, no rito cristão, a simbologia do ovo e o coelho da Páscoa. (Cf. JUNG, *op. cit.*, p. 108)

Estão associados ao tema da destruição e restauração tanto os mitos primitivos como o mito cosmogônico, ou da criação do mundo e do homem, inscrito na citada passagem de Coríntios (15.22), em que Adão e Cristo (morte e ressurreição) encontram-se ligados (*Idem.* p. 72).

---

<sup>50</sup> Ainda assim, Ferreira (1999) fornece a seguinte definição científica para o termo **ressuscitação**: “**S. f. Med. Anest.** Conjunto de atos pelos quais, mediante o uso de manobras manuais e de aparelhos adequados, se restaura a vida ou a consciência de indivíduo aparentemente morto (Cf. FERREIRA, *op. cit.*, pp. 1755 e 1756).

Ao mapear a mitopoética de Cecília Meireles, Gouveia (2008) identifica, desde seus livros de adolescência e juventude, alusões ao legado mitológico grego, latino e asiático. Assim, vestígios de mitos, fábulas, contos, deuses, heróis, personagens maravilhosos, dentre os quais bíblicos, e arquétipos míticos são encontrados em muitos poemas.

A estudiosa chega mesmo a listar esses elementos e as obras poéticas em que eles estão reinscritos, além de também chamar a atenção para o interesse de Cecília Meireles pelo etnofolclore, a marcar sua correspondência com o escritor micaelense Armando Cortes-Rodrigues, e para as conferências por ela proferidas sobre o tema, suas traduções de obras vinculadas à mitologia, ao folclore e a arquétipos, como também para um curso que ministrou em 1937, na Universidade do Distrito Federal, sobre Técnica e Crítica Literária, cujo registro, feito por uma das alunas, revela a erudição da poetisa, e sua inserção na corrente mitocrítica da literatura, com abordagem sobre a interpretação psicanalítica de Freud e Adler, o trabalho de recolha de Perrault e dos irmãos Grimm, a teogonia racional e “realista” de Evêmero, no século IV a. C., e a atribuição de “poder de símbolo” ao mito pelos neoplatônicos Plotino e Porfírio. Passa, dessa maneira, em revista diversas teorias e filosofias do mito até então correntes, com ressalvas à visão considerada, por Cecília Meireles, redutora da Igreja na Idade Média. (Cf. GOUVEIA, *op. cit.*, p. 160)

Julgamos esclarecedoras as detalhadas observações da referida pesquisadora sobre o embasamento teórico da poetisa nessa matéria:

Nesse curso, Cecília Meireles revela profundo conhecimento desde os rituais totêmicos — dos quais, entende, se originou a canção — às mitologias grega, egípcia, indiana — particularmente aquelas fixadas nos “livros sagrados da Índia”, nomeadamente os Vedas, “dos quais decorrem noções que se vão encontrar nos gregos Platão e Pitágoras” — romana, chinesa, celta, africana, coreana, australiana, timorense, e dos mitos canônicos da Bíblia. Detém-se nas “transformações maravilhosas” que neles se podem localizar, e em mitos como os de Osíris, Psychê, Édipo, Hércules, Purusha; no maravilhoso e nos heróis bíblicos, como Davi — que, como Orfeu, também se serviu da “música como forma encantatória” — Isaías, Moisés, Jeremias, Jó, localizando no Gênesis o “mito etiológico da explicação do aparecimento do homem na face da terra” e lendo o “Êxodo” como “um conto maravilhoso”. Na abordagem das religiões, distingue entre os hebreus, cuja preocupação era “consolidar a sociedade e dar-lhe um Deus” que servisse de “união entre os homens”, e os hindus, “povo preocupado

mais com a filosofia do que com a religião”. Segundo ela, a base da religião hindu, conforme se vê nos Upanishads, é a “distinção entre o eu e o não eu”, é a “fusão de todas as explicações do universo”, o que consistiria, antes de tudo, numa “filosofia”. Também distingue entre o herói dos mitos gregos e romanos, que assume a forma de “homem forte, que tudo vence com seu poder pessoal” e o herói oriental, como o dos mitos da Índia, capaz de tudo sacrificar e nortado pela coragem de renunciar, como, exemplifica, Buda, ou, na China, Lao-Tsé” **[grifos do autor]**, (GOUVEIA, 2008, pp. 161 e 162).

Torna-se, portanto, compreensível que, em “Ressurreição”, o conceito que fundamenta o discurso lírico e que serve de tema ao poema não se limite a uma mitologia cristã. Nesse sentido, a referência aos “monges” (verso 2) sugere a extensão da noção de religiosidade a uma categoria de indivíduos ligados a uma prática espiritual oriental e ao canto litúrgico.

Julgamos oportuno lembrar, com lastro no *Dicionário Grove de música* (1994), que a arte do canto é uma das formas mais antigas de se fazer música, e que os estilos do canto ocidental moderno remontam apenas ao final do século XVI. Apesar de os relatos sobre essa atividade serem em pequeno número e de difícil interpretação, é provável que a voz masculina aguda fosse a preferida, uma vez que o canto das mulheres era proibido em muitos contextos eclesiásticos, durante a Idade Média, quando o cantor virtuoso desempenhava um papel importante na elaboração de certos tipos de canto. No séc. XV mais precisamente, essa atividade artística provavelmente apresentava uma sonoridade que hoje seria considerada oriental, dado seu caráter mais nasal, talvez mesmo estridente. Até o final do século XVI, poucos cantores parecem ter se notabilizado como solistas, sendo os troubadours, os trouvères e os Minessinger dos séculos XI a XIII os primeiros cujos nomes chegaram a ser conhecidos. Não podemos esquecer que eles eram ligados a uma tradição na qual o artista era a um só tempo poeta, compositor e cantor (Cf. *Dicionário Grove de música, op. cit.*, p. 165).

Com relação especificamente ao canto eclesiástico, denomina-se **cantochoão** o canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs. Este vocábulo refere-se, em particular, aos repertórios com textos latinos, isto é, os das principais liturgias cristãs ocidentais (**ambrosiano, galicano, moçárabe e gregoriano**) e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica Romana. Mas as origens do canto

litúrgico remontam às práticas das sinagogas judaicas e à música pagã dos antigos núcleos cristãos da Igreja (Jerusalém, Antióquia, Roma e Constantinopla). No século IV, já existiam gêneros distintos de ritos orientais e ocidentais (latinos), com liturgia e música próprias. (Cf. *Dicionário Grove de música*, 1994, p. 166)

Embora em versos livres, “Ressurreição” encontra-se estruturada em estrofes de variada extensão e apresenta rima assonante e toante em distribuição alternada, o que lhe assegura musicalidade.

Nos versos iniciais (1 e 2), à súplica do sujeito lírico feminino — “Não cantes, não cantes”, segue-se a justificação de tal pedido e a enumeração de todos aqueles a quem o canto poético faria “renascer” literal ou metaforicamente, e cuja reaparição é indicada pelo verbo de movimento “vêm”, anafórico na quadra inicial e elíptico no verso 5, que inaugura a segunda estrofe do poema.

Dentre os mortos, aos quais o canto restituiria a vida, incluem-se os “náufragos” (verso 1) e os “suicidas” (verso 2). Os primeiros, cuja representação se coaduna com o tema de *Viagem*, são indivíduos que tiveram como destino trágico a morte no mar, valorosos por seu espírito aventureiro e por seu heroísmo, personagens cujo drama e infortúnio servem de motivo à poesia épica e lírica desde o século XVI. Os suicidas, de destino igualmente trágico e dramático, pertencem a uma categoria de proscritos cuja ação deliberada de ceifar a própria vida é alvo de condenação nas Sagradas Escrituras<sup>51</sup>.

Enriquecem a lista de “malditos” os “presos” e os “tortos”, marginalmente colocados na escala social. Aqueles, como os suicidas, devido à questão moral que envolve seus atos<sup>52</sup>; estes por apresentarem uma compleição física que foge aos padrões do que sempre se considerou normal.

Curiosamente, “os oradores” (verso 2) também integram a lista dos ressuscitados pelo canto poético. Certamente sua especial relação com a palavra os torna merecedores da restituição da vida.

<sup>51</sup> Cf. Primeira Epístola aos Coríntios, 3.16,17.

<sup>52</sup> Concebida como ciência do bem e das regras da ação humana, a moral constituiu-se, na Antiguidade, em oposição à física como ciência do homem (Sócrates). Responde à questão da destinação verdadeira do homem, integrando, portanto, a parte da filosofia que interessa mais diretamente cada um. Toda ação livre e refletida supõe que seu fim seja tido como válido, ou seja, supõe uma reflexão e uma decisão morais (Cf. *Dictionnaire de la philosophie*, 1994, p. 177).

Os versos 3 e 4 da estrofe inicial evocam elementos de uma ambiência funesta, conforme sugerem o adjetivo substantivado e o qualificativo das expressões “o **frio** das pedras” e “roupa **preta**”, respectivamente. Observe-se que, em oposição a “quente”, “frio” sinaliza ausência de vida, ao passo que a cor preta é índice de luto, morte.

A metonímia presente no verso 4 reforça, sobretudo pelo adjetivo nela inscrito — **antigas** — a indicação de um passado longínquo para os fatos evocados, cujo caráter cíclico é assegurado pelas expressões adverbiais “de longe” (verso 1) e “de novo” (verso 3). Apesar de não ser possível atribuir uma data precisa para esses eventos, tais expressões pressupõem sua historicidade e, conseqüentemente, uma temporalidade que, mesmo incerta, é estabelecida pelos artigos definidos e indefinidos — **os** presos, **os** tortos, **os** monges, **os** oradores, **os** suicidas (verso 1) / **as** portas, **as** pedras, **as** escadas (verso 3) / **numa** roupa preta (verso 4) / **uma** vela de móvel chama fumosa (verso 5) —, pelo pronome dêitico — “**aquelas** duas mãos antigas” (verso 4) — e pelos próprios seres que paulatinamente ganham “vida” graças à força da poesia<sup>53</sup>.

As alusões a “uma vela de chama fumosa”, “os livros” e “os escritos” (verso 5) também dão certo caráter histórico aos elementos simbólicos enunciados, situáveis em uma época distante, referidos por meio de uma estrutura polissindética análoga às estruturas frasais presentes no “Romance XXI ou das Ideias”, por exemplo. Em “Ressurreição”, no entanto, esse traço é apenas sugerido e nem mesmo a referência a “a praça cheia” (verso 6) permite-nos identificar o período exato a que o sujeito lírico se reporta. Sob o efeito encantatório do canto, esse espaço público também se transforma radical e subitamente, tornando-se escuro e subterrâneo (verso 6), o que instaura uma atmosfera fantasmagórica, cuja configuração é reafirmada pela personificação presente no verso 7 — “E meu nome se escuta a si mesmo, triste e falso” — e nas estrofes seguintes do poema, a seguir transcritas:

Não cantes, não. Porque era a música da tua  
voz que se ouvia. Sou morta recente, ainda com lágrimas.

Alguém cuspiu por distração sobre as minhas pestanas. (10)  
Por isso vi que era tão tarde.

<sup>53</sup> Este tipo de evocação é bastante recorrente nos poemas do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), especialmente em alguns “Cenários”.

E deixei nos meus pés ficar o sol e andarem moscas.  
 E dos meus dentes escorrer uma lenta saliva.  
 Não cantes, pois trancei o meu cabelo, agora,  
 e estou diante do espelho, e sei melhor que ando fugida. (15)

Como vemos, o “eu” lírico assume discursivamente sua condição de morta ressuscitada (verso 9). Se a morte a mantinha presa em outra dimensão existencial, o canto a liberta, aciona a corporificação, restituindo-lhe a vida e a própria identidade, reencontrada diante do espelho.

Assim concebida, a ressurreição assume feição cristã, bíblica, fazendo-se necessário relembrarmos que, enquanto para o grande teólogo platonista do início do Cristianismo Orígenes de Alexandria (aprox. 185 d. C. – aprox. 250 d. C.), a alma era mais importante que o corpo, por ser a parte no ser humano que não morre, os escritores da bíblia hebraica não separavam a alma do corpo. A esse respeito, Davis (1986), esclarece:

A ressurreição dos mortos ou do corpo é doutrina expressa da Revelação bíblica. Significa, de modo geral, e em linguagem popular, união da alma ou espírito ao seu corpo, após a morte física, Ec 12, 7, e, especificamente, a reunião da alma humana ao seu próprio corpo, após a morte física, na segunda vinda do Senhor, e como antecedente ao julgamento final e universal da raça humana, de modo a nunca mais passar outra vez pela experiência da morte física (DAVIS, *op. cit.* p. 510).

A segunda parte do poema comporta o indício concreto da condição de morta recente da enunciadora: as lágrimas (verso 9) a indicarem um estado fisiológico corporal quase íntegro<sup>54</sup>. Como num passe de mágica, algo aparentemente banal e

---

<sup>54</sup> Cientificamente, ocorre morte quando há a cessação total e permanente das funções vitais pela parada da respiração, circulação e das funções cerebrais. Para alguns autores, o atingimento da morte definitiva passa por algumas fases: **morte aparente**, com a suspensão de algumas funções vitais; **morte relativa**, que é a abolição efetiva e duradoura de algumas funções vitais, sendo possível a reversão total ou parcial de algumas delas, **morte intermediária**, quando ocorre a suspensão de algumas atividades vitais, não sendo possível recuperá-las e **morte absoluta**, que é a suspensão total e definitiva de todas as atividades vitais. Essas fases são estudadas pela Tanatologia, ramo da Medicina Legal que se ocupa da morte e de suas causas, bem como de tudo o que está relacionado ao tema. Distinguem-se, nesse processo, os chamados SINAIS ABIÓTICOS, classificados como Imediatos, Consecutivos, Transformadores e Conservadores. Os FENÔMENOS ABIÓTICOS IMEDIATOS são primeiros sinais da negação da vida, devido à perda da consciência e da sensibilidade, à abolição



mesmo escatológico, porém sobrenatural ocorre, despertando essa mulher — o cuspo sobre suas pestanas restitui-lhe a visão e a noção de tempo cronológico (verso 10).

O ato de ressuscitar se faz gradual. Inicia-se na audição, com o canto de natureza vivificadora e caráter ininterrupto, a despeito dos pedidos de sua suspensão. Prossegue com a recuperação da visão (verso 11). Em seguida e em sentido vertical, de cima para baixo, o tato é restituído (verso 12), o que decorre da sugestão do movimento do corpo feminino ao se elevar, bem como da sensação térmica causada pelo sol nos pés da enunciativa. Por fim, seu paladar é acionado, conforme se pode deduzir da alusão, pela ressuscitada, à “lenta saliva” a escorrer por seus dentes (verso 13).

Nesse sentido, a transformação operada na ambiência — antes esfumada, escura, (versos 5 e 6) e, agora, solar — se completa com a indicação das moscas (verso 12), que, com seu movimento sobre os pés da mulher, aceleram seu acordar e contribuem para que ela se perceba renascida.

Um último símbolo cultural e também mítico está inscrito nos versos finais do poema e equivale ao “cabelo” trançado da enunciativa (verso 14). Vejamos a importância fisiológica, cultural e pessoal dos pelos para os indivíduos, segundo Oliveira (2007):

No ser humano, existem dois tipos de pêlos. O fetal ou lanugo é fino e claro e parte dele cai durante o primeiro ano de vida; outra, o velus, permanece sem se desenvolver. O desenvolvimento do pêlo terminal varia com a constituição e a etnia; é espesso, pigmentado, e compreende cabelos, barba, pilosidade pubiana e axilar. (...) *Os pêlos têm função protetora tanto do ponto de vista do indivíduo como da espécie, evitando o atrito, protegendo de agentes externos e dos raios*

---

da mobilidade e do tônus muscular e à cessação da atividade cerebral. Os FENÔMENOS ABIÓTICOS CONSECUTIVOS apresentam os seguintes sinais: a) esfriamento do corpo; b) mancha de hipóstase, verificável quando o sangue começa a se depositar nas partes declives, ou partes baixas do cadáver; c) rigidez cadavérica, que é um fenômeno que substitui a flacidez inicial e começa a instalar-se pelos músculos menores, até os maiores; d) desidratação cadavérica, correspondente à diminuição de peso devida à perda de água, ocorrendo mais ou menos duas horas após a morte; e) exame do conteúdo gástrico, procedimento que demonstra o tempo ocorrido desde a última refeição feita pela pessoa sem vida e o tempo de sua morte e f) espasmo cadavérico, caso particular de aumento de tônus muscular, de instalação instantânea e ainda em vida. Os FENÔMENOS ABIÓTICOS TRANSFORMADORES correspondem à putrefação, definida como a decomposição orgânica por bactérias e pela fauna macroscópica cujas enzimas produzem a desintegração do material orgânico do organismo. Por fim, os FENÔMENOS ABIÓTICOS CONSERVADORES incluem a *saponificação* ou *adipocera*, que acontece em terrenos líquidos e com a presença de grande tecido adiposo, e a *mumificação*, que é a conservação natural ou artificial do cadáver (Cf. *Medicina legal*, 2011, pp. 36 a 38).

UV. Sua parte mais profunda, a raiz, está ligada à papila, fazendo parte do sistema sensorial cutâneo. Estando ligados à musculatura lisa, se arrepiam quando esta se contrai. Próximo ao folículo piloso está o disco pilar; os impulsos nervosos que aí se originam têm função tátil e chegam até o tálamo, estruturas arcaicas na evolução das espécies ligadas ao aspecto afetivo das sensações; posteriormente atingem as áreas somestésicas corticais, um córtex sensitivo de alta ordem, que processa as informações, integrando os diferentes tipos de sensibilidade para que percepção e discriminação possam ocorrer.

O crescimento dos pêlos ocorre continuamente por meses ou anos (fase anágena); depois há uma parada (fase catágena), seguida em algumas semanas de queda (fase telógena). A parte do pêlo que se alonga para fora do bulbo piloso, a haste, é filiforme, flexível e muito resistente à tensão. Constituída de células queratinizadas, portanto mortas, pode ser cortada sem provocar dor, mas, no caso dos cabelos, a aparência de volume e brilho transmite a impressão de algo cheio de vida.

*O cabelo, portanto, contém as características do que é vivo e do que é morto; mesmo morto continua vivo, prestando-se às fantasias de vencer a morte, de vencer as angústias de morte [grifos nossos]* (OLIVEIRA, 2007, p. 136).

Como vemos, o cabelo trançado, tal como representado em “Ressurreição”, serve para caracterizar fisicamente a persona poética elocutora enquanto pertencente ao gênero feminino e é índice de seu estado de ser movente, ereto, cujas funções vitais foram restabelecidas e que paulatinamente toma pé de si, contempla-se e se assegura-se de si mesma. Se a cabeleira solta supõe vulnerabilidade, fragilidade, a trança deixa a mulher mais confiante e livre de aprisionamento, além de ser símbolo de espiritualidade, a saber:

Dreadlocks have been a part of the history of every spiritual system. From Christianity to Hinduism, locked hair has been a symbol of a highly spiritual person who is trying to come closer to God(s). If one is to research the spiritual history and meaning of locks, they will be mentioned in all holy books (the biblical Samson wore his hair in dreadlocks, and his unsurpassed strength was lost when Delilah cut off his seven locks of hair) and cultures. Dreadlock's roots are commonly traced back to Hinduism and the God Shiva, but stops there. Meanwhile, most people recognize that dreadlocks have their origin in Africa, but nobody seems to know where, how or why! (Cf. <http://www.assatashakur.org/forum/afrikan-wholistic-health/30999-history-dreadlocks.html>. Acesso em 17.08.2015.)<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Cabelos em tranças (arranjados em longos cachos) têm sido uma parte da história de todos os sistemas espirituais. Do Cristianismo ao Hinduísmo, o cabelo trançado tem sido um símbolo de pessoa

Outro símbolo, a este associado no contexto do poema, é o espelho, que, no que tange à função reprodutiva e “refletora” do pensamento, simboliza o saber, o autoconhecimento, a consciência, como também a verdade e a clareza. Ademais, simboliza a criação que “reflete” a inteligência divina e do coração humano e puro que a abriga em si, por exemplo, Deus (na mística cristã) ou na substância do Buda. Trata-se de um símbolo solar, na qualidade de fonte indireta de luz, assim como lunar. É igualmente símbolo da feminilidade. Na China, simboliza a sabedoria contemplativa e não-ativa. No Japão, onde simboliza a pureza perfeita da alma e da deusa solar, existe um espelho sagrado em inúmeros templos xintoístas. Dada sua afinidade ótica com a superfície aquática, é utilizado por alguns povos africanos como símbolo da água, nos ritos para produzir a chuva. Nas artes plásticas da Idade Média e da Renascença, é encontrado como símbolo da vaidade e da volúpia, como também da inteligência e da verdade. Na iconografia medieval, simboliza a Virgem Maria, em quem Deus “espelhou” sua imagem na figura de seu filho. Nas crenças de diferentes povos, eram atribuídos ao espelho poderes mágicos (Cf. *Herder Lexikon Dicionário de símbolos*, 1990, pp. 87 e 88).

Não exageramos ao reconhecer a cumulação de significados de todos esses elementos no último verso de “Ressurreição”. Chamamos, ainda, a atenção para a metaforização do caráter transitório da vida, do qual a enunciadora declara ter ciência: “— e estou diante do espelho, e sei melhor que ando fugida” (verso 15).

O poema “Destino” exhibe, em seu paratexto titular, a justificação da natureza do poeta e, por extensão, de sua arte como um prognóstico e, portanto, como uma atividade de origem transcendental. Para dar legitimidade a este estatuto singular, Cecília Meireles atrelou-o à figura do pastor.

---

altamente espiritual que está tentando se aproximar de Deus(es). Em se pesquisando a história espiritual e o significado de tranças, encontram-se menções a estas em todos os livros sagrados e culturas (o Sansão bíblico usava seu cabelo em tranças, e sua força imbatível foi perdida quando Dalila raspou-lhe as sete tranças que usava). As origens do cabelo trançado comumente remontam ao hinduísmo e ao deus Shiva, entretanto a maioria das pessoas reconhece que tranças (ou cachos) têm sua origem na África, mas ninguém parece saber onde, como ou por quê! **[tradução nossa]**

De acordo com o *Herder léxikon dicionário de símbolos* (1990), trata-se de um símbolo que, em muitas culturas, tem significado religioso, visto ser o pastor uma figura paternal vigilante e protetora. Tais observações nos reenviam ao texto bíblico e a suas muitas representações poéticas e simbólicas, principalmente no tocante à configuração do próprio Cristo. Com relação a esse aspecto e em sentido religioso geral, reportamo-nos às informações fornecidas pela referida obra de consulta:

Deus e os soberanos foram representados muitas vezes como pastores. As insígnias dos soberanos egípcios eram oriundas do mundo dos pastores. Deus é o pastor do povo de Israel; Jesus Cristo é o *Bom Pastor*. [grifo do autor] a imagem mais frequente de Cristo no início da cristandade remonta às representações difundidas na Mesopotâmia e na Grécia, onde aparece um pastor carregando nos ombros um cordeiro (ou bezerro) (*Herder léxikon dicionário de símbolos*, 1990, p. 155).

Composto de doze quadras, “Destino” apresenta um sujeito lírico de voz assumidamente feminina e que, em relação ao seu ofício de poetisa, autodefine-se metafórica e emblematicamente enquanto “pastora de nuvens”, contrapondo-se aos demais seres humanos, aos quais se dirige com formalidade, certa dose de ironia e também de maneira figurada e emblemática como “pastores da terra”. Sob o ritmo predominante do endecassílabo e das rimas alternadas, consoantes, assonantes e toantes, a elocução poética é inaugurada, conforme podemos ler nas quadras iniciais:

Pastora de nuvens, fui posta a serviço  
por uma campina tão desamparada  
que não principia nem também termina,  
e onde nunca é noite e nunca madrugada.

(Pastores da terra, vós tendes sossego,  
que olhais para o sol e encontrais direção.  
Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.  
Eu, não.)

(5)

Monólogo e diálogo intercalam-se, ao longo de todo o poema, numa tessitura textual sistemática. Destacam entre si, inclusive graficamente, uma vez que as falas

direcionadas aos homens apresentam-se entre parênteses e possuem um refrão minúsculo que se diferencia estrutural e substancialmente dos demais versos.

Transcrevemos as estrofes restantes, para permitir uma melhor análise dos dados que identificamos:

Pastora de nuvens, por muito que espere,  
não há quem me explique meu vário rebanho. (10)  
Perdida atrás dele na planície aérea,  
não sei se o conduzo, não sei se o acompanho.

(Pastores da terra, que saltais abismos,  
nunca entenderéis a minha condição.  
Pensais que há firmezas, pensais que há limites. (15)  
Eu, não.)

Pastora de nuvens, cada luz colore  
meu canto e meu gado de tintas diversas.  
Por todos os lados o vento revolve  
os velos instáveis das reses dispersas. (20)

Pastores da terra, de certos olhos,  
como é tão serena a vossa ocupação!  
Tendes sempre o indício da sombra que foge...  
Eu, não.)

Pastora de nuvens, não paro nem durmo (25)  
Neste móvel prado, sem noite e sem dia.  
Estrelas e luas que jorram, deslumbram  
o gado inconstante que se me extravia.

(Pastores da terra, debaixo das folhas  
que entornam frescura num plácido chão, (30)  
sabeis onde pousam ternuras e sonos.  
Eu, não.)

Pastora de nuvens, esqueceu-me o rosto  
do dono das reses, do dono do prado.  
E às vezes parece que dizem meu nome, (35)  
que me andam seguindo, não sei por que lado.

(Pastores da terra, que vedes pessoas  
sem serem apenas de imaginação,  
podeis encontrar-vos, falar tanta coisa!  
Eu, não.) (40)

Pastora de nuvens, com a face deserta,  
sigo atrás de formas com feitiços falsos,  
queimando vigílias na planície eterna  
que gira debaixo dos meus pés descalços.

(Pastores da terra, tereis um salário,  
e andará por bailes vosso coração.  
Dormireis um dia como pedras suaves.  
Eu, não.) (45)

Se, nas quadras monológicas, a metáfora autorrefencial tem função sintática de aposto, nas estrofes dialógicas a metáfora definidora dos demais seres humanos é um vocativo. Além desses aspectos, o refrão inscrito que encerra estas quadras acentua ainda mais a personalidade singular do “eu” lírico.

As características desse sujeito enunciador e dos seus interlocutores passam a ser enumeradas de maneira alternada e contrastiva nas outras estrofes, o que possibilita que as organizemos para melhor cotejá-las:

CONDIÇÃO DO “EU” LÍRICO	CONDIÇÃO DOS HOMENS
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>a serviço</i> (verso 1)</li> <li>• <i>em uma campina tão desamparada/que não principia nem também termina,/ e onde nunca é noite nem dia; um móvel prado; uma planície eterna</i> (versos 3, 11, 26, 43 e 44)</li> <li>• é ciosa de uma explicação para seu <i>vário rebanho</i> (verso 10) e sem saber ao certo seu papel em relação a ele: <i>Perdida atrás dele na planície aérea,/não sei se o conduzo, não sei se o acompanho.</i> (versos 11 e 12)</li> <li>• encontram-se expostos, ela e seu rebanho, a intempéries, ou seja, são vulneráveis: <i>Por todos os lados o vento revolve/os velos instáveis das reses dispersas</i> (versos 19 e 20), do <i>gado inconstante</i> (verso 28)</li> <li>• de múltipla ocupação e visão privilegiada: <i>cada luz colore/meu canto e meu gado de tintas diversas</i> (versos 17 e 18)</li> <li>• sem repouso: <i>não paro nem durmo/neste móvel prado, sem noite e sem dia.</i> (versos 25 e 26)</li> <li>• desconhece o <i>dono das reses</i>, o <i>dono do prado</i>, de quem esqueceu o rosto (versos 33 e 34)</li> <li>• sente-se perseguida: <i>E às vezes parece que dizem meu nome,/que me andam seguindo, não sei por que lado.</i> (versos 35 e 36)</li> <li>• sozinha: <i>com a face deserta</i> (verso 41)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• sossegados: <i>vós tendes sossego</i> (verso 5)</li> <li>• com senso de orientação: <i>que olhais para o sol e encontrais direção</i> (verso 6)</li> <li>• com noções temporais precisas: <i>Sabeis quando é tarde, sabeis quando quando é cedo.</i> (verso 7)</li> <li>• bem seguros dos desafios enfrentados: <i>que saltais abismos</i> (verso 13)</li> <li>• com noções geográficas determinadas: <i>debaixo das folhas/que entornam frescura num plácido chão</i> (versos 30 e 31)</li> <li>• e dos espaços por onde transitam com seu rebanho: <i>Pensais que há firmezas, pensais que há limites</i> (verso 15)</li> <li>• de <i>serena ocupação</i> (verso 22)</li> <li>• desinteressados pela “pastora de nuvens” e indiferentes a ela: <i>nunca entenderéis a minha condição</i> (verso 14)</li> <li>• de <i>certeiros olhos</i> (versos 21 e 23)</li> <li>• veem pessoas reais, e <i>não apenas de imaginação</i> (versos 37 e 38)</li> <li>• têm companhia: <i>podeis encontrar-vos, falar tanta coisa!</i> (verso 39)</li> <li>• serão recompensados: <i>tereis um salário</i> (verso 45)</li> </ul>
<p>CONDIÇÃO DO “EU” LÍRICO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• eternamente errática: <i>sigo atrás de formas com feitios falsos,/queimando vigílias na planície eterna/que gira debaixo dos meus pés descalços</i> (versos 42 a 44)</li> </ul>	<p>CONDIÇÃO DOS HOMENS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• alcançarão a felicidade: <i>e andarà por bailes vosso coração</i> (verso 46)</li> <li>• terão descanso após a morte: <i>Dormireis um dia como pedras suaves</i> (verso 47)</li> </ul>

Quadro 2

Se, na iconografia cristã, grupos de cordeiros ou de ovelhas representam os fiéis ou a Igreja dos mártires (com Cristo no posto de Bom Pastor)<sup>56</sup>, em “Destino”, o viés transtextual com a Bíblia transfere carga simbólica às metáforas e, consequentemente, certa aura mística. Ao mesmo tempo em que a/o artista da palavra é concebida/o como detentor/a de um ofício milenar, a esta profissão é conferida uma universalidade decorrente do caráter simples e mesmo necessário do pastoreio enquanto atividade econômica típica das comunidades mais primitivas desde tempos imemoriais. Quanto ao primeiro, relacionamos o seguinte grupo de vocábulos:

As metáforas simbólicas integram as estrofes monológicas. Sua listagem e análise permitem a identificação de dois campos semânticos que foram fundidos no contexto do poema, de maneira a esboçar a identidade singular da poetisa (do poeta) e seu “mundo particular. São eles o **espaço aéreo** e os **elementos da atividade pastoril**.

Quanto ao primeiro, relacionamos o seguinte grupo de vocábulos:

---

<sup>56</sup> Cf. *Herder Léxikon dicionário dos símbolos*, 1990, p. 65.



**espaço aéreo**

de nuvens (1, 9, 17, 25, 33  
e 41)

não principia nem também  
termina ( 3)

onde nunca é noite e nunca  
madrugada (4)

**planície** aérea (11)

cada luz (17) = tintas  
diversas (18)

o vento (19)

móvel **prado** (26)

sem noite e sem dia (26)

estrelas e luas (27)

todos os lados (19) / lado  
(36)

formas com feitiços falsos  
(= nuvens) (42)

**planície** eterna que gira  
debaixo dos meus pés (43 /  
44)

Figura 1

Para o segundo campo semântico, propomos a seguinte representação:



Figura 2

Destacamos em vermelho os elementos pertencentes, por definição, ao primeiro. Notamos que esses adjetivos acionam a plurissignificação, demarcando, dessa maneira, o espaço geográfico particular no qual a artista/ pastora “foi posta” (verso 1) a trabalhar. A locução verbal correspondente à voz passiva ratifica o título do poema, indicativo da condição de assujeitamento do sujeito lírico. Logo, ser

poetisa/“pastora de nuvens” é algo fatídico, fruto de determinação superior, e não uma deliberação pessoal.

São poucos os elementos comuns a ambos os campos semânticos, a saber: o “vento” (19) e as indicações adverbiais “todos os lados” e “lado” (36), esta última sempre indeterminada, a assinalar a mobilidade típica da atividade do pastoreio; no primeiro campo essa indeterminação também é índice da condição de atordoamento do sujeito lírico em sua função especial frente ao seu “rebanho” igualmente ímpar.

Alguns elementos considerados comuns, como as indicações de temporalidade — “principia”/“termina” (3), “noite”/“madrugada” (4), “noite”/“dia”(26) — constituem antíteses que, colocadas, no primeiro campo semântico, em estrutura negativa, caracterizam o espaço aéreo, marcando, por contraste, sua diferença em relação ao espaço geográfico terrestre, no qual se desenvolve a atividade econômica do pastoreio.

Os qualificativos relativos ao espaço aéreo ora acionam a personificação, como nas expressões “campina desamparada” (2), “velos instáveis” (20) e “gado inconstante” (28), ora operam por estranhamento “vário rebanho” (10), “móvel prado” (26), já que os adjetivos utilizados introduzem uma informação que normalmente não tem relação semântica harmônica com os substantivos que acompanham. Nesse contexto, mesmo as palavras e expressões em linguagem denotativa ganham sentidos múltiplos, a exemplo de “canto” (18), “reses dispersas” (20), “paro” (20), “durmo” (20), “se extravia” (28), “o dono das reses” (34), “o dono do gado” (34), “vigílias” (43) .

#### 4. CONTENSÃO EMOCIONAL VIA METALINGUAGEM

Para definir a função do poeta no universo dos fatos da linguagem, Bosi (2000) recupera o relato mítico do Livro do Gênesis, segundo o qual coube ao primeiro homem criado por Deus o poder de nomear as coisas, pondo em relevo o significado deste gesto para os hebreus. Similar ação fundante, através da qual é dada aos seres sua verdadeira natureza, também é fato gerador da poesia. Daí o referido teórico afirmar: “o poeta é o doador de sentido” (BOSI, *op. cit.*, p. 141); análogo, portanto, a um deus.

Ainda segundo esse estudioso, na sociedade capitalista dos dias atuais, essa função mítica foi substituída pela ideologia dominante, cabendo talvez à poesia “aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (*Idem*, p. 142). Diante desse estado de coisas, ocorreu ao poético revestir-se, inclusive, de “formas estranhas”, a exemplo da poesia moderna, “compelida à estranheza e ao silêncio”, “condenada a tirar só de si a substância vital” (*Idem*, p. 143). Por essa razão, “a poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus” (*Idem*, p. 143).

Este narcisismo penoso seria uma das maneiras encontradas pela poesia para não se deixar aniquilar na modernidade, uma das várias faces da resistência, o caminho mais trilhado e aquele que traz marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole.

Certamente esta definição de metalinguagem está atrelada a experiências poéticas extremas, desenvolvidas à luz das vanguardas europeias mais radicais. De acordo com Friedrich (1991), as artes modernas em geral têm como um de seus objetivos a junção da incompreensibilidade e de fascinação sobre o leitor, chamada dissonância, que gera uma tensão mais tendente à inquietude do que à serenidade, a “tensão dissonante”. Assim, sua obscuridade é intencional, já que o poeta concebe sua arte como uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente

em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (Cf. FRIEDRICH, *op. cit.*, pp. 15 e 16).

Para obter tal efeito, das três maneiras possíveis de comportamento — sentir, observar, transformar — é esta última a dominante tanto no que concerne ao mundo como à língua. Diferentemente da poesia romântica, em que a lírica é concebida como a linguagem da alma pessoal, do estado de ânimo, o que implica distensão e compartilhamento com outros homens, a poesia moderna evita a intimidade comunicativa, prescindindo da humanidade no sentido tradicional da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes até mesmo do eu pessoal do artista, cuja participação em sua criação não mais se dá como de uma pessoa particular, mas como inteligência que poetiza, operador da língua. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura. O poetar se reveste de uma dramaticidade agressiva, provocando choque no leitor, que se sente não mais protegido, e sim alarmado (*Idem*, p. 17).

Mas esse tipo de prática artística Cecília Meireles não incorporou; muito pelo contrário, sua poesia é lógica, apresenta um discurso estruturado em conformidade com as normas gramaticais, vocabulário erudito, mas não necessariamente hermético. Quanto à subjetividade, a poetisa impregnou suas composições de uma personalidade consonante com sua própria personalidade, seus questionamentos diante do mundo, seus valores humanizantes e humanitários, conforme relembra emocionado Rónai (1990), em artigo publicado após a morte de Cecília Meireles:

Na maioria de seus poemas o que ela faz é explicar-se a si mesma. Dirige-os aparentemente a outros seres, dentro da convenção de toda poesia; na verdade, porém, dirige-os a si própria, a fim de encontrar no seu microcosmo respostas àquelas perguntas que lhe lança o universo. Da necessidade desta contínua confrontação consigo mesma deve nascer essa multidão de espelhos que povoa os seus livros. O segredo e o milagre de sua arte consistem nisso: que nestes espelhos, nós, os leitores encontramos não só o retrato íntimo da poetisa, mas a nossa própria fisionomia. Sem dúvida, o que ela exprimia, não era apenas o seu eu contingente, limitado pelo corpo, confinado no tempo, determinado por encontros e acontecimentos fortuitos, e sim a parcela eterna de humanidade que encarnava, a soma de espantos e milagres que descobrira no viver, no respirar, no contemplar, no lembrar, no amar e no sofrer. Será por isso que essa mulher tão singular, tão diferente, tão superior tem provocado a há de

provocar ecos na sensibilidade de todos nós (RÓNAI, 1990, pp. 47 e 48).

Tomadas ao pé da letra, estas afirmações podem confundir o leitor desavisado do fato artístico em si mesmo e do processo criador que envolve a feitura de uma obra literária. Na verdade, da mesma forma que as demais poetisas e que os poetas de todos os tempos, Cecília Meireles, nos seus poemas líricos (“a grande maioria” a que se refere Rónai), bem como na prosa poética em que se constituem suas crônicas, teve sua produção dominada pelo que Hegel denomina a “*subjetividade* da criação espiritual”, (HEGEL 1964, p. 289).

Deduz-se, até mesmo por sua atuação no magistério, que Cecília Meireles adotou à exaustão o procedimento da pesquisa estética. Seu interesse por múltiplas tradições literárias e culturais, orientais e ocidentais evidencia-se ao longo de sua vasta produção artística, confirmando-se, cada vez mais, nos estudos sobre sua obra aqui referendados, e em outras pesquisas a que não recorremos por variadas razões.

No tocante à lírica, e em particular a *Viagem*, o traço racional da poética cecilianiana revela-se, a nosso ver, nas muitas formas imprimidas à metalinguagem, inspiradas em práticas artísticas nada modernas. Estamos certos de ter demonstrado, nas análises empreendidas dos poemas selecionados para estudo, quão diversos e modulados podem ser os mecanismos metalinguísticos de que os poetas podem se servir em suas composições. Quando a questão envolve o lírico, as fronteiras entre o biográfico e a subjetividade moldada pelo artista nem sempre são visíveis, o que resvala, por vezes, em erros de interpretação ou em uma leitura reducionista e equivocada do texto artístico, limitada a explicá-lo exclusivamente a partir de elementos a ele exteriores.

A esse respeito, Souriau (1983) esclarece:

O erro é mais delicado e mais especioso, quando concerne aos próprios sentimentos que se podem atribuir ao poeta. (...) Ora, mesmo a psicologia do poeta já está aqui simplificada, se esquecemos a presença da intenção artística de exprimir-se. Mas, na verdade, o que ele deseja (mesmo que fosse apenas para exprimir-se e supondo que seja essa mesma sua intenção) é *colocar em estado de emoção, no universo do poema, o Eu desse universo*. O que é esse Eu? (...) aqui

o emprego concreto, verbal, da primeira pessoa aviva o problema). É simultaneamente um poeta essencial, absoluto, e também a imagem poetizada de si mesmo que o autor quer oferecer ao leitor. É mesmo o próprio leitor, enquanto inserido no poema, num lugar que lhe dão, a fim de participar dos sentimentos sugeridos... Bem entendido, o poeta pode estar realmente emocionado. (...) Mas a *questão artística* é saber por que meios, pouco importa se sob o império desta emoção ou não, será suscitado ou obrigado a ser esse Eu do poema, em estado de emoção — a mesma do autor ou outra mais estilizada, mais elaborada, ou mesmo mais intensa, mais profunda; seja mais universalmente humana, seja talvez mais única e mais singular; em todo caso, provavelmente, a mais digna de existir e mais adequada para justificar de modo absoluto seu ser. (...) *Aquilo que existe no poema existe pela poesia* **[grifos do autor]**, e não de outro modo (SOURIAU, 1983, pp. 150 e 151).

Reportemo-nos, ainda, a alguns aspectos teóricos concernentes à natureza do gênero lírico e relacionados à elocução poética que lhe é característica.

Eis um “entendimento ligeiro” de poesia: “comunicação de um ‘estado psíquico’” (BUOSOÑO, *apud* CORTEZ & RODRIGUES, 2009, p. 59). De acordo com essa definição, é interesse do poeta lírico propor ao leitor “uma experiência cognitiva mais imaterial, pedindo-lhe que se aproprie, até despudoradamente — para aceitar ou para recusar — do ‘sentimento’, do ‘estado psíquico’ que ela carrega, ainda que mais ou menos fingidamente.” (CORTEZ & RODRIGUES, *op. cit.*, p. 59)

Para clarificar definitivamente essa noção teórica, reproduzimos a seguir uma concepção de poesia estabelecida por um poeta semiótico:

O poema é *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix*, *radicis* = raiz): **[grifos do autor]** ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura — por mais impura que seja (PIGNATARI, 2005, pp. 11 e 12).

Embora não tenhamos pretendido enveredar, neste trabalho, pela seara da semiótica, recorremos a estas últimas definições porque as julgamos elucidativas do artefato em que se constitui o poema e da natureza da/o artista poetisa/poeta.

O artista da palavra separa-se, pois, do mundo objetivo, de maneira que “o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afectam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a actividade da vida interior” (Cf. HEGEL, 1964, p. 290).

Se, conforme este filósofo observa, é comum às pessoas de forma geral aliviarem-se de sua dor ou alegria quando as descrevem por palavras, ao poeta lírico coube missão mais elevada, que é a de “libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento” (*Idem*, p. 291). A liberdade, assim referida, diz respeito ao livramento do domínio exercido sobre a alma pela paixão, dominação imperceptível sobre qual a poesia atua com efeito libertador.

Uma vez liberta, a alma torna-se capaz de se exprimir e de dar aos sentimentos, até então obscuros, a forma de intuições e de representações conscientes. Nisso reside a missão da poesia lírica e a razão de sua diferença em relação à poesia épica e à poesia dramática. Vejamos o que Hegel assinala sobre as distinções entre gêneros literários:

A poesia épica nasceu do prazer de ouvir o relato de uma acção estranha que se desenrola, na forma de uma totalidade objectiva completa, ante a consciência do ouvinte. A poesia lírica satisfaz uma necessidade completamente oposta: a de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que os revelamos ou objectivamos. Teremos, portanto, de examinar o conteúdo da poesia lírica, a sua essência, a sua forma, mas também o grau de consciência e o de cultura em que o poeta lírico haure os seus sentimentos e as suas representações (HEGEL, 1964, p. 293).

Embora possa haver lirismo na poesia épica e na poesia dramática, sobretudo em certas narrações descritivas, como as que ocorrem nos romances, sempre que a interioridade subjetiva é a própria fonte da poesia lírica estamos diante do chamado



“canto puro”, equivalente à expressão de estados e reflexões puramente interiores, sem descrições de situações concretas nem a representação de seu aspecto exterior (HEGEL, *op. cit.*, p. 308). A própria Cecília Meireles parecia ter ideia do que há de idealidade nesse conceito, tanto que, interrogada sobre o binômio matéria-forma poética, pondera:

Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque serão raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música — isto é, que criem poesia como se formam os cristais” (Cf. MEIRELES, 2001, p. 89).

Acreditamos ter sido esta percepção artística que Andrade (1972) e Carpeaux (2006), dois respeitadores críticos da obra ceciliana, tiveram da lírica de *Viagem*: a de uma poesia pura. E essa opinião foi compartilhada por muitos intelectuais e poetas do modernismo, inclusive por Merquior (2013a), para quem a poesia de Cecília Meireles contribuiu, graças a sua qualidade, para elevar o nível da poesia brasileira feminina (Cf. MERQUIOR, *op. cit.*, p. 47).

Com relação aos aspectos que conferem tal valor à arte lírica de modo geral, este crítico divisa o advento de uma poesia do pensamento, conforme sugere o título de um dos textos escritos à época modernista, “Crítica, razão e lírica: ensaios para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil” (Cf. REFERÊNCIAS), em que retoma, por sua vez, ensaio anterior de sua autoria, publicado no Jornal do Brasil, em 25 de fevereiro de 1961, intitulado “A atitude lírica”<sup>57</sup>.

Em ambos os ensaios, defende o lírico como expressão da consciência reflexiva de uma emoção. Embora consciente da importância da forma, acentua o fato de, na própria linguagem, residir uma vontade ordenadora, uma disciplina da emoção. Assim, a linguagem é “instrumento de comunicar a atividade ordenadora do espírito” (MERQUIOR, 2013b, p. 181).

---

<sup>57</sup> Infelizmente não tivemos acesso a este texto.

Há, consoante essa concepção, um tipo de lírica cuja emoção, mais tranquila, aparece como memória, como algo *recollected in tranquility*<sup>58</sup>, ou simplesmente como vibração humana diante do puro ato de interpretar o mundo. Este, assim referido, é significação e, portanto, razão; mundo inteligível dotado de uma estrutura. Nesse sentido, sendo razão, a lírica é domínio do mundo, posse dele, propriedade e manejo ativo e direto, por meio de representações mentais (*Idem*).

Devido a esse caráter ativo-concreto da poesia, Merquior (2013b) nega o predomínio, no terreno lírico, de três funções: sentimento, sensação e fantasia, de reduzido espectro frente ao elemento racional. A razão poética, integrada por elementos emotivos e sensíveis, não é exatamente a mesma razão conhecida como lógica, abstrata e puramente conceitual. Mas é razão, não se confundindo com o **sentimental**, ou o sentimento isolado, que resta da difusão da emoção. O sentimental é a emoção não superada, a surpresa do homem pelo mundo sem contraparte ativa, sem impressão de significado, sem descobrimento de sentido. Por conseguinte, espalha e desintegra o sentido poético por meio de uma lacrimosa obstinação em não **dizer**, em não interpretar, em recusar-se ao estabelecimento de uma significação geral. É a tradução verbal de um comportamento marcadamente subjetivo (*Id.*, p. 182).

Mais prejudicial ainda é, na opinião do crítico, a presença exagerada da **fantasia**, que prejudica a comunicação poética até o ponto em que o poeta se torna objeto ininteligível. Mas os estetas modernos, mais precisamente Shaftesbury e Kant, já combatera explicitamente o entendimento da fantasia como liberdade desvairada, criacionismo despreocupado da comunicação, ao propor o meio-termo da criação comunicável, da imaginação transitiva entre o concreto e o conceito. A esse respeito, Merquior pontua:

A necessidade de recorrer a símbolos de inteligência comum é inarredável da lírica. Indispensável é a comunicação, por via consciente, de significados de fundo coletivo, porque a poesia não pode ser um jogo de obscuridade e inconsciência totais. O poeta moderno precisa meditar nisso, precisa compreender que fora daí arrisca a própria função (e exigência) da sua obra. Precisa dar à imaginação criadora o caráter de uma *fantasia exata* [**grifos do autor**]. Assim a imaginação será comunicável, razão. (MERQUIOR, 2013a, p. 183).

---

<sup>58</sup> Recuperada em estado de tranquilidade (**tradução nossa**).

Na poesia, além de regular tanto o sentimento quanto a fantasia, não necessariamente opostos, a razão traz várias estruturas lógicas, armações do raciocínio, a exemplo do que ocorre no soneto, em que a forma lógica é construída dentro ou além da forma estrófica. Ao passo que, na canção, ela determina o metro, e o poeta pensa através do ritmo (*Id.*, p. 185).

Mas, se o método da poesia renascentista e barroca, por exemplo, privilegiou o sensível, o conceitual, com estranhamento ao culto do detalhe e do material em si, essa tradição foi retomada por Valéry, considerado “o grande rearmonizador do material sensível com o ingrediente intelectual, e da linguagem descritiva com a abstrato-conceitual” (*Id.*, p. 192). E um dos principais resultados estéticos dessa retomada foi, na opinião de Merquior, a modificação na atitude do leitor de poesia. Este, não mais adotaria um estado de espírito em que ocorreria uma *willing suspension of disbelief for the moment*<sup>59</sup> (Coleridge), já que *we shall have to keep our intelligence wholly alert if we are to follow the poem*<sup>60</sup> (Yvor Winters).

Assim deve ser a leitura do poema intelectualizado, em conformidade com a apreensão e o seguimento do discurso lógico. Isso porque o objeto da lírica não é diretamente a consciência reflexiva de uma emoção, mas, antes, pura significação nascente (MERQUIOR, 2013a, pp. 192 e 193).

É esclarecedora, a esse respeito, a concepção estruturalista da lírica, retomada por Merquior (*op. cit.*) nos seguintes termos:

Quando os formalistas russos tentaram definir a lírica, chamaram-na a atitude onde se revela “a primeira pessoa do singular, no tempo presente”. A definição, de Roman Jakobson, atende a dois aspectos essenciais do gênero, o de tempo interior e o de vividez emocional sempre colhida como manifestação presente, mesmo se o poema é evocação ou previsão. Porém devemos entender por atuação da voz individual, da “primeira pessoa do singular”, algo verdadeiramente pessoal? Não, porque o objetivo dessa atuação é o desvendamento de significado, isto é, de um elemento de comunicação inabilitado a existir fora do seu ser-comunicável. Na lírica, a subjetividade está essencialmente a serviço do coletivo, a serviço dos homens, pois só assim se pode compreender que seja, como é, uma atividade construtiva de sentido. Por isso, para apreender os reais fundamentos

<sup>59</sup> Suspensão voluntária de avaliação crítica momentânea. (tradução nossa)

<sup>60</sup> Teremos de manter nossa inteligência inteiramente alerta se quisermos acompanhar o poema. (tradução nossa)

da lírica é preciso frequentar a teoria da arte como instauradora do Ser, mas ao mesmo tempo, aquela teoria do Ser, base comum a toda a filosofia contemporânea, cuja preocupação, cujo eixo de pesquisa, é *a fenomenologia da consciência como fonte originária das significações* [grifos do autor] (MERQUIOR, 2013a, p. 194).

Assim concebida, a poesia deve recusar o “in-significante”, o que “não faz sentido”, o absurdo. Diferentemente da ficção e do drama, por exemplo, a lírica só se ocupa constitucionalmente da significação nascente, ainda unida de enigma, “pura”. Daí porque se dá em tempo interior, ou seja, “nela e só nela a consciência revela o mundo revelando-se a si própria, ao mesmo tempo, como reveladora do mundo”. Nesse sentido, pode-se falar em ação, mas “ação íntima”. Na épica, por outro lado, também se pode falar em significação, em discussão de valores, mas não em estado puro, e sim como resultado. A épica seduz pelo divertimento, que conduz a linguagem ao detalhe e à digressão; a lírica é por excelência concentrada, o que não equivale necessariamente a extensão textual diminuta, e tem função interpretativa (Cf. MERQUIOR, 2013a, p. 194 e 195).

A concepção de lírica defendida por Merquior (*op. cit.*) coaduna-se maravilhosamente, segundo ele próprio afirma, com a visão hegeliana da poesia, segundo a qual a verdadeira literatura tem expressão revolucionária. Trata-se de uma nova lírica, que contemporaneamente abre-se ao social, num esforço de interpretação do mundo, compreendido como o universo coletivo dos homens, cujos problemas a afetam, criam-na, ao ponto de se projetarem enquanto coletividade na pessoa gramatical do discurso poético, isto é, com a “1ª pessoa do singular” correspondendo hoje, mais do que nunca, a uma primeira pessoa do *plural*. (*Id.*, p. 196)

Esse lirismo renovado tem como interesse máximo, reelênico, “aquela tensão ética onde a cada momento a sociedade se investiga, e sem permitir na crítica o triunfo da dissolução, se oferece em linguagem como o mais importante das criações: como paideia, como construção do homem por ele próprio” (*Id.*, p. 197). A importância dada por Merquior à razão resulta do fato de concebê-la como um ingrediente que faz da poesia um ato de compreensão do mundo, de domínio do homem, pela incansável fundação de novos significados, e também por ser o elemento mais completamente comunicável, no qual já reside a própria direção comunicável da linguagem (*Id.*, p. 220 e 221).

Curiosamente, Cecília Meireles, em seus poemas metalinguísticos, introduz a razão como ingrediente lado a lado com a emoção. O tema amoroso, como vimos, passa por esse tratamento racionalizante de maneira quase obsessiva. O sujeito lírico feminino ou sem marcas de gênero encontra no pensamento, na reflexão, na autossondagem as respostas para o apaziguamento do espírito, para a contensão diante do arroubo da paixão. Essa forma de representação, por vezes alegórica, é sintomática da ideologia estética da poetisa, mulher de cultura, sensibilidade e, sobretudo, inteligência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Cecília Meireles já seja, desde o primeiro quartel do século XX, poetisa consagrada nos quadros da literatura brasileira e estrangeira, o estudo da sua obra e, em especial, da sua poesia lírica ainda se ressentem de aprofundamento, dada a sua extensão e, sobretudo, a sua complexidade e riqueza, ainda não suficientemente aquilatadas.

Nossa proposta, na presente tese, surgiu da percepção dessa lacuna. Não exageramos ao falar nesses termos se considerarmos que *Viagem*, objeto desta pesquisa, veio a lume há quase um século. Foram publicadas muitas análises de aspectos vários desse livro de poemas, mas, a nosso ver, faltam mais estudos que deem conta de sua inteireza, que abordem seus elementos constitutivos inter-relacionados, enquanto bloco compacto, apesar de sua heterogeneidade conteudística e estrutural.

Constatamos, em ocasião anterior, durante a leitura do *Romanceiro da Inconfidência*, que a poetisa traçara um plano e distribuía os romances do livro de maneira sistemática, lançando mão, para isso, de recursos gráficos bem explícitos, como a numeração rigorosa das peças poemáticas e o estabelecimento de títulos temáticos. Procedimento semelhante aconteceu na confecção de *Viagem*, conforme identificamos. Semelhante, porém de resultado novo, surpreendente e inexplorado.

Do épico-lírico ao lírico, Cecília Meireles dispunha seus poemas tendo em vista uma significação a um só tempo compacta, conjunta, mas também particular, visto que cada uma das composições logra possuir vida própria quando retirada do seu ambiente originário. Em *Viagem* mantém-se a concepção simétrica, identificável através da enumeração, nos epigramas, e da distribuição regular dos textos de forma geral.

Aos epigramas, que remontam a uma tradição poética grega, de feição predominantemente épica, coube função dramática estruturadora, bem como metalinguística, pois preparam o leitor para a variedade da matéria artística dos demais poemas, a concepção estética da artista, suas fontes de inspiração, confirmando algumas declarações estéticas por ela feitas nas entrevistas concedidas em diversas circunstâncias e em textos didáticos e doutrinários.

Nos textos líricos, a retomada da tradição poética medieval occitânica é menos explícita, mas não de todo oculta. Os paratextos titulares destacam-se pela obsessiva utilização de vocábulos do universo musical, a exemplo de “canção”, “cantiga”, “cantiguinha”, “cantar”, “serenata” e “noturno”. Alguns deles, como vemos, denunciam a influência de uma estética mais recente, também europeia, de natureza já experimental, a misturar códigos e elementos de vários estamentos artísticos. Ao longo das análises dos paratextos de *Viagem* e de seus poemas, foram-se, aos poucos, descortinando as “três terras de poesia” a que alude Mario de Andrade: lirismo amoroso medieval, simbolismo moderado francês e modernismo europeu.

No rastro dessas constatações e dos muitos elementos formais e temáticos utilizados pela poetisa, foi possível identificar um elemento cuja presença recorrente determinou nosso recorte: o discurso metalinguístico de autodefinição do sujeito lírico e de definição de sua poesia. Esta “necessidade” pode ser interpretada, a nosso ver, como uma maneira positiva e pró-ativa de se afirmar, sobretudo no contexto literário e cultural brasileiro, e particularmente num meio intelectual de presença predominantemente masculina, enquanto criadora, artista e mulher. Na esteira dos poetas modernos europeus, essa atitude autorreferencial visa apresentar uma poesia que, mesmo lírica, sentimental, é artefato e, como tal, possui qualidade e valor estético próprios.

Ao identificarmos a inspiração trovadoresca das canções de amor e de amigo, como também a influência poética simbolista e modernista francesas, comprovamos que a metalinguagem não é procedimento recente, mas que a ela Cecília Meireles acrescentou vários matizes, enriquecendo-a, transformando-a em um dos eixos temáticos de seu livro de poemas. Graças a esse elemento linguístico-discursivo, pôde incorporar a sua arte elementos do teatro, das artes plásticas, da música, de várias tradições literárias, como também pôde exercer domínio técnico sobre a paixão e o sentimentalismo inspiradores das composições de cunho lírico-amoroso.

Diante de todos esses procedimentos, da variedade de elementos estruturais e de conteúdo presentes em *Viagem*, como também da habilidade de combiná-los com tanta sensibilidade e disciplina, reafirma-se a genialidade artística de Cecília Meireles. Confirma-se, igualmente, a necessidade da realização de mais pesquisas sobre sua inesgotável obra poética, bem como de certa revisão crítica que conceda o

merecido destaque a essa poetisa, grandiosa já na sua obra de maturidade, a revelar pioneiramente a força e a graça da poesia feminina modernista brasileira.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *O empalhador de passarinho*. 3 ed., São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972.

*A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1988.

AQUINO, R. S. L. de, FRANCO, D. de A. e LOPES, O. G. P. C. *História das sociedades: das comunidades primitivas às sociedades medievais*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1980.

AZEVEDO FILHO, L. de. Cecília Meireles. In *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972 (Col. de literatura brasileira, 9C).

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Col. Ensino Superior).

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Col. Debates, nº 24).

BERARDINELLI, A. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In *Da poesia à prosa*: Alphonso Berardinelli. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BILAC, O. e PASSOS, G. *Tratado de versificação*. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8498#segundaparte>  
Acesso em 20.06.2014.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. IN *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, 2010.

\_\_\_\_\_. Em torno da poesia de Cecília Meireles. IN *Ensaio sobre Cecília Meireles*. Leila Gouvêa (Org.). São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2007.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. Poesia e resistência. In. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 141-192.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.

BOYER, O. S. *Pequena enciclopédia bíblica*. 25. Impressão. São Paulo: Vida, 1997.

CAMPOS, A. de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO, A. P. *Metapoesia, música e outros motivos em Viagem*, de Cecília Meireles. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Fundação Universidade Federal do Rio Grande: Rio Grande, 2007.

CARPEAUX, O. M. Poesia intemporal. In *Ensaio reunidos 1942-1978*. 2 ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, v. 1.

CARVALHO, M. *O processo da repetição em o Romancelheiro da Inconfidência de Cecília Meireles*. Dissertação (Mestrado em Letras), UFPB/CCHLA: João Pessoa, 1979.

CORTEZ, C. Z. e RODRIGUES, M. H. Operadores de poesia. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Thomas Bonnici & Lucia Ozana Zolin (Org.). 3 ed., Maringá: Eduem, 2009.

DAL FARRA, M. L. Cecília Meireles: imagens femininas. In *Cadernos Pagu* (27), jul.-dez. de 2006, pp. 333-371.

DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. Poesia do sensível e do imaginário. In MEIRELES, C. *Poesia completa*. 4 ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993 (Col. Biblioteca Luso-brasileira. Série Brasileira).

DIAZ-PLAJA, G. *Historia de La literatura española*. Buenos Aires: Ciordia, 1960.

DAVIS, J. D. *Dicionário da Bíblia*. Trad. Rev. J. R. Carvalho Braga. 12 ed., Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações, 1986.

*Dictionnaire de la philosophie*. Didier Julia (Org.) Nouvelle édition revue et corrigée. Larousse: Paris, 1994.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In *Sigmund Freud*. Edições Standard das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XXI.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2 ed., São Paulo, Duas Cidades, 1991.

GENETTE, G. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982 (Col. Poétique).

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987 (Col. Essais).

GILSON, E. *Introdução às artes do belo*. O que é filosofar sobre a arte? Trad. Érico Nogueira. São Paulo: É realizações, 2010.

GOUVÊA, L. V. B. A capitania poética de Cecília Meireles. In *Cult – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, out. 2001, pp. 42-45.

\_\_\_\_\_. *Cecília em Portugal*. Ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

GOUVEIA, M. M. Cecília Meireles e a literatura portuguesa abordagens e percursos. IN *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901-2001)*. Org. Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

GUINSBURG, J. Cecília Meireles. In *Suplemento literário d'O Estado de São Paulo*, 20 jan. 1965.

HEGEL. A poesia lírica. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1964 (Col. Filosofia e Ensaios).

*Histoire de la littérature française: de Zola à Apollinaire (1869-1920)*. Nouvelle édition révisée. Par Michel Décaudin et Daniel Leuwers. Paris: Flammarion, 1996.

*História das mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (Org.) Carla Bassanezi (Coord. de textos). 6 ed., São Paulo: Contexto, 2002.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<http://www.assatashakur.org/forum/afrikan-wholistic-health/30999-history-dreadlocks.html>. Acesso em: 17.08.2015.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Bikstein. São Paulo: Cultrix, 2001.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lucia Pinho. 6 ed. esp. bras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LAMEGO, V. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LEITE, M. Q. *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*. 2 ed., São Paulo: Humanitas, 2006.

LIMA, M. A. da S. *Hipertextualidade no Romancero da Inconfidência*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1996.

LINS, A. Consciência artística e beleza formal em Cecília Meireles. In *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 55-57.

LUNA, S. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MARQUES, I. *Modernismo em revista: estética e ideologia dos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

*Medicina legal* (Obra organizada pelo Instituto IOB). São Paulo: Editora IOB, 2011.

MEIRELES, C. *Viagem/Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Col. Poiesis).

MELLO, A. M. L. de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901/2001)*. Ana Maria Lisboa de Melo (Org.). Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MERQUIOR, J. G. Comportamento da musa: a poesia desde 22 (Comentário a uma análise de Guilhermino César). In: *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. A poesia modernista (1962). *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3 ed., São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 40-50.

\_\_\_\_\_. Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil (1961). In: \_\_\_\_\_. São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 180-221.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1989, v. V.

MENÉNDEZ-PIDAL, R. *Flor nueva de romances viejos*. 15 ed., Buenos Aires: Espasa Calpe, 1965 (Col. Austral, nº 100).

MENEZES, F. de. Silêncio e solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa. In *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 3 out. 1953.

MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. Introd. Antonio Cândido. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981, v. II e III.

NEVES, G. S. Presença do romanceiro peninsular na tradição oral do Brasil. In *Revista brasileira de folclore*. Rio de Janeiro, set/dez 1961, nº 1, pp. 44-62.

OLIVEIRA, M. T. de. Cabelos: da etiologia ao imaginário. In *Revista brasileira de psicanálise*. V. 41, nº 3, 135-151. São Paulo dez 2007. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2007000300012](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000300012). Acesso em 15.08.2015.

*O livro das religiões*. Trad. Bruno Alexander. São Paulo: Globo Livros, 2014.

*Paladas de Alexandria: epigramas.* Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Edição bilingue grego/português. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PARAENSE, S. C. L. *Introdução ao Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles. Dissertação.* (Mestrado em Letras). Porto Alegre: UFRGS, 1990.

PARRET, H. *A estética da comunicação: além da pragmática.* Trad. Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997 (Col. Repertório).

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética.* 8 ed., Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO-CORREIA, J.-D. P. *Romanceiro tradicional português.* Lisboa: Comunicação, 1984.

POUND, E. *ABC da literatura.* Organização e apresentação da edição brasileira por Augusto de Campos; Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed., Cultrix: São Paulo, 2006.

RAMOS, P. E. da S. O modernismo na poesia. In *A literatura no Brasil: era modernista.* Afrânio Coutinho (Dir.) 3 ed. rev. e atual. Rio de Janeiro/Niterói: EDUFF, 1986, v. V.

RICARDO, C. O livro do mês. In *Ocidente.* Lisboa, s/d, v. VI, p. 506-513.

RÓNAI, P. Lembrança de Cecília Meireles. In *Pois é: ensaios.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 (Col. Ensaios).

SARAIVA, A. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SCHÜLER, D. As raízes da poesia moderna. In CHAVES, F. L. et al. *Aspectos do modernismo brasileiro.* Porto Alegre: UFRGS, 1970.

BRITO, M. da S.. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna.* 3 ed. Ver. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Col. Vera Cruz, v. 63).

SANCHEZ NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. IN MEIRELES, C. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro Cunha. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da USP, 1996 (Col. Texto e Arte; 1).

\_\_\_\_\_. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 14 ed., Petrópolis: Vozes, 1997.

ZAGURY, E. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis: Vozes, 1973.