

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**ADAIDIDES PEREIRA CARDOSO**

**METAPOESIA, MÚSICA E OUTROS MOTIVOS  
EM *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES**

**Dissertação apresentada como requisito parcial e  
último para a obtenção do grau de Mestre em  
Letras, na área de História da Literatura.**

**Orientador:**

**Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten**

**Data da defesa: 15 de outubro de 2007.**

**Instituição depositária:**

**Núcleo de Informação e Documentação  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

**Rio Grande  
Outubro 2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ADAIDIDES PEREIRA CARDOSO**

**METAPOESIA, MÚSICA E OUTROS MOTIVOS EM  
VIAGEM, DE CECÍLIA MEIRELES**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten  
(FURG – Orientador)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Helena Saldanha Barbosa  
(UPF)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Rolando Souza  
(FURG)

## AGRADECIMENTOS

Utilizo este espaço para expressar meu reconhecimento àqueles seres que contribuíram, de uma forma ou de outra, para que o presente trabalho pudesse efetivamente se tornar realidade.

Em tais termos, quero primeiramente agradecer à minha grande companheira, amiga e guardiã, Gislaine, principal incentivadora e responsável pela realização desse sonho. É a ela que dedico essa dissertação de mestrado;

agradeço a meus pais, Eleines e Isaura, por sempre me incentivarem aos estudos, circunstância fundamental para eu ter chegado até esse momento tão especial;

aos meus sogros, Aramis e Neli, pela afeição e apoio incondicionais que por mim devotam, estimulando-me sobremaneira em todos os momentos;

ao meu orientador, professor Carlos Baumgarten, mais do que um amigo, uma referência profissional e humana, a quem jamais esquecerei;

aos colegas da Escola Lília Neves, pela amizade e incentivo constantes, sobretudo a sua direção, sempre solícita e compreensiva diante de minhas necessidades;

à professora Ana Maria Lisboa de Mello por ter me disponibilizado um precioso material de consulta, imprescindível às pesquisas realizadas;

agradeço, finalmente, à memória poética de Cecília Meireles, razão de ser para tantas leituras, pesquisa e devaneios havidos nesse tempo todo.

Além dos nomes acima, muitos outros poderiam ser mencionados, pois creio que a vida se constitui numa imensa teia de relações, onde uma palavra ou gesto, muitas vezes sutil, contribui para o encaminhamento de muitas escolhas e ações ao longo de nossa trajetória terrena. A todos, portanto, meu sincero “MUITO OBRIGADO”.

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado estabelece uma proposta de leitura analítico-teórica acerca do livro *Viagem* (1939), de Cecília Meireles, contemplando grande parte dos poemas que o compõem. Partindo de um estudo voltado aos elementos formais e temáticos que se destacam na referida obra, proponho-me a identificar alguns preceitos caracterizadores da lírica ceciliana, evidenciados, sobretudo, pela reiteração em diferentes textos, de determinados signos e imagens. Um outro fator a ser apreciado refere-se ao caráter metapoético revelado nos conceitos atinentes à arte lírica em si, nas definições genéricas do seu agente, bem como na condição individual e humana da própria autora diante do fazer poético. Por fim, esse estudo crítico também se propõe a apontar, em *Viagem*, traços representativos de uma postura estética, mais aproximada da modernidade lírica européia da segunda metade do século XIX, do que propriamente de qualquer tendência assumida pelo Modernismo brasileiro.

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire de maîtrise se propose de réaliser une lecture analytico-théorique du livre *Viagem* (1939), de Cecília Meireles, qui contemple grand partie de ces poèmes. A travers d'un étude qui se tourne pour les éléments formels et thématiques qui se distinguent dans l'oeuvre rapportée, je me propose a identifier quelques préceptes caracterizants de la lyrique « ceciliana », démontrés, surtout, par la réitération dans ces différents textes, de déterminés signes et images. Un autre facteur d'appréciation est le caractère metapoétique révélée dans les concepts de l'art lyrique lui-même, dans les définitions génériques de son agent, avec une condition individuel et humaine du propre auteur en face de la création poétique. Finalement, cet étude critique encore se propose a signaler dans *Viagem*, les traces qui representent une posture esthétique, plus proche de la modernité lyrique européenne de la deuxième partie du XIXe siècle, du qui particulièrement de quelque tendance assumée par le « Modernismo » brésilien.

## SUMÁRIO

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	6
2 – A POESIA COMO PROFISSÃO DE FÉ .....	11
2.1 – O texto, o poeta, o leitor: uma relação indissociável .....	11
2.2 – A metapoesia em <i>Viagem</i> .....	14
3 – UMA POESIA DE FEIÇÃO MUSICAL .....	29
4 – ESPAÇO E TEMPO COMO FATORES DE LIRICIDADE .....	55
5 – A LEITURA DOS EPIGRAMAS: UMA TENTATIVA DE SÍNTESE .....	76
6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
7 – BIBLIOGRAFIA .....	103

## 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Após concluir minha graduação no curso de Letras da Furg, em 1998, ingressei no magistério estadual como professor de Literatura (nomeado num concurso público em 2002). Naquela época comecei a tomar um maior contato com diferentes autores e gêneros literários, pondo em prática aqueles conhecimentos teóricos auferidos na graduação, em acordo com as exigências de minha nova ocupação.

Passei a desenvolver ali, uma afeição toda especial às possibilidades enunciativas próprias da linguagem poética, efetivada com características e proposições conceituais diversas, por intermédio de vários autores pertencentes a tempos e lugares distintos. Com base nesse universo com o qual passei a tomar contato, dediquei-me a estudar mais detidamente poesias e poetas diversos, dentre os quais se encontrava o nome de Cecília Meireles. Esse contato prévio serviu-me de base para que, ao ingressar no curso de mestrado, tivesse já formado uma convicção de que gostaria de trabalhar com essa expressão literária, embora ainda sem qualquer juízo definido sobre as circunstâncias efetivas que pautariam meu futuro projeto de dissertação.

Foi, contudo, no desenrolar do primeiro semestre do curso, mais precisamente na cadeira de “Tópicos Avançados em Literatura Brasileira”, ministrada pela professora Raquel R. Souza, que minha opção definitiva se sedimentou. As leituras realizadas naquele período proporcionaram-me um maior contato com a trajetória lírica de Cecília Meireles, culminando no meu trabalho de conclusão da referida disciplina: *O mito de Narciso na poesia de Cecília Meireles*. A partir disso, procurei aprofundar meus conhecimentos em obras da e sobre a mencionada poeta<sup>1</sup>, com o intuito de projetar uma dissertação de mestrado que fosse capaz de contemplar determinados aspectos representativos da lírica cecilianiana.

Após cogitar em inúmeras possibilidades de estudos a serem realizados, aceitei a sugestão de meu orientador, o prof. Carlos Baumgarten, para efetivar uma determinada

---

<sup>1</sup> No decorrer de todo o trabalho, me referirei a Cecília Meireles como “poeta” e não “poetisa”, baseado na distinção entre os termos feita pela própria autora, numa entrevista a um jornal paulistano: “(...) tenho a impressão de que se trata a mulher poetisa apenas como uma *dilettante*. Considera-se que o poeta tem sempre coisas a dizer, mas a poetisa, não”. MEIRELES, Cecília. Entrevista para *A Gazeta*. São Paulo, 28/11/1953. Apud: ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. (Poetas modernos do Brasil 3). Petrópolis: Vozes, 1973. p. 153.



proposta de leitura do livro *Viagem* (1939). Antes dessa obra, Cecília Meireles já possuía uma carreira literária pregressa, ainda que a mesma não tenha obtido maior repercussão junto à crítica especializada, tendo sido, inclusive, posteriormente renegada pela própria autora<sup>2</sup>. Dessa maneira, *Viagem* é considerada pela crítica, como um divisor de águas na trajetória da autora, representando o início da sua maturidade lírica e inserindo-a efetivamente no rol dos grandes poetas brasileiros. Antes de sua publicação, *Viagem* já havia recebido um prêmio junto à Academia Brasileira de Letras, num concurso promovido por esta instituição em 1938.

Com base em tais considerações, proporei no presente trabalho uma leitura de *Viagem*, levando em conta determinados fatores que legitimem uma projeção da identidade poética de Cecília Meireles, a ser verificada em seus textos<sup>3</sup>. Tais preceitos estéticos far-se-ão verificar ao longo de quatro capítulos distintos, de acordo com os critérios específicos de abordagem, abaixo especificados.

No capítulo 2, *A poesia como profissão de fé*, serão realizados estudos conceituais e análises de textos que busquem identificar a postura de Cecília Meireles perante o advento da chamada modernidade literária, efetivada na Europa com o advento do Simbolismo do século XIX, e no Brasil, com o Modernismo que se institui decisivamente a partir da “Semana de Arte Moderna”, de 1922. Em tais circunstâncias conceituais e históricas buscar-se-á inferir o modo como a autora de *Viagem* se relaciona com a poesia e com o mundo ao seu redor.

O capítulo 3, *Uma poesia de feição musical*, deverá constituir seus postulados a partir da seguinte observação empírica: vários títulos de poemas integrantes da obra estudada aglutinam-se em torno de um mesmo paradigma semântico, focalizado em torno da expressão melódica (música, canção, cantiga, etc.). Em tal perspectiva, serão analisadas doze composições poéticas que constituem um mesmo padrão identitário justamente por aludirem, de uma forma ou de outra, à musicalidade.

No capítulo 4, *Espaço e Tempo como fatores de liricidade*, serão abordados aqueles poemas que se aproximam identitariamente a partir de vocábulos e expressões semanticamente afins — que se referem tanto à dimensão cronológica quanto à circunscrição espacial —, mencionados nos respectivos títulos. Partindo da delimitação estabelecida por tais fatores, portanto, serão objetos de análise treze composições poéticas extraídas de *Viagem*,

---

<sup>2</sup> Antes de *Viagem*, Cecília Meireles havia publicado *Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poema dos Poemas* (1923) e *Baladas para El Rei* (1925). No entanto, nenhum desses trabalhos foi incluído pela autora na primeira edição de sua *Obra poética* (1958), editada pela José Aguilar.

<sup>3</sup> Em *Viagem*, Cecília Meireles elencou um conjunto de cem poemas, dos quais analisarei, total ou parcialmente, quarenta e dois. Friso, no entanto, que embora esse número não seja proporcionalmente tão expressivo, representa o fruto de uma seleção precipuamente direcionada às perspectivas analíticas que este trabalho buscará referendar.

nas quais se buscará apreender os princípios líricos legitimadores de uma determinada preferência por esses índices imagéticos, em circunstâncias de expressão lírica bem características da poética ceciliana.

No capítulo 5, *A leitura dos Epigramas: Uma tentativa de síntese*, empenhar-me-ei na análise daquele agrupamento de poemas intitulados *Epigramas*. Os mesmos estão espacialmente dispostos ao longo da obra, numa seqüência progressiva, ao lado do numeral cardinal que lhes é correspondente. Nesses termos, nota-se que o primeiro dessa série numérica constitui o texto inaugural do livro (*Epigrama n.º 1*), enquanto que o último (*Epigrama n.º 13*) aparece como texto de encerramento do mesmo. Nesses textos buscarei identificar determinadas relações de proximidade entre os tópicos já analisados nos capítulos anteriores. Pretendo, com isso, apreender o reconhecimento da unidade de princípios conceituais que Cecília Meireles aplica à sua obra *Viagem*.

A par das referidas proposições, creio ser desnecessário mencionar que não tenho aqui a pretensão de esgotar as questões atinentes ao objeto de estudo sobre o qual me debruço, pois conforme afirma Ingarden: “a obra literária nunca é apreendida plenamente em todos os seus estratos e componentes, mas sempre só parcialmente numa abreviação perspectiva”<sup>4</sup>. Por um lado, considero justo formular uma proposta de leitura que, se não é totalmente inovadora, pretende trazer à tona questões relevantes acerca da poesia de Cecília Meireles, dispostas em torno de sua obra *Viagem*.

Historicamente, Cecília Meireles tem o seu surgimento artístico vinculado ao grupo de escritores católicos que, entre 1919 e 1927, através das revistas *Árvore Nova*, *Terra do Sol* e *Festa*, defendia a renovação de nossas letras na base do equilíbrio e do pensamento filosófico, na chamada vertente espiritualista do Modernismo, entretanto, essa aproximação foi efêmera, restringindo-se àquele curto espaço de tempo<sup>5</sup>. Por definição lírica e ideológica, Cecília optou por trilhar um caminho próprio, desvinculado de qualquer orientação coletiva. Assim, sua poética vincula-se a uma perspectiva de caráter universal, o que, num primeiro momento, chegou a confundir certos críticos que a acreditavam desincompatibilizada das questões nacionais, justamente porque a mesma mostrava-se completamente desincompatibilizada daqueles valores programáticos próprios dos demais modernistas daqueles tempos. O fato é que sua trajetória poética ultrapassa a dimensão imediata do tempo

---

<sup>4</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. p. 366.

<sup>5</sup> Sobre a mudança de perspectiva de sua poesia, Alfredo Bosi afirma “que do programa de *Festa*, polêmico e confessional, nada restou na temática da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade”. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 461.

e do espaço, sem, no entanto, isolar-se da realidade em que está inserida, conforme explica Miguel Sanches Neto:

Embora não trabalhe com elementos concretos, e sim com uma gramática oblíqua. Cecília Meireles não pode ser entendida como representante da estética torre de marfim, que permanece indiferente aos acontecimentos. As suas conhecidas atividades pedagógicas e jornalísticas desfazem a imagem de uma pessoa isolada numa individualidade casulosa. (...) Dentro de seu projeto de reunificação (um projeto nascido, como afirmamos, de sua condição de órfã), ela nega as idéias de divisão que movem a guerra e intensifica uma estética de união, seja do presente com o passado, seja do novo homem nacional como o velho português, seja das formas modernas com as tradicionais. Todo o movimento de sua poesia toma este rumo.<sup>6</sup>

Com isso, a identidade lírica de Cecília vai se forjando em torno de questões intemporais e transcendentais, numa retomada dos preceitos estéticos e temáticos que haviam sido antecipados pelos principais artistas e teóricos da chamada lírica moderna europeia, tais como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, entre outros, que lançaram as bases dessa nova concepção de arte. Tais idéias tomaram corpo durante a segunda metade do século XIX, período bastante fértil em novas idéias tanto nas artes quanto nas ciências, o que certamente contribuiu para sua grande repercussão.

Um dos criadores do termo “modernidade”, no âmbito da arte lírica, foi Charles Baudelaire, conforme nos afirma Hugo Friedrich: “Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”<sup>7</sup>. O poeta e ensaísta procurava, assim, expressar conceitualmente uma determinada postura estética que começava a fincar suas raízes no fértil solo da poesia francesa de meados do século XIX, de onde se espraia em breve para o restante da Europa. Constituiu-se, tal proposição conceitual, numa recriação dos valores que norteiam as bases paradigmáticas de produção, enunciação e recepção da arte lírica; considerando-se as nuances lexicais, sintáticas e, sobretudo, semânticas dos enunciados poéticos. Essas considerações refletem peremptoriamente uma nova perspectiva da compreensão lírica que é, ao mesmo tempo, tão autêntica quanto iconoclasta.

Por outro lado, é importante que se diga que antes mesmo dos princípios da lírica moderna serem lançados ao mundo, o Romantismo já havia exercido um importante papel de ruptura com determinados postulados estéticos e ideológicos tradicionais, antecipando, em

---

<sup>6</sup> NETO, Miguel Sanches. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Tomo I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 44.

<sup>7</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p. 35.

certa medida, a noção de libertação da arte literária, que mais tarde se sedimentaria<sup>8</sup>. Os românticos já haviam começado, um século antes, a revolver o terreno da expressão artística, criando condições para que outras e mais radicais transformações no âmbito da definição e da expressão literária viessem a se concretizar posteriormente. Sobre a caracterização identitária do poeta romântico, é bastante notória uma imagem que o define como um indivíduo capaz de romper, em algum nível ao menos, com as estruturas de pensamento tradicionais, mais especificamente, com a racionalidade clássica. Na expressão de E. Wilson, “o romântico é quase sempre um rebelde”<sup>9</sup>. Tal postura de contradição, sob prismas diferentes, nortearia os valores exaltados pelos poetas da modernidade.

Dessa forma, este trabalho propõe-se a demonstrar que determinadas tendências artísticas já antecipadas pelos românticos e aprofundadas pelos simbolistas, têm na poesia de Cecília Meireles, mais especificamente em *Viagem*, uma expressão estética e conceitual plenamente identificada com os postulados da modernidade lírica européia. Há, ainda, um outro propósito a ser atingido, o qual se refere à verificação dos preceitos identitários que demonstram a coerência interna da obra estudada, sobretudo nos postulados temáticos que nela se fazem representar.

---

<sup>8</sup> Segundo M. Raymond, “enquanto o escritor clássico, desejoso de conhecer-se a si mesmo, fiava-se na introspecção e transportava o resultado de suas observações para o plano da inteligência discursiva, o poeta romântico, renunciando a um conhecimento que não seja, ao mesmo tempo, um sentimento e um gozo de si mesmo — e um sentimento do universo, sentido como uma presença — encarrega sua imaginação de compor um retrato metafórico, simbólico de si mesmo, em suas metamorfoses”. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997. (Ensaio de Cultura; 12) p. 14.

<sup>9</sup> WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 28.

## 2 – A POESIA COMO PROFISSÃO DE FÉ

(...) O sonhador deixa-se ir à deriva.  
Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva.  
Quer que a imaginação seja uma viagem. Cada poeta nos deve,  
pois, seu *convite à viagem*.

(Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*)

### 2.1 - O texto, o poeta e o leitor: uma relação indissociável

Antes de entrar propriamente no estudo específico dos textos de *Viagem*, considero pertinente começar por uma apreciação teórica dos três vértices que compõem o processo lírico em manifestação: o texto, o poeta e o leitor. A percepção individualizada de cada um desses índices mostra-se como uma oportunidade para melhor avaliarmos a representatividade da poesia, em seus aspectos genéricos de definição, associando-os imediatamente com questões atinentes à obra poética de Cecília Meireles antes referida.

De acordo com Jean Burgos, “Tout commence avec le mot, et l’aventure poétique est d’abord aventure du langage”<sup>10</sup>. Partindo da palavra como célula primordial de qualquer processo comunicativo — sendo ele oral ou escrito —, chegamos à especificidade da poesia, na ressignificação dos sentidos da linguagem por ela evocada ou sugerida. A construção de sentidos da linguagem poética começa primordialmente por uma seleção dos vocábulos que o agente da enunciação considere mais adequados, e que serão precisamente dispostos num dado espaço de representação. Dessa forma, as palavras ganham um colorido especial ao serem inseridas no discurso lírico. Sobre a relação do poeta com a linguagem, no processo de criação por ele perpretado, transcrevo as observações feitas por Mikel Dufrenne:

(...) a linguagem se realiza através dos homens, semelhante a uma planta que se desenvolve: desta maneira ela se oferece ao poeta: é assim que o poeta age sobre ela, procurando, acima de tudo, restituir-lhe a espontaneidade, sua força e sua naturalidade, em contraposição ao uso comum que tende a desnaturá-la, tratando-a como mero objeto.<sup>11</sup>

De acordo com Ana M. L. Mello, “para Cecília Meireles, a criação poética é o resultado de construção interior que, somando-se a uma vocação e tendo por matéria a

<sup>10</sup> BURGOS, Jean. *Por une poétique de l’imaginaire*. Paris: Seuil, 1982. p. 19.

<sup>11</sup> DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p.21.

palavra, concretiza-se no poema”<sup>12</sup>. No conjunto dos textos poéticos da obra *Viagem*, Cecília Meireles transita através de uma determinada unidade conceitual em que se dá a aplicação de seus referidos preceitos temáticos. Nele, a linguagem constitui-se num objeto simbolicamente relevante, tanto para a expressão das idéias quanto para a elaboração dos significados intrínsecos à referida obra poética em manifestação.

O terceiro vértice desse autêntico triângulo lírico — o leitor — se coaduna aos anteriores por intermédio da efetiva apreensão por ele realizada, de idéias e sentimentos sugeridos pela poesia. De acordo com Dufrenne, “se a obra poética tem seu fim em si própria, tem no leitor o seu meio: objeto essencialmente sensível, ela só existe verdadeiramente quando apreendida e consagrada por essa percepção.”<sup>13</sup> Tal preceito esclarece que, se o leitor não é a poesia, estabelece com ela uma relação intrínseca e primordial. “A poesia incita o leitor a ser, ele mesmo, poético: não poeta, mas colaborador do poeta, que realiza em si mesmo o que o poeta criou, sem criar, isto é, sem imaginar, por sua própria conta.”<sup>14</sup>.

Para que o texto lírico possa alcançar seu propósito como construção estética, sua linguagem precisa ser o instrumento para uma comunicação única e intransferível, objeto exclusivo do texto em que foi produzida, subordinada às condições de enunciação de cada palavra, tanto na localização espacial quanto nos significados semânticos que sugere. Tais elementos distinguem perfeitamente as condições de enunciação da poesia lírica daquelas relacionadas com uma linguagem social ou as de uma literatura engajada, essas últimas são marcadas pelas circunstâncias históricas e ideológicas dos contextos em que estão inseridas. Mas de que forma aferir o significado preciso da palavra, objeto da enunciação poética? De acordo com Tinianov, “a palavra não tem significado preciso. É um camaleão no qual se manifestam não somente nuances diversas, mas às vezes também diferentes”<sup>15</sup>. Essa definição considera as múltiplas possibilidades de significação dos vocábulos, de acordo com o contexto em que estejam inseridos. Assim, continua o autor:

Toda palavra é conotada segundo o contexto de discurso no qual é comumente usada. A diferença entre um contexto de discurso e o outro depende da diferença de condições e das funções da atividade da linguagem. Toda atividade e situação têm condições próprias e finalidades particulares e, dependendo disso, esta ou aquela palavra assume maior ou menor significatividade em relação ao contexto, e vem inserida nele.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: \_\_\_\_ (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 30.

<sup>13</sup> DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 10.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p. 109-110.

<sup>15</sup> TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 05.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 17.

Em termos conceituais, qualquer poeta tem na linguagem seu preciso instrumento de expressão e fornecedora de sentidos. É ela que proporciona os sentidos passíveis de serem utilizados pela imaginação lírica, tanto do escritor quanto do leitor. A linguagem se nos apresenta, assim, como um preceito fundamental para iniciarmos uma análise mais detida acerca da poética de Cecília Meireles, tanto no que diz respeito a suas opções estéticas quanto a suas preferências temáticas. Para Bakhtin,

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência lingüística. (...) A linguagem é dada a ele somente a partir do interior, no seu trabalho intencional, e não do exterior, na sua especificidade e limitação objetivas. A intencionalidade direta, sem reservas, o peso específico da linguagem e, simultaneamente, a sua apresentação objetiva (como realidade lingüística socialmente e historicamente limitada) são incompatíveis com os limites do estilo poético. A unidade e a unicidade da linguagem são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional e direta do estilo poético e da sua estabilidade monológica.<sup>17</sup>

Dessa forma, as palavras revelam uma dimensão imaginante que busca auferir do objeto poético a caracterização de sua natureza essencial. Surge aí o imaginário poético que se constitui por uma apreciação sensível da realidade, conforme ela se configura a partir da enunciação do poema. Tem-se aí uma legítima possibilidade de leitura da poética cecilianiana representada em *Viagem*. Ou seja, partindo dos recursos sintáticos e semânticos que constituem cada poema em si, chega-se a um plano sugestivo proposto em suas imagens, que fazem eco nas percepções atemporais e universais do ser humano. A complexidade em si, não está, portanto, na composição estrutural do poema, mas sim nos simbolismos de suas imagens. A própria autora, em 1953, comentando o uso rebuscado das palavras pelos modernistas de seu tempo, assim se manifesta acerca da relação da palavra com o poema:

A poesia moderna tem derivado ultimamente para um grande rebuscamento de palavras. Embora a palavra seja um elemento da poesia, seja o próprio material da poesia, não é toda a poesia. Acho que muitas coisas belas se estão perdendo com esse fanatismo da palavra. O conteúdo poético da palavra existe, mas um poema não é um amontoado de palavras poéticas. É preciso, a meu ver, escolher a palavra adequada. A palavra a serviço do poema. Não o poema a serviço da palavra. A palavra está diluindo a poesia, quando devia servir para concentrá-la.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 94.

<sup>18</sup> MEIRELES, Cecília. Op. cit., nota 1, 1973. p. 159-160.

A eleição da palavra como o objeto essencial e fruto de um contexto discursivo, nos dá, na perspectiva da poesia, uma possibilidade de estudo que contemple as múltiplas variantes de significação atinentes ao universo referencial do poeta. Dessa forma, em Cecília Meireles a utilização da palavra contempla uma perspectiva de abordagem que leva em conta fatores de composição que se recuperam em cada texto, à medida que tem nas imagens seu fator primordial de expressividade. Acerca dessas circunstâncias, cito mais uma vez Ana Maria L. de Mello:

Para Cecília Meireles, o poeta capta a palavra poética em todas as dimensões da vida, revelando-a. O poema é, portanto, a expressão de um mundo já existente [...] Segundo essa concepção, o poeta é intermediário de uma realidade que deseja manifestar-se, embora não o faça completamente; esse apelo, exterior a ele, impulsiona-o à criação.<sup>19</sup>

Nesse redimensionamento, os anseios primordiais definidos pelo estado poético estão situados entre o mundo físico concreto e o espaço representado pela morte deste. Configura-se um estado de percepção onde o devaneio representa uma condição autêntica da existência, marcada pela superação do efêmero e do transitório por intermédio em prol do transcendente, um espaço capaz de manifestar a essência da condição humana através dos recursos oferecidos pela linguagem.

É essa interação entre a poesia, o poeta e o mundo que se efetiva na abordagem temática estabelecida por Cecília Meireles ao longo de *Viagem*, conforme a percepção da realidade manifesta em seus textos os quais, em boa parte, conduzem o leitor da imanência semântica à transcendência lírica. Tais noções fazem com que a condição humana se aproxime da natureza poética que lhe circunda, tendo como atributo fundamental o recurso da linguagem em ação, ou seja, uma efetiva projeção da essência conceitual abstrata que o universo poético é capaz de refletir, como se fora a projeção de uma aura etérea.

## 2.2 – A metapoesia em *Viagem*

A lírica de Cecília Meireles, a par das perspectivas temáticas variadas<sup>20</sup> em que se situa, também se faz notar pela evocação de questões conceituais acerca da plena construção

---

<sup>19</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Op. cit., nota 13, p. 31.

<sup>20</sup> Suas opções temáticas, ainda que expressem uma relação de sentidos coerente entre si, dificilmente poderão ser reduzidas a um único viés, conforme a opinião de Ana Maria Lisboa de Mello: “A dificuldade maior em analisar e sintetizar o pensamento de Cecília Meireles em grandes eixos temáticos foi exatamente a tentativa de sistematizar uma postura filosófica que se expressa de modo sutil e às vezes difuso, devido à diversidade de



do próprio fazer poético. Sobre os preceitos definidores de sua visão da literatura e da poesia diante do mundo, a autora assim se manifestara em *O espírito vitorioso*, tese que apresentou ao se candidatar ao cargo de professora da Escola Normal do Distrito Federal, em 1929:

A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não têm. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico. Os próprios subterfúgios são trajes novos que encobrem mas não desfiguram as formas que conduzem. Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções.

Mas as canções parece que vêm muito mais diretamente da sua origem à sua forma exterior, ou, então, talvez abram mais facilmente passagem até as almas: porque por elas se aproximam distâncias, se compreendem as criaturas, e os povos se comunicam as suas dores e alegrias sempre semelhantes.<sup>21</sup>

Como ente vinculado à arte lírica, na sua condição de agente construtor e revelador de preceitos estéticos e valores conceituais, é que Cecília Meireles vai estabelecendo subliminarmente, no desenrolar dos textos presentes em *Viagem*, sua autodefinição identitária. Apresenta-se ao leitor, assim, uma abordagem metapoética que vai se erigir em torno de um amplo espectro de significações desse fazer lírico, à medida que ele seja capaz de refletir o múltiplas facetas identitárias do sujeito que o enuncia. Tais poemas constroem-se, portanto, como legitimadores de uma determinada compreensão teórica acerca da natureza intrínseca do objeto artístico do qual se fazem representantes, de forma coerente, expressando um conjunto de postulados que se reiteram em diferentes construções, como é o caso da perspectiva conceitual vislumbrada em “Motivo”.

#### Motivo

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

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,

---

interpretação que suscitam suas imagens poéticas; esse fato provoca um certo receio em trair o pensamento da poeta.” Cf: MELLO, Ana Maria Lisboa de. Cecília Meireles: trajetória existencial e poética. In: \_\_\_\_ (org.). *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Fapa, 2006. p. 30.

<sup>21</sup> MEIRELLES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, em XCMXXIX. p. 23. (Obs: Adapte o texto ao português moderno; já a grafia do nome da autora e do restante da referência bibliografia foi mantida no original.)

— não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
— mais nada.<sup>22</sup>

Esse texto está dividido em quatro quadras em que predominam os versos octossílabos. A primeira estrofe é composta de dois períodos compostos por coordenação. Tal circunstância caracteriza a presença de inferências que se complementam semanticamente, no sentido de revelar o caráter identitário dos sujeito lírico que as enuncia: *eu canto, o instante existe, a minha vida está completa, não sou alegre, nem (não) sou triste, sou poeta*. A segunda estrofe mantém a utilização da primeira pessoa do singular em seus enunciados. É composta por dois períodos simples, com duas orações absolutas, logo, a primeira oração reflete um estado ou condição: verbo “sentir”; e a segunda, uma atitude ou ação concreta mediante o verbo “atravessar”. A terceira estrofe possui dois períodos, só que desta vez há um jogo entre as orações coordenadas sindéticas alternativas e as subordinadas condicionais, que se revezam, expressando uma condição de desajustamento do ser perante o mundo circundante. A quarta e última estrofe nos remete a uma retomada da condição afirmativa de idéias e conceitos que o texto nos propõe e, para tanto, o eu lírico lança mão das orações coordenadas sindéticas aditivas e explicativas, buscando sedimentar uma manifestação discursiva que conota ao texto sua plena expressão de sentido.

Após tais observações sintáticas e estruturais a respeito das circunstâncias concretas da enunciação do texto, pode-se, agora, partir para uma leitura mais voltada às condições semânticas de compreensão lírica que o poema *Motivo* nos permite inferir. Inicialmente, começo por mencionar a opinião que o crítico Leodegário A. de Azevedo Filho expressa acerca da natureza conceitual que o referido texto nos oferece:

O poema procura revelar o motivo da criação estética em Cecília Meireles. Nele se concentram algumas constantes temáticas de sua poesia, a partir da valorização subjetiva e momentânea de cada hora da vida. O instante, em termos de tempo, existe e só ele justifica a criação, não vindo o seu canto por ser alegre ou por ser triste.<sup>23</sup>

Dada a referida apreciação, começo minha leitura focalizando o título: a expressão “motivo” pode conotar razão ou causa de algum procedimento específico ou, ainda,

<sup>22</sup> MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Volume I, p. 227. (Todas as citações da obra pertencem a essa edição.)

<sup>23</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Cecília Meireles. In: \_\_\_\_\_. *Poetas do Modernismo*. Antologia crítica. Brasília: MEC/ INL, 1972. p. 93.

compreensão epistemológica acerca de determinado assunto<sup>24</sup>; em outras palavras, apresenta uma justificativa para uma ação a seguir ou para uma postura comportamental diante de determinada configuração de eventos.

A primeira estrofe já se mostra bastante emblemática no discurso que nela se enuncia. Para Waldir Ayala, nesse trecho está expresso “a Arte Poética mais objetiva, mais lúcida, mais consciente, de tudo quanto a poesia brasileira extremou na sistematização de seus acontecimentos através do tempo. (...) Cecília nada supõe, sabe apenas que o instante existe e lhe permite cantar, a serenidade lhe faculta entender que o que flui existe em cada momento inteiramente, e que o canto é o apelo desta instantaneidade buscando o eterno.”<sup>25</sup> Desta maneira, no seu primeiro verso, o eu lírico já profere a sentença que propõe uma ação e sua justificativa (*eu canto porque o instante existe*)<sup>26</sup>. Tal enunciação prefigura um fazer poético, bem como um sentido para esse fazer. A mesma imagem será complementada nas imagens do “não ser” e do “ser” do sujeito lírico postas nos dois últimos versos da estrofe. Além disso, cinco dos seis enunciados estão focalizados no próprio sujeito lírico, em torno de uma autodefinição identitária; já o sexto enunciado verbal desse período poético está pautado na exaltação valorativa do instante, circunstância caracterizadora de uma atemporalidade que se configuraria como um marco referencial da poética cecilianiana<sup>27</sup>. Conforme Margarida M. Gouveia:

Cecília quer o tempo desprendido de medições numéricas e de localizações. Prefere o *Agora* (centro pleno, de coincidência de contrários), combatendo o fluxo de *agoras* que se vão sucedendo uns após os outros. Tempo unânime que concede prioridade ao futuro, não a um futuro a realizar, mas futuro como condição de realização.<sup>28</sup>

Dessa forma, pode-se depreender de tal afirmação uma proposta de enunciação reveladora de uma profissão de fé poética que veste o enunciador lírico, deixando claro seu propósito de autodefinição existencial, sobretudo, ao fazermos a associação do primeiro vocábulo da estrofe com o último (*eulpoeta*). Por outro lado, prenuncia-se uma perspectiva

---

<sup>24</sup> **motivo** *sm.*1. Causa, razão. 2. Fim, intuito. Cfe. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d. p. 955.

<sup>25</sup> AYALA, Waldir. Nas fronteiras do mar Absoluto. In: MEIRELES, Cecília. *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam no quarto centenário da sua fundação pelo Capitão-Mor Estácio de Sá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 23.

<sup>26</sup> Observo que o tema da musicalidade terá um capítulo a parte nesse trabalho, visto que, como já fora mencionado por Miguel Sanches Neto, “em *Viagem* são inúmeras as referências à canção, tematizadas em textos ou presentes neles como estrutura subjacente.” Cfe. NETO, Miguel Sanches. *Cecília Meireles e o tempo inteiro*. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. xxxvi.

<sup>27</sup> Justamente pela relevância que têm na poética de Cecília Meireles, as noções de tempo e da temporalidade serão retomadas em um capítulo específico na continuidade do presente trabalho.

<sup>28</sup> GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles - Uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002. p. 133.

metapoética a ser observada nos indícios de uma opção temática que versa sobre a própria poesia, cujos desdobramentos poderão ser observados nas estrofes subseqüentes.

A partir da profissão de fé poética anunciada pelo sujeito lírico na primeira estrofe do poema, as duas seguintes propõem uma configuração do espaço habitado por esse ser que se definiu poeta. As sensações e ações que lhe são próprias o remetem a uma ambiência etérea e evanescente (*coisas fugidias, vento*), na qual há a predominância de imagens antitéticas: *gozo/tormento, noites/dias, desmorono/edifício, permaneço/desfaço, fico/passos*. Tais imagens são pontos de referência externos ao eu lírico, que constrói sua própria trajetória, revelando, por um lado, a condição dual e antagônica de tudo que existe neste mundo, e, por outro, sua própria perspectiva existencial e poética. Em tal perspectiva, a condição lírica remete o sujeito a uma noção espaço-referencial própria.

A quarta e última estrofe é inaugurada com a reafirmação daquilo que já fora enunciado na primeira estrofe (*eu canto, sou poeta*), qual seja a profissão de fé do sujeito lírico: *sei que canto*. Segue-se a essa inferência a afirmação de que *a canção é tudo*. A partir dessa caracterização depreende-se o significado profundo da arte poética para esse sujeito lírico, que abole as demais referências do mundo (fazendo eco com a visão apresentada nas imagens da segunda e terceira estrofes) para encerrar-se no universo da canção, condição absoluta do ser, capaz de lhe justificar a própria existência. No segundo verso da referida estrofe, há um desdobramento das idéias do verso anterior, no qual a expressão *tem sangue eterno* dá conta de um princípio “vital” associado à própria poesia, que está além do tempo, cuja representação metafórica está expressa na sentença *asa ritmada*, conotando, assim, uma dimensão perene à arte literária. Contrariamente a essa condição imperecível poesia, o agente de sua enunciação, para quem o canto representa tudo, vaticina acerca do próprio destino, deixando claro que seu “estar mudo” caracteriza inequivocamente a morte do poeta, limite definitivo a todos os anseios humanos que por ventura alimente. Declara-se em tal contraposição de destinos, a superação do ser pela arte lírica que o representa, à medida que essa sobrevive ao silêncio do poeta, perpetuando-se em outras vozes que a enunciarão.

O texto analisado apresenta duas faces distintas, ainda que visceralmente interligadas: de um lado, há a presença de uma expressão do mais autêntico lirismo, observado nas imagens com forte valor conotativo, na utilização de rimas cruzadas em todas as estrofes, que dá ritmo e musicalidade ao texto em sua apresentação, além de uma intensa subjetividade inerente ao processo de construção dos sentidos do poema; de outra feita, percebe-se que há fortes referências metapoéticas na construção temática dos versos que o compõem. Esse segundo aspecto funda-se numa busca de concepção estética da poesia e na

configuração do poeta como o agente integrado a esse fazer artístico. Dessa forma, podem-se verificar três questões que a autora lança, transcendendo as expectativas do eu lírico de um único poema, que irão configurar a sua profissão de fé poética, quais sejam: 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.

Os ingredientes temáticos expostos, fundadores da referida profissão de fé poética, serão reafirmados em outros poemas de *Viagem*, legitimando, dessa forma, um determinado contexto valorativo, lançado conceitualmente numa versão adequada ao lirismo que caracteriza a autora. Dito de outra forma, “Motivo” é, mais que um poema, um projeto conceitual que se fundamenta em torno dos valores atinentes a sua própria arte, uma proposição lançada através de um esforço pessoal de plena definição estética. Para melhor entender tais concepções, convém partir das idéias enunciadas por Mikel Dufrenne, ao refletir sobre a relação da poesia com o poeta e o próprio mundo:

É pois verdadeiramente o mundo que se expressa na poesia? De fato, três assuntos são possíveis: a própria poesia, o poeta, o mundo; mas talvez os dois primeiros remontem ao último. (...) interrogar-se como poeta sobre a poesia, não é filosofar, é evocar o mundo. A reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo, evocando o mundo em que a poesia tem lugar como uma força da natureza, albatroz, barco ébrio ou cisne. Com efeito, demonstra o movimento caminhando: não procura de que modo a poesia é *possível*, mostra como a poesia é, e essa é primeiramente no mundo. A poesia pode ser obscura, jamais abstrata; não separa o conceito do esquema mais do que o significado do significante, permanece em contato com o mundo e sua tarefa primeira é de desvendar-lhe a poesia.<sup>29</sup>

Os preceitos fundamentais lançados em “Motivo” são, em parte, reiterados em “Discurso”, contribuindo para a caracterização de uma coerência lírica e conceitual que permeia o conjunto da obra.

#### **Discurso**

E aqui estou, cantando.

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

Venho de longe e vou para longe:  
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho  
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.

---

<sup>29</sup> DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 89, 90.

E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,  
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! se eu nem sei quem sou,  
como posso esperar que venha alguém gostar de mim? (p. 229)

No que concerne à estruturação, *Discurso* é uma construção poemática que não é vinculada a qualquer predisposição formal, tanto pela descontinuidade métrica de seus treze versos (versos livres), quanto pela ausência de rimas entre eles (versos brancos), bem como por sua pluralidade estrófica (dois monósticos, três dísticos e dois tercetos). A enunciação lírica é feita, primordialmente, na primeira pessoa do singular, à exceção da segunda estrofe, determinada pela terceira pessoa do singular; a utilização verbal compreende os tempos presente e passado, ainda que seja o primeiro que predomine na maioria dos casos. Sob o ponto de vista discursivo, esse poema tem suas sete estrofes condensadas em quatro instantes de enunciação, conforme a configuração estrutural que apresentam: o primeiro é composto pelos dois monósticos, ainda que os mesmos não estejam dispostos numa seqüência imediata, pelo fato de que a única diferenciação entre eles se dá na conjunção inicial (*E / Pois*); a segunda estrofe tem sua peculiaridade no predomínio da terceira pessoa do singular, diferentemente do restante do poema, que é ditado pela primeira; o momento seguinte é formado pelos dois tercetos imediatamente dispostos, nos quais se estabelece uma única configuração discursiva, em primeira pessoa e com um caráter narrativo; o quarto período do poema se deflagra nos dois dísticos que o encerram, em função, sobretudo, do caráter interrogativo de suas sentenças elocutórias.

Numa primeira observação dos aspectos que tematicamente constituem o poema, percebe-se uma correspondência direta entre o título e o conteúdo de seus versos. Trata-se de um autêntico solilóquio poético, cuja enunciação lírica configura um ser desconstruído de si mesmo: já no monóstico inicial, o referido sujeito poético se apresenta em termos de localização (*aqui*), de tempo e de ação em curso (*estou cantando*); no dístico seguinte, desponta uma definição conceitual do ser poético que, metonimicamente, lhe atribui caracteres musicais, e metaforicamente o aproxima do vento e da água; nos dois tercetos subsequentes, o eu lírico retoma a enunciação auto-referencial, expressando já no verso inaugural da terceira estrofe sua condição movente, — conforme os verbos *vir* e *ir*, conjugados no presente do indicativo —, bem como a impermanência de sua estada —, de

acordo com o período composto por coordenação, em que os dois verbos mencionados se associam através da conjunção aditiva *e*; a essa declaração ele acrescenta a informação da frustrada procura que fizera por si mesmo, voltando-se ao passado: na terra (*procurei pelo chão os sinais do meu caminho*) e no ar (*procurei no céu a indicação de uma trajetória*); já as três estrofes finais (um monóstico seguido de dois dísticos) perfazem um único período do raciocínio poético, no qual o sujeito lírico se volta definitivamente para o instante da enunciação, reafirmando inicialmente sua situação imediata (*Pois aqui estou, cantando.*), para em seguida propor duas sentenças interrogativas que estabelecem uma associação entre o desencontro consigo mesmo e o seu isolamento em relação aos outros.

No ideário temático de *Discurso* percebe-se que o sujeito poético — indivíduo virtual, cuja existência pertence ao objeto lírico do qual faz parte —, se funde com o poeta historicamente situado, e nessa associação acaba se estabelecendo uma definição conceitual da própria poesia, enquanto processo de expressão estética. A citada associação tem como referência imediata as imagens da música, do vento e da água, nos três versos iniciais do texto. Há entre esses três substantivos uma imediata vinculação de natureza semântica, de acordo com atributos como a intangibilidade e a evanescência, correspondente a cada um deles<sup>30</sup>. Também são bastante significativas as alusões a terra e ao céu, como os dois extremos espaciais em que o eu lírico investigara, sem sucesso, as evidências da sua própria passagem pregressa (terceira e quarta estrofes); em cada uma delas são apontadas duas causas relativas ao apagamento de seus rastros: o crescimento das ervas e a passagem das serpentes, na terra; a profusão de nuvens e o suicídio dos operários de Babel, no céu. Com relação ao quarto elemento mencionado nessa relação, deve-se observar que se trata de uma alusão a uma pretensa impossibilidade comunicativa, simbolizada pela citação bíblica que menciona os operários de Babel.

Trata-se, assim, de um texto em que o sujeito da enunciação lírica encontra na referência musical o instrumento para sua auto-expressão, uma das características definidoras de toda a poética de Cecília Meireles, conforme aponta Ana Maria Lisboa de Mello: “Da estrutura rítmica da poesia cecilianiana desprende-se uma musicalidade que detém um alto poder de sugestão semântica, característica tão proeminente que faz com que a poesia seja considerada, por alguns, mais musical do que plástica...”<sup>31</sup>. Determinados indícios são

---

<sup>30</sup> A exemplo do que já fora mencionado sobre a musicalidade, o vento e a água são imagens bastante frequentes em *Viagem*. Em virtude desse fato e, em consonância com os propósitos do presente estudo, os mesmos serão retomados em outras ocasiões ao longo desse trabalho.

<sup>31</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Da musicalidade do verso à musicalidade do verso em Cecília Meireles. *Cerrados*, Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura, nº 6, Ano 6, Brasília, UNB, 1997. p. 79.

reveladores da personalidade desse ser, tais como o fato de ele pertencer à família do vento e da água — duas representações não sólidas de um mesmo elemento da natureza —, além de dois preceitos indicativos de sua condição itinerante, representada pelos índices do movimento e da distância (*Venho de longe e vou para longe*). Outrossim, sua trajetória existencial revela uma natureza solitária, consciente das próprias limitações, as quais são decorrentes de suas duas carências perceptivas: a desorientação espacial, marcada pela passagem *eu nem sei onde estou*; e o desconhecimento de si mesmo, através do *eu nem sei quem sou*.

Por fim, podemos inferir que “Discurso” é um poema que faz jus ao seu título por apresentar uma construção estabelecida a partir da coesão entre três etapas significativas, onde as duas primeiras são marcadas pela expressão *aqui estou, cantando* — reveladoras de uma débil consciência espacial e um ato expressivo em execução—, e a terceira se faz notar pelas duas estrofes interrogativas finais. Há, portanto, um “discurso” auto-enunciador do sujeito lírico que se encerra por uma epifania, na medida em que confronta uma débil consciência espacial e um ato expressivo em execução, por um lado, e a total consciência do descompasso desse sujeito consigo e com o mundo em que está inserido, por outro.

Numa mesma perspectiva, o poema a seguir, “Aceitação”, retoma a compreensão significativa do ser em dissintonia com seus referenciais imediatos concretos, propondo uma opção resignada pelo afastamento do concreto em favor do abstrato que essa espécie de compreensão do universo lírico representa.

### **Aceitação**

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.

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.

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

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:  
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar. (p. 241)

Em “Aceitação” reitera-se a descontinuidade métrica e a ausência de rimas do poema anterior. As suas quatro estrofes distribuem-se em dois períodos de enunciação poemática: no terceto inicial e na quadra subsequente configura-se a indeterminação do sujeito enunciador,



tanto pela ausência do pronome que o caracterizaria quanto pelo predomínio dos verbos no infinitivo (ao mesmo tempo em que representam orações reduzidas da referida forma verbal); enquanto isso, os dois dísticos finais do poema revelam um eu lírico que se expõe sem intermediários, por meio da primeira pessoa. Como elemento de coesão dessa estrutura está a presença de um interlocutor imediato, comum as duas instâncias, cuja expressão ocorre na segunda pessoa do singular. Há uma peculiaridade também na representação temporal dos verbos, uma vez que as três primeiras estrofes apresentam suas conjugações no presente, e a estrofe final principia no passado (*Desenrolei*), transita pelo presente (*tenho*) até se encerrar com uma locução verbal relacionada ao futuro (*vou morrer*).

Numa leitura dos elementos temáticos presentes nesse poema, começo por observar que na primeira estrofe o sujeito lírico faz da audição seu canal de referência imediata, destinado a captar o sinal pretendido. Para tanto, estabelece ele uma relação analógica entre um elemento do espaço aéreo (*nuvens*) e outro do plano cósmico (*estrelas*); a esses dois é confrontado comparativamente o plano concreto do planeta (*a terra*). Em tal jogo de possibilidades, o eu lírico considera mais viável optar pelos dois primeiros espaços para atingir o seu intento. Nessa preferência está implícita uma perspectiva onírica, dada à intenção de *pousar o ouvido* em espaços que não podem oferecer uma superfície física tangível, do ponto de vista da observação concreta. Deve-se perceber, por outro lado, que uma imagem relativa à audição, nesse início de poema, reitera o princípio da sonoridade já manifesto, nos dois poemas anteriores, ainda que aqueles utilizassem a elocução musical do enunciador poético, e este o disponha numa atitude inversa, como ouvinte, aguardando o som de rumor de passos.

No quarteto que representa a segunda estrofe desponta a relação entre os olhos e o oceano, que se confronta com o desejo de um aparecimento improvável do interlocutor lírico, portador de *o sinal de uma eterna esperança*. Com relação aos dois primeiros elementos, é possível inferir que os mesmos comungam de uma mesma natureza aquática, embora se distingam pelo fato de que aos olhos compete uma atitude observadora e contemplativa (*debruçar os olhos no oceano / e assistir*), enquanto que ao oceano cabe gerar a vida, promovendo *ao nascimento mudo das formas*. Ora, sabe-se que é no oceano que está a origem dos primeiros seres que habitaram nosso planeta; logo, a referida imagem traduz um retorno à matriz primordial da vida, numa tentativa de recomeço proposta pelo sujeito lírico. Tal proposição aventada pelo referido sujeito, se fundamenta no fato de ele descrever da possibilidade de efetivação de dois eventos relacionados ao seu interlocutor poético: primeiro

que ele surja, de um lugar ou plano distante e distinto do seu; e segundo, que essa chegada possa acarretar algum gesto de esperança.

Ao nos debruçarmos sobre o dístico que representa a terceira estrofe, percebemos nele um rompimento com a linha discursiva até então utilizada, passando da constatação, aparentemente distanciada, de suas próprias contingências existenciais à intensidade subjetiva de sentenças pautadas pela negação. Nesses termos, o sujeito lírico, que se apresenta diretamente desta vez, faz um libelo declaratório em que renuncia aos seus objetos de atenção pregressos, sendo que a cada um deles corresponde simbolicamente um determinado estrato representativo do nosso mundo: *as estrelas* refletem um plano cósmico; *as formas do mar* representam a vida em si e o ambiente de sua criação; por fim, o *tu*, referindo-se a seu pretense interlocutor poético, ganha uma dimensão diferenciada na consecução da estrofe, justamente por estar disposto isoladamente no seu segundo verso.

Na última estrofe do poema, o sujeito lírico reproduz uma concepção imagética sobre a própria natureza de seu ser, bem como de seu destino. Em tais termos, a perspectiva discursiva corrobora aquela proferida no dístico que lhe antecede, já que ambas trazem em si caracteres associados à solidão e ao desencanto. O vocábulo inaugural do primeiro verso, *Desenrolei* — verbo conjugado na primeira pessoa do pretérito perfeito —, ilustra uma ação que já fora desencadeada. A utilização do referido verbo serve igualmente de base para a elaboração de duas metáforas a ele vinculadas: a primeira com o adjunto adverbial de lugar *de dentro do tempo*; e a segunda com o objeto direto *minha canção*. A primeira metáfora condensa o tempo e o espaço numa mesma referência imediata; enquanto que a segunda reproduz uma imagem utilizada nos dois poemas anteriores, fazendo da canção (poesia) o elo comunicacional que liga definitivamente o sujeito poético com a realidade concreta. A essa menção narrativa pretérita seguem duas orações coordenadas (e assindéticas) no verso final do poema: na primeira, *não tenho inveja às cigarras*, o verbo está no presente, caracterizando uma expressão consciencial; e na segunda, *também vou morrer de cantar*, o uso do futuro do presente associado à primeira pessoa, dá a essa construção lírica um sentido profético e fatalista, com relação ao próprio destino do sujeito lírico.

Considerando os aspectos antes analisados, vemos que “Aceitação” se constrói a partir de uma perspectiva estética que tem no fazer poético seu ponto de referência, a expressão de uma comunicabilidade difícil de ser traduzida em palavras, visto que, conforme nos afirma Dufrenne, “o que o artista quer expressar é o ser: um ser cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude, um ser que, ao encontrar o público que o espera, tem seu fim em si

próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige”<sup>32</sup>. O referido sujeito lírico constrói sua compreensão presente a partir das constatações inferidas na própria percepção da realidade (conforme as duas primeiras estrofes). A partir daí, ele decide abandonar todos os anteriores paradigmas que até então haviam pautado seu universo valorativo (terceira estrofe). Por fim, esse sujeito, desencantado com suas circunstâncias existenciais, sintetiza a projeção de um destino inevitável (última estrofe), dada a sua inadaptabilidade a um mundo que se lhe afigura tão inóspito.

Quando esse sujeito lírico se compara às cigarras, partilhando com elas da mesma projeção fatalista, sua verdadeira essência se torna clara: o ser revela-se através de sua natureza poética, cuja imagem está associada à canção, tendo no lirismo o único e verdadeiro espaço para a sua efetiva autotranscendência. Com isso, Cecília Meireles reitera sua opção poética, resignando-se, por sua vez, com o fardo de solidude e incompreensão que o destino dispensa às almas poéticas. Miguel Sanches Neto afirma que, em Cecília, “a canção é uma conexão com o mundo das essências, de onde ela se sente apartada. Através da música, Cecília se conecta a uma dimensão distante.”<sup>33</sup> Esse *cantar* é, portanto, uma autêntica declaração de sua profissão de fé, cujo sentido último reflete a própria condição existencial do indivíduo que o profere.

Outro aspecto importante nesse percurso lírico é a projeção imagética e referencial de combinações inusitadas e de afastamentos inesperados, ou seja, é a quebra de expectativa que fundamenta a mensagem poética, conforme o fragmento do poema “Fim”, a seguir:

Vinde ver meu jardim sem flores  
no presente nem no futuro,  
e a mão das águas procurando  
um rumo pelo solo escuro! (p. 245)

Tem-se aí a descrição de uma presença — o jardim — cuja relevância está justamente na evocação da ausência de seu atributo fundamental — as flores —, numa circunstância temporal que congrega o imediato (presente) e seu prospecto (futuro). No instante seguinte representa-se um quadro inverso, a associação entre os elementos dicotômicos da água e da terra, que evoca a metáfora do rio corrente em busca do próprio destino. Há, portanto, duas imagens poéticas que se definem por uma quebra de paradigmas concretos: a primeira confronta os semelhantes e a segunda aproxima os opostos. Sobre essa

---

<sup>32</sup> DUFRENNE, Mikel. Op.cit., nota 12, p. 10.

<sup>33</sup> NETO, Miguel Sanches. Op. cit., nota 27, p. xxxvii.

visão de mundo dual e antagônica presente em Cecília, Margarida M. Gouveia assim se manifesta:

Na base da criação ceciliana vibra um universo de signo ético, de homem humanamente limitado, recuperado pela poetiza, que torna possível a dimensão verdadeiramente ilimitada. O espírito e a matéria, realidades heterogêneas, passam a coexistir. O seu reencontro acontece numa espécie de *ser-não-ser*, a mobilidade. É o *dizer no instante* que concilia as forças contrárias de conservação e mudança. (...) esse instante é o refúgio contra o puro devir, instituindo-se assim protótipo da interiorização do sujeito. A visão de mundo surge transfigurada. Cessam as dualidades do mundo *daqui*, a oposição entre o uno e o múltiplo, o Absoluto e o relativo, a urgência das explicações e o imperialismo da compreensão das causas e efeitos.<sup>34</sup>

Esse paroxismo das imagens reflete uma percepção da realidade que não se assenta nos paradigmas tradicionais, mas reflete uma determinada postura estética bem representativa dos anseios da modernidade artística universal (especialmente localizada no continente europeu), que vinha se intensificando desde a segunda metade do século XIX<sup>35</sup>. Assim, tais circunstâncias promovem a enunciação conceitual de uma postura conflitada com os preceitos valorativos que caracterizam uma determinada orientação artística perante a vida e o mundo.

A leitura dos poemas presentes em *Viagem*, assim, se nos apresenta bastante significativa para a compreensão de uma poeta que não faz da modernidade um discurso meramente retórico de exaltação sistêmica e conceitual de valores nacionalistas ou engajados a qualquer causa, como o fizeram grande parte dos seus contemporâneos. Fora, no entanto, um dos principais mentores intelectuais daquele movimento quem soubera vislumbrar a categoria diferenciada de Cecília Meireles naquele momento histórico:

Por todas as tão diversas conceituações e experiências de poesias que apareceram no movimento literário brasileiro do Modernismo para 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, escolhendo por si, com rara independência. E esse seria o maior traço de sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> GOUVEIA, Margarida M. Op. cit., nota 29, p. 143.

<sup>35</sup> Para caracterizar esse momento, assim se expressa A. Bosi: “Do âmago da inteligência européia surge uma oposição vigorosa ao triunfo da coisa e do fato sobre o sujeito — aquele a quem o otimismo do século prometera o paraíso mas não dera senão o purgatório de contrastes e frustrações. É um poderoso *élan* antiburguês, e não raro místico, que atravessa os romances de Dostoiévski (conhecido no Ocidente depois de 1880), o teatro de Strindberg, a música de Wagner, a filosofia de Nietzsche, a poesia de Baudelaire, de Hopkins, de Rimbaud, de Blok.” Cf: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 263-264.

<sup>36</sup> ANDRADE, Mário de. Sobre *Viagem* (26 nov. 1939). In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de Passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 161.

Outrossim, sua ação poética revela uma projeção identitária coadunada com os anseios existenciais coletivos de seu tempo, que, por sua vez, representam valores universais e atemporais da própria condição humana. Tais anseios revelam, sobretudo, uma tensão dissonante na forma e no conteúdo. Hugo Friedrich refere essa tensão dissonante como uma marca definidora da lírica moderna, tanto nos aspectos formais quanto contedúísticos. Para ele, essa lírica é

(...) uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos. Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextrincabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico.<sup>37</sup>

A modernidade poética é, assim, percebida em Cecília Meireles na medida em que ela estabelece uma associação entre a arte e a vida, ao mesmo tempo em que foge da mera associação direta entre esses índices. Assim, esse estudo propõe o reconhecimento de uma personalidade poética que se caracteriza por, entre outras coisas, revelar no seu cerne um projeto lírico alicerçado na reflexão existencial. O primeiro desses fatores se faz notar por uma seleção elaborada de vocábulos, inseridos numa determinada estrutura, que permite assegurar ao conjunto uma feição estética. Outro índice relevante para a caracterização do processo reflexivo que permeia o conjunto dos textos de *Viagem*, é a sua auto-referencialidade explícita, que se acrescenta a uma ressignificação identitária da arte e do mundo, expressa nas suas múltiplas confabulações poemáticas.

A abordagem de questões pontuais acerca da poesia e do fazer poético, conforme se verifica em *Viagem*, configura-lhe um olhar contemplativo para as referências próximas e imediatas ao fazer artístico de Cecília Meireles. Tal postura nos esclarece determinadas opções por imagens e temas específicos dos quais a autora se serve na construção de seus poemas. Sobre a natureza dessa poesia que, ao voltar-se sobre si mesma, acaba por apreender o mundo, é bastante significativo o que afirma Darcy Damasceno:

O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, e, impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação — de amor, portanto. Inventariar as coisas, descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhes as linhas, a cor, distingui-las em gamas olfativas,

---

<sup>37</sup> FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., nota 8, p. 16.

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 se consome.<sup>38</sup>

De acordo com essa afirmação de Darcy Damasceno, podemos inferir um elemento altamente significativo para compreender Cecília Meireles, qual seja o papel desempenhado pela sua sensibilidade lírica na exploração dos sentidos. Trata-se de uma ressignificação do mundo através da poesia, em que a arte e a vida ocupam lugares distintos, ainda que permanentemente ligados por teias invisíveis que, ao serem associados, reafirmam a condição autônoma de cada uma. Em tal configuração, desponta igualmente o papel desempenhado por um eu lírico que, de maneira recorrente, busca a apreensão de um sentido possível ao seu fazer poético, através da autocontemplação imagética numa espécie de monólogo lírico, esforçando-se, dessa maneira, por perceber os significados autênticos de sua condição íntima.

Toda essa conjuntura temática plena de apreensões conceituais se constrói efetivamente a partir de uma linguagem que tem no lirismo sua condição mais autêntica, caracterizadora da própria personalidade poética que se efetiva no conjunto dos textos de *Viagem*. Tal lirismo é fundamentado na imanente musicalidade de seus versos, corroborando-lhes o efeito de sentido que neles se constrói, bem como contribuindo para definir a natureza artística de Cecília Meireles.

---

<sup>38</sup> DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 19.

### 3 – UMA POESIA DE FEIÇÃO MUSICAL

A música, agora e sempre!  
Que teu verso seja a coisa voejante  
Que se sente fugir de uma alma emigrada  
Para outros céus e outros amores.  
(Verlaine, Paul. *Arte Poética*)

A associação entre poesia e música é bastante antiga, já mencionada na *Poética* de Aristóteles<sup>39</sup>. Entretanto, analisar detidamente a vinculação histórica e conceitual entre essas duas naturezas artísticas demandaria um estudo a parte e, naturalmente, fugiria dos propósitos do presente trabalho, tal é a multiplicidade de fatores que nela intervém, conforme o que afirma Geir Campos:

Apesar das divergências sempre renovadas, entre autores que defendem e outros que atacam a valorização do elemento musical na composição poética, vale a pena lembrar que a *versificação* implica certa dose de musicalidade, orgânica ou abstrata, isto é, espontânea ou esquemática, resultante ou normativa da ordenação vocabular.<sup>40</sup>

Partindo de tais pressupostos, buscarei ater-me mais especificamente à observação analítica de determinados aspectos correspondentes à instância musical, verificáveis ao longo da obra *Viagem*, de Cecília Meireles. Sobre a perspectiva da musicalidade na trajetória da referida autora, José Maria Dantas afirma: “O poeta vê a poesia como sinônimo de canção, e a sonoridade, a musicalidade, implícita ou explícita, são eternas companheiras do processo poético de toda a sua obra”<sup>41</sup>. Para Ana M. L. Mello, a musicalidade que se faz presente em Cecília “é um modo de transmissão de sentidos, tão relevante quanto as imagens”<sup>42</sup>. Já Margarida M. Gouveia afirma: “Em Cecília, poesia é canto. Não pinta nem descreve; musicaliza. Um verso parece encerrar um segredo cósmico ou humano, do mesmo modo que o ritmo de uma canção consegue traduzir a profundidade do sensível”<sup>43</sup>. Revela-se, dessa forma, uma postura estética que atribui à música o valor determinante a um de seus principais atributos, apropriado tanto à expressão, quanto ao sentido de seus versos.

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

<sup>40</sup> CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 114.

<sup>41</sup> DANTAS, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1984. p. 105

<sup>42</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Op. cit., nota 32, p. 87.

<sup>43</sup> GOUVEIA, Margarida Maia. Op. cit., nota 29, p. 197.

Já a feição melódica como marca de composição já fazia parte do ideário estético que caracterizava o Simbolismo francês<sup>44</sup> da segunda metade do século XIX, para quem a música não se dissociava da expressão poética. De acordo com Marcel Raymond, “um artigo capital da estética simbolista foi o de fazer um uso meditado dos recursos musicais da língua”<sup>45</sup>. Conforme Eduardo Portella, “No Brasil, o exemplo mais declarado de assimilação de valores simbolistas por parte de um poeta moderno é o de Cecília Meireles”<sup>46</sup>. Mais adiante, o crítico aponta de que maneira a poeta distingue-se daquela feição tradicional do movimento que a havia influenciado:

O simbolismo de Cecília Meireles é um simbolismo isento da ortodoxia francesa, segundo a qual a música era tudo e o isolar-se era um luxo a ser cultivado e não um perigo a ser evitado. Não que a sua poesia evite sistematicamente o elemento musical. De modo algum: há nela inclusive uma forte inclinação para o canto. Apenas o elemento musical comparece despojado de qualquer caráter opressivo. Comparece inclusive acompanhado do *sentido*.<sup>47</sup>

Nessa mesma linha discursiva, Darcy Damasceno afirma não ser possível reconhecer uma adesão plena de Cecília Meireles ao Simbolismo. Não obstante, a influência da referida estética sobre a autora fora bem significativa em seus primeiros livros *Nunca Mais... e Poemas dos Poemas e Baladas para El-Rei*, “embora se pressagiasse naqueles versos um novo estilo poético”<sup>48</sup>. Já em *Viagem*, esse novo estilo sedimentar-se-ia à trajetória da autora:

Com a publicação de *Viagem* o influxo simbolista perderia em relevo externo para traduzir-se em filosofia de vida e comportamento estético. A similitude temática e formal, que ligava Cecília Meireles e alguns raros epígonos do Simbolismo, cedeu lugar à pluralidade de motivos e à eleição de certos metros; o vocabulário típico substituiu-se por um léxico mais variado, e os preconceitos espiritualistas de pensamento filosófico, tradição e universalidade vieram singularmente concretizar-se no menos entusiasta dos renovadores.<sup>49</sup>

As referidas considerações nos remetem a uma efetiva vinculação conceitual da poética ceciliana, genericamente determinada, com a expressão musical nela verificada. Sua

---

<sup>44</sup> Sobre a origem do movimento, assim se manifesta A. C. Gomes: “O Simbolismo configurou-se como doutrina na França, graças a poetas e doutrinadores do porte de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, mas seus precursores encontram-se sem dúvida alguma na literatura anglo-germânica. Isto se deve ao fato de os franceses sempre se terem curvado à tradição clássica que neles deixou traços marcantes, como a rigorosa disciplina e o controle da imaginação pelo espírito racionalista. Os países de língua inglesa e alemã, pelo contrário, orientaram-se na direção do cultivo das formas mais livres, espontâneas.” In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 13.

<sup>45</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 43-44.

<sup>46</sup> PORTELLA, Eduardo. Herança simbolista de Cecília Meireles. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões II*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 83.

<sup>47</sup> Idem, ibidem. p. 87.

<sup>48</sup> DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p. 13.

<sup>49</sup> Idem, ibidem. p. 13-14.



feição moderna, entretanto, não se dissocia de determinados preceitos simbolistas que, de alguma forma, refletem-se em sua trajetória poética.

Com base em tais considerações, volto-me ao estudo específico de textos de *Viagem*, cujos títulos se constituam por termos que semanticamente remetam à expressão musical: música, serenata, canção, cantiga e cantiguinha. Tais poemas serão aqui analisados na ordem em que aparecem na obra (independentemente dos títulos repetidos estarem ou não em seqüência), visto que o objetivo principal do presente estudo é o de reconhecer, a par das características autônomas de cada um, a reiteração sistemática de uma mesma identidade coletiva da expressão melódica por eles representada.

### **Música**

Noite perdida,  
não te lamento:  
embarco a vida

no pensamento,  
busco a alvorada  
do sonho isento,

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

Noite perdida,  
noite encontrada,  
morta, vivida,

e ressuscitada...  
(Asa da lua  
quase parada,

mostra-me a sua  
sombra escondida,  
que continua

a minha vida  
num chão profundo!  
— raiz prendida

a um outro mundo.)  
Rosa encarnada  
do sonho isento,

muda alvorada  
que o pensamento  
deixa confiada

ao tempo lento...  
Minha partida,  
minha chegada,

é tudo vento...

Ai da alvorada!  
Noite perdida,  
noite encontrada... (p. 232 – 234)

O poema transcrito, composto por doze estrofes (onze tercetos e um monóstico), está configurado com uma impecável regularidade estrutural de composição, na qual todos os seus trinta e quatro versos são formados por um mesmo metro de quatro sílabas poéticas (versos tetrassílabos). Além disso, destaca-se o fato de que há uma associação sonora entre todas as terminações de versos, perfazendo esquemas de rimas cruzadas, em sua maioria, havendo ainda ocorrências de rimas paralelas, além de um único caso de interpolada.

Na construção temática dos referidos versos estão presentes, primordialmente, duas imagens distintas e relacionadas: a noite e a alvorada. A essa dicotomia depara-se a condição existencial de um sujeito lírico, para quem a realidade configura-se através dos recursos figurativos proporcionados pela expressão poética. Em tais termos, o poema apresenta sete instâncias elocutórias, tendo como marcos divisórios o emprego de iniciais maiúsculas em cada um dos respectivos períodos: nas três primeiras estrofes predominam os verbos de ação que referendam um transcurso linear do tempo; a quarta estrofe tem seu complemento sintático no primeiro verso da estrofe seguinte, constituindo-se num relato de eventos já decorridos — conforme se percebe pelos verbos conjugados no particípio —, enquanto que do ponto de vista semântico, há a personificação da noite, caracterizando um movimento cíclico de renovação e sobrevivência que transcende à condição temporal em que está inserida; o terceiro momento, estando graficamente demarcado pelos parênteses de abertura e fechamento entre a quinta e a oitava estrofes, estabelece uma suspensão temporal e rítmica dentro do próprio poema, retomando a ambiência noturna através da metáfora “asa da lua”, para com ela estabelecer uma identificação capaz de revelar ao sujeito lírico sua transitoriedade entre dois mundos; do segundo verso da oitava estrofe até o primeiro da décima há uma imagem de luminosidade associada à noção de calor, conforme a expressão “Rosa encarnada”<sup>50</sup>, a qual se vincula associativamente ao verso “muda alvorada”, conotando uma metáfora para a instância do nascimento do dia; do segundo verso da décima estrofe até o monóstico da estrofe seguinte, o sujeito lírico assume uma postura reflexiva, que tem na idéia da impermanência sua imagem primordial; o primeiro verso da última estrofe do poema

---

<sup>50</sup> Conforme Darcy Damasceno, a imagem da rosa em Cecília Meireles representa o “símbolo da beleza magna e momentânea, cuja vida se confina entre dois sóis, a rosa é comoção para os sentidos e advertência para o espírito; vigorosa em possibilidades plásticas, é frágil na sua condição de cinza iminente, donde o arripio da inteligência, a prudente reflexão que replica ao arrebatamento sensual”. DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 39, p. 45.

revela uma expressão exclamativa de pesar ou lamento pela condição da alvorada; já o sétimo e último período do poema, colocado nos versos restantes da última estrofe, retoma a antítese mencionada na quarta estrofe, sugerindo uma presumível continuação da referida imagem, do poema e, quiçá, um retorno indeterminado a tudo que fora mencionado anteriormente.

Percebe-se, assim, que a referida composição poética traz em seu título a definição de um percurso melódico, o qual permeará a realidade concreta representada pela imagem da alvorada e a expressão de mistério e subjetividade característica da noite. Em suas elucubrações, o referido sujeito reconhece uma natureza cíclica ou pendular que abarca todas as coisas neste mundo; num outro estágio, expressa uma noção precisa acerca da interação que há entre a vida e a morte, como duas faces de um mesmo processo que norteia sua compreensão da existência. Tal compreensão faz parte da própria visão de mundo da autora que, sobre esse assunto, anos mais tarde teceu as seguintes considerações:

Sem sombra de pessimismo, posso, no entanto, confirmar por experiência a verdade do que “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos”. Porque nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida. Muitas coisas se desprendem e perdem — ou parecem desprendidas e perdidas — ilimitado tempo: mas outros vêm, como heranças intactas, de geração em geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar, e sentimos que não lhes podemos resistir.<sup>51</sup>

A referida condição de mutabilidade constitui-se, portanto, como um dos vários motes temáticos que se reiteram ao longo da trajetória poética de Cecília Meireles, conforme nos aponta Leodegário de A. Filho, para quem o conjunto de sua obra constitui-se de “uma cosmovisão uniforme, essencialmente ferida pela angústia e pela fugacidade do tempo e da brevidade da vida”<sup>52</sup>. Já nas palavras de Judith Grossmann:

nenhum eixo da poesia de CM é jamais inteiramente abandonado, uma vez adotado. O que ocorre é o acréscimo de novos aspectos que ampliam a área de discernimento, mas não desmentem as vozes anteriores. Isso dá ao seu conjunto de obra a solidez de uma construção em que as camadas são progressivamente acumuladas e se sustentam mutuamente.<sup>53</sup>

Tais circunstâncias nos remetem a inferir que cada um dos poemas de Cecília Meireles faz-se um portador embrionário, em suas múltiplas e variadas construções

---

<sup>51</sup> MEIRELES, Cecília. Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência. *Diário de Minas*, maio de 1955. Apud: ZAGURY, nota 1, p. 75.

<sup>52</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário de. Op. cit., nota 24, p. 85.

<sup>53</sup> GROSSMANN, Judith. Pánel de Cecília Meireles. *Cadernos Literários*, Ano VIII, nº 5, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, set./out., 1996. p. 8.

enunciativas, de uma autêntica personalidade lírica. Um desses aspectos, portanto, configura-se na expressão da musicalidade como um fator discursivo e como um recurso estético.

### Serenata

Repara na canção tardia  
que nitidamente se eleva,  
num arrulho de fonte fria.

O orvalho treme sobre a treva  
e o sonho da noite procura  
a voz que o vento abraça e leva.

Repara na canção tardia  
que oferece a um mundo desfeito  
sua flor de melancolia.

É tão triste, mas tão perfeito,  
o movimento em que murmura,  
como o do coração no peito.

Repara na canção tardia  
que por sobre o teu nome, apenas,  
desenha a sua melodia.

E nessas letras tão pequenas  
o universo inteiro perdura.  
E o tempo suspira na altura

por eternidades serenas. (p. 234 - 235)

O poema é constituído por sete estrofes de versos octossílabos, sendo que quase todos eles possuem algum tipo de relação fônica, com rimas cruzadas ou interpoladas. Diante da referida estruturação formal, torna-se evidente uma musicalidade explícita na referida composição, fazendo jus ao título que a nomeia. “Serenata” é uma composição dividida em quatro instâncias específicas, onde nas três primeiras o item demarcatório é a expressão “Repara na canção tardia”, que inaugura o poema e se repete na abertura da terceira e da quinta estrofe, já o verso de abertura da sexta estrofe “E nessas letras tão pequenas” encerra a instância final do poema; a par disso, observa-se que *canção tardia* e *letras tão pequenas* são referências metafóricas à poesia, em termos de definição conceitual. Nas referidas metáforas, *canção*<sup>54</sup> evidencia uma natureza sonora, vocal e rítmica, enquanto *letras* expressa sua contrapartida formal e semântica de composição. O complemento da primeira expressão (*tardia*) é um adjetivo que representa retardo cronológico de surgimento ou execução, sob o

---

<sup>54</sup> O termo “canção”, nas muitas vezes em que se faz presente ao longo de *Viagem*, pode ser interpretado como uma metáfora onipresente para “poesia”, enquanto expressão melódica de natureza musical. Não menciono aqui sua utilização em outras obras da autora (tendo, inclusive, dado título a uma dela, publicada em 1956), para não fugir da especificidade a qual se propõe o presente trabalho.

ponto de vista do sujeito lírico; enquanto que *tão pequenas* conota uma dimensão formal de pouca expressão ou visibilidade.

Nas três primeiras instâncias do poema, através do mesmo verso que se repete na inauguração de cada uma delas, o sujeito lírico faz um chamamento ao leitor ou interlocutor virtual, para que este se disponha a fazer uma transição ou passagem ao mundo das representações evidenciadas pelo universo poético: o primeiro momento (as duas estrofes iniciais) relata o despertar da *canção tardia* em meio a um universo de representações sensórias e oníricas, em que despontam o caráter dinâmico das ações — *se eleva, treme, procura, abraça e leva* — e a personificação dos elementos — *canção, fonte, orvalho, sonho e vento*; o segundo momento do texto (terceira e quarta estrofes) apresenta, por parte da instituição poética, um oferecimento daquilo que possui (*sua flor de melancolia*) a uma realidade em desalinho (*mundo desfeito*), tendo seu percurso descrito como vital e involuntário (*movimento em que murmura/como o do coração no peito*), cujo reflexo se faz notar através da ambigüidade vivenciada por aquele mundo (*triste/perfeito*); o terceiro momento (quinta estrofe) efetiva a aproximação entre o objeto da atenção lírica (*canção tardia*) e o interlocutor a quem se dirige o sujeito poético, mediante uma condição singular e exclusiva (*apenas*), desempenhada pelo referido objeto (*sobre o teu nome/desenha sua melodia*); por último, os versos finais de *Serenata* destacam que a singeleza da poesia, através de suas *letras tão pequenas*, é capaz de abarcar o *universo inteiro* no pluralismo daquilo que é atemporal (*eternidades serenas*), onde a própria instância cronológica (*o tempo*) mostra-se personificada e detentora de uma sensibilidade aérea (*suspira na altura*).

Em tais circunstâncias, o poema se constrói a partir de uma ambiência noturna, onde uma determinada enunciação discursiva tem naquela ação musical<sup>55</sup> seu ponto de referência imediato. As caracterizações do tempo e do espaço servem como pano de fundo a um universo imagético pleno de significações transcendentais, que se coadunam com uma atmosfera existencial plena de melancolia, relatada pelo sujeito lírico. José Maria Dantas afirma que “é, também, por meio da imagem da canção que a poesia de Cecília Meireles nos fornece conhecimento, que nos permite reafirmar a não gratuidade de sua poesia, e sim sua participação como reflexão”<sup>56</sup>. Assim, o conjunto dos versos de “Serenata” articula-se em torno da sugestão melódica, que tem no ritmo um importante recurso de definição

---

<sup>55</sup> Cf. Dicionário Aurélio, a expressão “serenata” se define por “música de conjunto instrumental, geralmente cantada, melódica e simples, algo semelhante às trovas dos cantores ambulantes, executada ao ar livre, não raro sob a janela de alguém: seresta.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit., nota 25, p. 1301.

<sup>56</sup> DANTAS, José Maria de Souza. Op. cit., nota 42, p. 106.

identitária<sup>57</sup>, servindo-lhe de instrumento e ponto de referência para uma apreciação da realidade.

### **A última cantiga**

Num dia que não se adivinha,  
meus olhos assim estarão:  
e há de dizer-se: “Era a expressão  
que ela ultimamente tinha”.

Sem que se mova a minha mão  
nem se incline a minha cabeça  
nem a minha boca estremeça  
— toda serei recordação.

Meus pensamentos sem tristeza  
de novo se debruçarão  
entre o acabado coração  
e o horizonte da língua presa.

Tu, que foste a minha paixão,  
virás a mim, pelo meu gosto,  
e de muito além do meu rosto  
meus olhos te percorrerão.

Nem por distante ou distraído  
escaparás à invocação  
que, de amor e de mansidão,  
te eleva o meu sonho perdido.

Mas não verás tua existência  
nesse mundo sem sol nem chão,  
por onde se derramarão  
os mares da minha incoerência.

Ainda que sendo tarde e em vão,  
perguntarei por que motivo  
tudo quanto eu quis de mais vivo  
tinha por cima escrito: “N ã o”.

E ondas seguidas de saudade,  
sempre na tua direção,  
caminharão, caminharão,  
sem nenhuma finalidade. (p. 235 - 237)

O poema apresenta-se estruturalmente bem equilibrado, perfazendo uma combinação equilibrada entre metro e ritmo. Trata-se da constituição de oito quadras, onde todos os versos são octossílabos; além disso, a totalidade das terminações dos versos é constituída por rimas interpoladas, que se formam a cada estrofe. Destaca-se, portanto, uma construção formal

---

<sup>57</sup> Para I. Tinianov, “a série rítmica do verso é todo um sistema de condições que influem de maneira peculiar sobre indícios fundamentais e secundários do significado e sobre o comparecimento dos indícios flutuantes.” TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.21.

melodiosa, cuja sonoridade e relevância significativa estão devidamente pronunciadas em uma mesma constituição no esquema de rimas, bem como mediante uma precisa acomodação métrica. Consoante essas observações está o fato de que o fonema /ãw/ se faz presente em dezesseis dos trinta e dois versos que totalizam o poema, assegurando-lhe, dessa forma, a prevalência de uma mesma “cadência fônica”<sup>58</sup>.

A referida composição poética, como um todo, está construída sob um cabedal imagético relacionado a afastamento, separação e finitude; o que pode ser percebido já na menção do termo “última”, no título que o prenuncia. Podem-se identificar duas instâncias específicas de construção temática que se alternam no poema: nas três primeiras estrofes e na sétima, há um monólogo do sujeito lírico que não se dirige especificamente a ninguém em especial; já na terceira, quarta, quinta e oitava estrofes, ele pressupõe a existência de um interlocutor, um “tu” a quem direciona sua atenção e suas palavras. O tempo verbal predominante ao longo do poema é o futuro do presente, o que revela uma dada expectativa para a efetivação de eventos posteriores, os quais são descritos levando em conta as circunstâncias passadas e presentes, observadas e sentidas pelo sujeito enunciador do discurso poético. A lógica para tal compreensão está situada no âmbito de sua sensibilidade perante o mundo e o universo das realizações existenciais que lhe forjaram a própria condição de ser.

O primeiro verso da primeira estrofe, como que iniciando uma narrativa tradicional, estabelece uma condição de tempo futura, sem precisar-lhe o momento; já o segundo verso complementa o anterior e o situa definitivamente na expressão lírica da condição poética, a qual expressa o próprio estado do sujeito lírico numa projeção imagética daquele instante derradeiro. Assim sendo, tal circunstância é meramente sugestionada, visto não haver, por parte do referido sujeito, uma menção explícita à pretensa condição futura a ele destinada. Isso é verificado na utilização do vocábulo *assim*, exercendo função de predicativo do sujeito, que indica uma demonstração visual do evento em questão; some-se a isso a utilização dos dois pontos como sentença final do verso, o que haveria de supor um necessário complemento gramatical, na forma de uma explicação ou enumeração das circunstâncias anteriormente descritas. Já os dois versos seguintes aliam-se aos anteriores, expondo uma perspectiva de observação que o sujeito lírico tem do futuro, projetado a partir de uma presumível imagem verificada por aqueles que lhe conheciam a fisionomia.

Na segunda estrofe o sujeito lírico vaticina acerca das instâncias de transformação de sua condição futura, considerando o inevitável percurso a ser percorrido até que a mudança de

---

<sup>58</sup> CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

estágio em seu ser realmente se efetive. Tal mudança tem como prenúncio a inércia de seu próprio corpo — que deixa de existir, uma vez que a imagem correspondente à vida é a da ação, enquanto a falta desta corresponde à cessação daquela —, e como consequência o fato de que todo o seu ser tornar-se-á uma imagem na memória (*toda serei recordação*). Já na estrofe seguinte, o sujeito lírico assume uma postura ativa naquele aspecto de sua personalidade que deverá sobreviver ao ocaso de sua expressão concreta (*pensamentos*), sob o estágio emocional que lhe define a condição do instante (*sem tristeza*). Nessa nova perspectiva, o sujeito lírico se apresenta sob uma condição satisfeita ou resignada perante a transformação existencial por ele vivenciada. Para tanto, faz ele uso de uma ampla capacidade de observação das circunstâncias que o constituem, tanto no que diz respeito à definitiva impossibilidade de efetivação sentimental (*acabado coração*), quanto na constatação de que lhe será inviável uma completa expressão ou definição daquilo que irá representar seu estado existencial futuro (horizonte da língua presa).

Da quarta a sexta estrofe, o sujeito lírico lança seu discurso dirigido a um interlocutor virtual, conforme já fora observado anteriormente. Nesse estágio da enunciação poética, podem-se considerar, pelo menos, três identidades específicas para o sujeito personificado na segunda pessoa do singular: um outro ser, de natureza semelhante, o qual representaria a inequívoca expressão do seu afeto pessoal; uma exemplificação do papel exercido pela própria vida em seu caráter conceitual; e, por fim, a imagem do seu próprio eu, representado na forma de um alter ego, visto no espelho de suas realizações passadas em confronto com seu novo estágio de expressão futura. De qualquer forma, independente do que venha a representar aquele “tu” do poema, fica evidenciada uma relação pendular na sua associação com o sujeito lírico, onde a distância e a proximidade se alternam na interação visceral entre os seres, conforme se observa na manifestação sinestésica da quarta estrofe (*virás a mim, pelo meu gosto*,). Para A. Bosi, o “eixo-matriz” dos significados que povoam o universo imagético de Cecília Meireles “tem como pólos o *eu* e o outro, sendo o outro ora o Tu, quase onipresente nos primeiros livros, ora a natureza, a paisagem circunstante de inúmeras faces”<sup>59</sup>.

Por outro lado, vislumbram-se três estágios de representação daqueles dois índices pronominais caracterizados no poema: na quarta estrofe, estabelece-se uma vinculação através do olhar do sujeito lírico que revela sua natureza etérea (*de muito além do meu rosto /meus olhos te percorrerão*); na quinta, destaca-se o chamamento efetuado pelo sujeito da enunciação num espaço de expressão onírico (*invocação... /te eleva o meu sonho perdido*); e

---

<sup>59</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. Ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 126.



na sexta estrofe, evidencia-se a definitiva impossibilidade de associação entre os referidos seres, visto estarem os mesmo, então, submetidos a uma condição de existência em que qualquer menção lógica à espacialidade concreta revela sua inaplicabilidade prática (*mundo sem sol nem chão*). Enquanto isso, o sujeito lírico enuncia o atributo essencial da sua própria condição de ser no mundo, onde a realidade se dilui na sua expressiva manifestação (*por onde se derramarão/os mares da minha incoerência*).

A sétima estrofe do poema, por sua vez, estabelece um rompimento naquele paradigma até então expresso, que apresentava um sujeito lírico distanciado e, até certo ponto, conformado perante os eventos e as circunstâncias descritas. Nesse instante, portanto, ele manifesta um questionamento vital para sua autodefinição identitária, qual seja o de indagar sobre o significado ou propósito daquela sucessão de negativas das quais fora paciente em sua trajetória pessoal. Dessa forma, então, a resignação das estrofes anteriores estava direcionada às perspectivas futuras vislumbradas pelo sujeito da elocução, enquanto que sua inconformidade atual diz respeito às experiências vivenciadas no passado, retomando a imagem do balanço pendular em que se dão as circunstâncias enunciativas do poema.

Já a última estrofe do referido texto poético é iniciada com uma conjunção aditiva (*E*), o que evidencia seu caráter complementar em relação à estrofe anterior. Em tais circunstâncias, o sujeito lírico expressa um sentimento de recordação, de caráter afetivo e sentimental, por alguém ou algo distante no tempo e/ou no espaço (*ondas seguidas de saudade, /sempre na tua direção*); contudo, tal atitude resulta na ausência de função de sua própria condição de ser (*caminharão, caminharão, /sem nenhuma finalidade*).

No seu conjunto, “A última cantiga” conota um sentimento de finitude e impermanência apreendido pelo sujeito lírico; há, igualmente, uma relação do passado com o presente, em que o primeiro se reatualiza no segundo<sup>60</sup>. Tais circunstâncias são permeadas por uma imagem antitética que revela um ser em desalinho com a realidade vivenciada, tendo no “estado poético”<sup>61</sup> seu ponto de referência identitária. Permanece-lhe, no entanto, aquele sentido lírico de conotação musical que lhe revela uma essência maior e transcendente representada para criação e expressão da arte poética.

---

<sup>60</sup> Nas palavras de José M. S. Dantas, a poesia de *Viagem* “atualiza o passado, trazendo-o à modernidade, ou melhor, fazendo do presente uma forma coerente de dizer o passado, o qual passa a ser presentificado, numa tentativa de captar o instante, mesmo sabendo-o efêmero, transitório, porque nele é que vai organizar o seu universo poético, num sentido universal.” DANTAS, José Maria de Souza. Op. cit., nota 42, p. 19.

<sup>61</sup> Dufrenne define estado poético como “esse estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo, no qual uma consciência dócil e feliz realiza o poema”. DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 109.

### Canção

Pus o meu sonho num navio  
e o navio em cima do mar:  
— depois, abri o mar com as mãos,  
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas  
do azul das ondas entreabertas,  
e a cor que escorre dos meus dedos  
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,  
a noite se curva de frio;  
debaixo da água vai morrendo  
meu sonho, dentro de um navio...

Chorei quanto for preciso,  
para fazer com que o mar cresça,  
e o meu navio chegue ao fundo  
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:  
praia lisa, águas ordenadas,  
meus olhos secos como pedras  
e as minhas duas mãos quebradas. (p. 237-238)

Esse poema é composto por cinco estrofes de quatro versos, onde somente dois versos de cada estrofe rimam entre si, alternadamente. Possui um metro regular de versos octossílabos. Cada estrofe se configura num período sintático distinto, iniciando com maiúscula e sendo fechada com ponto final ou reticências, no caso da terceira estrofe. Há uma seqüência cronológica progressiva entre os referidos períodos, fato esse que pode ser observado através do tempo verbal utilizado em cada um deles. Assim, na primeira estrofe os verbos estão conjugados no pretérito perfeito (*pus/ abri*); na segunda e na terceira, no presente (*estão molhadas/ escorre/ colore/ vem vindo/ se curva/ vai morrendo*); já na quarta e na quinta estrofes predominam os verbos no futuro do presente (*chorei/ estará*).

Partindo de tais referências estruturais, percebemos que o texto está construído a partir de um conjunto de imagens figuradas ou alegóricas que buscam definir uma autêntica condição de ser do próprio sujeito lírico. Essas imagens são expressas mediante uma associação direta entre determinados elementos incompatíveis do ponto de vista concreto, como *sonho e navio, mar e mãos*, além de *sonho e naufragar* (1ª estrofe); no momento seguinte, verifica-se uma dimensão de destaque nas duas metonímias para água, expressas por *azul e cor* (2ª estrofe); há ainda a personificação de instâncias imateriais distintas, representadas pelo *vento*, pela *noite* e pelo próprio *sonho* (3ª estrofe); e, por fim, encerra-se a

distribuição de referências figurativas na projeção hiperbólica que o eu lírico faz acerca de seu próprio pranto (*chorarei quanto for preciso, / para fazer com que o mar cresça* – 4ª estrofe). Tais referências conduzem o poema para uma dimensão espaço-temporal de autêntico lirismo, em que despontam as circunstâncias internas de percepção do sujeito em relação a sua condição de ser no mundo.

Nos versos e estrofes de *Canção*, portanto, através do percurso elocutório construído pelo sujeito poemático, desenha-se uma atmosfera musical e lírica que busca abarcar as instâncias de realização da própria essência poética, em meio ao descompasso do ser perante o mundo em que está inserido. Por isso, o referido sujeito, intencionalmente, procura sufocar aquele atributo que melhor definiria a sua natureza essencial — *o sonho* —, mergulhando-o, com as próprias mãos, na aquosidade que expressa dissolução: *o mar*. Assim, aquele elemento que, semanticamente, traduz um estágio de percepção diferenciado em relação ao universo concreto, não é compatível com os novos tempos que chegam de longe, cuja marca representativa é o *vento*, expressão de movimento e mudança, dotado de uma força capaz de abalar até mesmo a representação do mistério insondável simbolizado pela *noite*. No final (última estrofe), todas as coisas deverão estar ajustadas ao novo estágio prenunciado pelo sujeito lírico, e a noção dessa estabilidade revela, de maneira pessimista, a morte do caráter sensível e criativo do ser, conseqüentemente, da sua face artística, evidenciada na expressão poética.

Com isso, a leitura desse poema nos remete à apreensão de uma realidade primordial que tem no elemento água e no índice da morte seus dois pólos de definição. Sobre o papel simbólico da água, Ana M. L. Mello afirma:

Nas diferentes cosmogonias, a substância primitiva – a Água – cobria o universo em trevas, quando o criador – o Arquiteto do Mundo – flutuava sobre elas e nelas começou a trabalhar para a formação do Cosmo. Nesse sentido, a água é o símbolo da substância primordial, origem da vida, fonte de todas as coisas existentes: precede a forma, é receptáculo da criação e reabsorve as formas após a morte, dissolvendo-as.<sup>62</sup>

A fonte da criação é também o receptáculo da finitude. Nas palavras de Bachelard, a água insere-se na categoria dos elementos primordiais, encarregada de uma espécie de dissolução que a singulariza diante das demais: “cada um dos elementos tem sua própria

---

<sup>62</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Op. cit., nota 21, p. 39.

dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente”<sup>63</sup>.

Dessa forma, percebe-se nesse poema a perspectiva referencial de um conceito de finitude expresso pela solubilidade do ser naquele líquido primordial, que é tanto fonte como destino dos seres. Tal proposição faz eco com aquele preceito de impermanência das coisas e dos seres pertencentes ao mundo concreto, tão próprio da poética ceciliana. Já a perenidade pertence ao plano das imagens, constituídas pelo instante lírico.

### Canção

Nunca eu tivera querido  
dizer palavra tão louca:  
bateu-me o vento na boca,  
e depois no teu ouvido.  
Levou somente a palavra,  
deixou ficar o sentido.

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

Nunca ninguém viu ninguém  
que o amor pusesse tão triste.  
Essa tristeza não viste,  
e eu sei que ela se vê bem...  
Só se aquele mesmo vento  
fechou teus olhos, também... (p. 239-240)

Esse poema, também denominado *Canção*, tem seus versos distribuídos por três sextetos, com uma estruturação métrica regular de versos heptassílabos. Sintaticamente, existem seis períodos ao longo do poema: dois na primeira estrofe, um na segunda e três na terceira. Do ponto de vista cronológico, a primeira estrofe apresenta seus verbos no pretérito-mais-que-perfeito (*tivera*) e no pretérito perfeito (*bateu-me*, *levou*, *deixou*); a segunda, no presente do indicativo (*está*, *miro*, *segue*); e a terceira, no pretérito perfeito (*viu*, *viste*, *fechou*), no imperfeito do subjuntivo (*pusesse*) e no presente do indicativo (*vê*). Há, portanto, uma representação temporal associada ao passado, na descrição de eventos decorridos, e outra ao presente, nos comentários subjetivos enunciados pelo eu lírico acerca dos mesmos.

---

<sup>63</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 94.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico começa por justificar a verbalização não intencional de uma palavra que ele próprio qualificara como *louca*, adjetivo esse que atribui ao substantivo ao qual se refere uma natureza não convencional, inesperada ou surpreendente, ao ponto de causar arrependimento. Por outro lado, são apresentados dois vocábulos semanticamente correlatos, cuja circunstância de elocução termina por apartá-los, direcionando-os a destinos opostos: *a palavra* e *o seu sentido*. Entre ambos, surge a determinante causal de sua dissociação, a qual é representada pelo *vento*, que carregara somente o primeiro deles. Esse fato propicia a leitura de que o vento se faz portador especificamente da palavra, mas não do seu sentido. Logo, este permanece no olhar do sujeito poético, mas não é visto por seu interlocutor.

A segunda estrofe versa sobre o sentido que sobrevivera à palavra anteriormente pronunciada, descrevendo o seu lugar de resguardo. Mencionam-se, então, três referências delimitadoras do espaço em que está inserido aquele significado, relacionadas todas elas com a própria fisionomia do sujeito lírico: a primeira diz respeito a sua face contemplativa (*no rosto com que te miro*), a segunda faz referência a uma atitude respiratória incerta (*neste perdido suspiro*) e a terceira menciona a sua expressão enigmática (*no meu sorriso suspenso*). Tal quadro referenda uma perspectiva de auto-observação desse sujeito, confrontado com aquele traço pessoal que melhor define sua personalidade: a incapacidade para conciliar toda a sua sentimentalidade lírica com o mundo das representações sensíveis. Assim, ele procura transmitir a real essência de sua expressão poética na interação discursiva que trava com o interlocutor virtual a quem dirige suas elucubrações.

A terceira estrofe, por fim, tem em seu começo — nos dois primeiros versos — uma afirmação que define o presente estado emocional do sujeito da enunciação lírica, confrontando expressões absolutas de ausência (*nunca* e *ninguém*) e de intensidade (*tão*). Nessa associação de extremos estão relacionados dois sentimentos aparentemente antagônicos: amor e tristeza, em que o primeiro está indicado como fator gerador do segundo. Tais circunstâncias são percebidas no âmago do sujeito lírico que constata o efetivo isolamento que sente, na medida em que seu próprio interlocutor imediato, a quem se dirige nos quatro últimos versos do poema, não partilhara de suas percepções visuais. Completa-se, com isso, o ciclo das impressões sensórias, sob as quais esse poema foi construído: a boca, o ouvido e os olhos. Sobre o papel das impressões sensórias na poética cecilianiana, Cláudia Labres afirma que “a produção poética de Cecília Meireles se constrói a partir de uma percepção da realidade através dos sentidos, gerando uma transfiguração do real que motiva

uma viagem interior em que a transitoriedade das coisas é a chave para sua compreensão do mundo”<sup>64</sup>. Já para Darcy Damasceno:

Revelando-se a natureza física através dos sentidos, acontece às vezes que as impressões recebidas fervem na orla sensorial e se extinguem na alquimia da alma exaltada; outras vezes — é o caso de Cecília Meireles — se depuram e, incorporadas à inteligência, recriam-se verbalmente, voltando à luz enriquecidas pelo amor do Poeta, vivificadas por efeito de artes encantatórias.<sup>65</sup>

### Canção

No desequilíbrio dos mares,  
as proas giravam sozinhas...  
Numa das naves que afundaram  
é que tu certamente vinhas.

Eu te esperei todos os séculos,  
sem desespero e sem desgosto,  
e morri de infinitas mortes  
guardando sempre o mesmo rosto.

Quando as ondas te carregaram,  
meus olhos, entre águas e areias,  
cegaram, como os das estátuas,  
a tudo quanto existe alheias.

Minhas mãos pararam sobre o ar  
e endureceram junto ao vento,  
e perderam a cor que tinham  
e a lembrança do movimento.

E o sorriso que eu te levava  
desprende-se e caiu de mim:  
e só talvez ele ainda viva  
dentro dessas águas sem fim. (p. 243)

Esse poema é composto de cinco quadras de versos octossílabos; em todas elas há rimas cruzadas especificamente entre o segundo e o quarto verso. Sob a perspectiva fônica, pode-se observar que nas três primeiras quadras há uma espécie de sibilo na reiteração do fonema /s/, fazendo uma transcrição onomatopáica da ação do vento, elemento que norteia o transcurso das ações encetadas no poema; já a quarta estrofe mostra ênfase no fonema /m/, como um som lastimoso e plangente que se reitera, manifestando a expressão sensível do sujeito lírico.

A primeira estrofe dimensiona o espaço lírico numa ambiência marítima, em condições revoltas, nas quais o sujeito relata o desaparecimento de seu interlocutor poético.

---

<sup>64</sup> LABRES, Claudia. A poesia de Cecília Meireles: obra que se constrói em imagens. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. Op. cit., nota 13, p. 133.

<sup>65</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 39, p. 22-23.

Há, entretanto, um dimensionamento impreciso quanto à localização desse interlocutor no instante daquele naufrágio coletivo, conforme o segundo período da estrofe (terceiro e quarto versos). Já a segunda estrofe menciona a postura existencial do sujeito poético diante do tempo e da sensação de ausência emocional. Nessa estrofe, evidenciam-se perspectivas descritivas que ultrapassam a lógica racional em suas definições: *Eu te esperei todos os séculos*, hipérbole que sugere uma duração temporal que transcende as possibilidades de sobrevivência de uma única existência; *morri de infinitas mortes* evoca um paradoxo em sua expressão semântica, além do que o adjetivo “infinitas” permite uma dupla interpretação, tanto conotando um sentido quantitativo quanto qualitativo; já o verso final da estrofe (*guardando sempre o mesmo rosto*) revela sua expressão imutável diante dos eventos vividos e do tempo decorrido. Tal expressão, aliada à ausência de desespero e de desgosto, mencionada no segundo verso da mesma estrofe, opõe à dinamicidade dos séculos e das mortes uma inabalável atitude e convicção pretextada pelo eu lírico.

A terceira e a quarta estrofes têm em comum o fato de voltarem-se, cada uma delas, para dois referenciais físicos do ser humano, que lhe servem como contato para o mundo externo: os olhos e as mãos. Esses índices têm narrada a anulação de suas funções primordiais, quando descritos como atributos do sujeito lírico, por conta daquele desaparecimento do interlocutor poético: a visão fora obstruída pelos índices marinhos *águas e areias*; já as mãos estacaram, imobilizaram-se, descoraram e perderam a sensibilidade que possuíam perante o contato com a dimensão aérea (*o ar e o vento*). A quinta estrofe, por outro lado, não descreve nenhum atributo físico, mas sim a expressão facial — *o sorriso* — que igualmente fora perdida pelo sujeito lírico, por conta do desencontro que tivera com seu interlocutor, acarretando-lhe uma segunda perda, de natureza anímica: a da alegria ou contentamento que possuía. Há, ainda, uma personificação desse sorriso, circunstância essa que abre uma possibilidade nada concreta (*só talvez*) de que o mesmo tenha sobrevivido longe de seu criador, naquele preciso mar onde o objeto da atenção lírica naufragara.

Ao longo de *Canção* destacam-se, também, algumas especificidades em sua elaboração temática, que precisam ser observadas no conjunto dos sistemas de relações. Assim, a primeira e a segunda pessoa do singular são representadas, respectivamente, pelo sujeito da enunciação e pela menção a um interlocutor imediato nas palavras a ele dirigidas. Contudo, esse objeto de atenção lírica está irremediavelmente distante no tempo e no espaço e, portanto, sua efetiva aproximação evidencia-se como algo impraticável. A tal contraditoriedade aliam-se referências ambientais ligadas ao mar e ao ar, elementos que por sua própria natureza simbolizam, respectivamente, espaços de dissolução e evanescência das

formas e dos seres. Nas referidas configurações circunstanciais, recende uma atmosfera lírica que enfoca, num mesmo contexto, questões como o desencontro e a perda, sob uma aura de resignação perante a inevitabilidade do destino, que muito bem definem a percepção da existência pela poeta. Essas circunstâncias encerram, no percurso da expressão lírica de Cecília Meireles, um autêntico sentimento de incomunicabilidade constatado pela própria poeta. Tais fatores foram já apontados por D. Damasceno:

Do ponto de vista filosófico assumido por Cecília Meireles, a existência carece de sentido. A fugacidade do tempo, a precariedade dos seres motivam, também na consideração do trânsito humano pelo planeta, o recurso a alguns temas barrocos; o ceticismo colore com tintas cinzentas a reflexão metafísica. A insegurança é apanágio do homem, que se encontra sozinho em meio aos seus semelhantes; a palavra é pobre e impossível a comunicação; a cada passo assalta-nos a dúvida, e vida e sonho, realidade e fantasia se confundem na mesma pungência.<sup>66</sup>

### **Cantiguinha**

Meus olhos eram mesmo água,  
— te juro —  
mexendo um brilho vidrado,  
verde-claro, verde-escuro.

Fiz barquinhos de brinquedo,  
— te juro —  
fui botando todos eles  
naquele rio tão puro.

.....

Veio vindo a ventania,  
— te juro —  
as águas mudam seu brilho,  
quando o tempo anda inseguro.

Quando as águas escurecem,  
— te juro —  
todos os barcos se perdem,  
entre o passado e o futuro.

São dois rios os meus olhos,  
— te juro —  
noite e dia correm, correm,  
mas não acho o que procuro. (p. 251-252)

O poema é composto por cinco quadras, onde predominam os versos em redondilha maior; essa metrificacão é quebrada no segundo verso de cada estrofe pela expressão *te juro*, um dístico colocado entre travessões, representando, na linguagem musical, um ritornelo. Há uma única rima consoante (terminaçã *uro*) que se apresenta em cada uma das estrofes, entre

---

<sup>66</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 39, p. 48.



o referido dístico e a redondilha do quarto verso. Entre a segunda e a terceira quadra se estabelece um interregno, o qual separa fisicamente, mediante uma marca formal, a referida composição em duas partes, ainda que na estruturação métrica e rítmica nada se modifique entre as mesmas. Observe-se, ainda, que a palavra *rio*, que aparece no quarto verso da segunda estrofe e no primeiro da quinta, apresenta um hiato entre suas vogais. O título desse poema, “*Cantiguinha*”, é o diminutivo de uma palavra que nomeia vários outros textos ao longo desta obra. O uso da forma diminutiva supõe uma intenção despretensiosa na estruturação métrica, na regularidade rítmica e, quiçá, no alcance temático da referida composição, se comparada às demais “canções”, ou até mesmo em referência à representatividade semântica desse substantivo em sua forma tradicional.

Considerando a conjugação dos verbos que inauguram cada estrofe, percebe-se que os mesmos impõem às referidas estâncias uma linearidade temporal facilmente observada: na primeira desponta o pretérito imperfeito do indicativo (*eram*), denotando qualquer circunstância anterior a uma ação já decorrida; na segunda, o pretérito perfeito (*fiz*), representa uma ação passada, em si mesma; a terceira é inaugurada mediante uma locução verbal — com o auxiliar no pretérito perfeito e o principal no gerúndio (*veio vindo*) —, a qual desencadeia uma interferência direta naquele evento passado recente, servindo, de igual forma, como transição imediata para o momento atual; nessa perspectiva, os dois quartetos finais apresentam uma profusão de verbos (em comparação com os períodos anteriores), todos eles conjugados no presente (*escurecem, se perdem, são, correm, acho e procuro*), referendando o próprio tempo da enunciação poética.

Na primeira estrofe, o sujeito lírico faz uma confissão de sua identidade pretérita, relacionando-a — através de uma metonímia de seu instrumento físico de percepção —, com a ambiência aquática (*Meus olhos eram mesmo água*), na qual se verifica uma sutil oscilação cromática (*verde-claro, verde-escuro*). No início da segunda estrofe, o sujeito poético conjuga no passado o verbo actancial “fazer”, associando-o à metáfora *barquinhos de brinquedo*. Esse comportamento lúdico traz em si a marca de uma artisticidade latente na leitura que elabora da própria condição de ser, à medida que põe sua criação imediata em contato com o espaço aquoso personificado por seus próprios olhos (*fui botando todos eles/ naquele rio tão puro*).

A terceira estrofe, por seu turno, inaugura uma nova instância na construção do poema, na qual há uma mudança no desenrolar dos acontecimentos, ocasionada pela interferência de um agente externo, representado pelo vento na sua manifestação de intensidade (*Veio vindo a ventania*). Esse agente da natureza transmite, por si só, uma idéia de transformação e, de igual forma, também associa poder e invisibilidade em seu movimento.

Dessa maneira, a descrição de sua chegada promove a instabilidade do clima e a conseqüente alteração na luminosidade do ambiente aquático (*as águas mudam seu brilho, / quando o tempo anda inseguro.*), espaço que reproduz simbolicamente a condição essencial daquele sujeito lírico. Numa mesma seqüência elocutória, a quarta estrofe retoma os dois objetos afetados pela interferência daquela *ventania* relatada na estrofe anterior, em que *as águas* tiveram a orientação cromática transformada no sentido da diminuição ou apagamento do seu brilho pretérito; enquanto que *os barcos*, em função desse fato, sofreram um desvario temporal, longe de qualquer menção ao espaço que eventualmente os abrigasse (*todos os barcos se perdem, / entre o passado e o futuro*). Na quinta e derradeira estrofe, o sujeito lírico novamente associa sua condição de ser a uma natureza fluvial (*São dois rios os meus olhos*), estando dessa forma submetido a um transcurso incessante e irreversível do tempo em sua cronologia (*noite e dia correm, correm*), sem conseguir, no entanto, alcançar a solução irremediável de sua angústia (*mas não acho o que procuro*).

Por fim, é importante mencionar que a expressão *te juro*, colocada entre travessões no segundo verso de cada uma das cinco estrofes, integra todos esses períodos poéticos em torno de si, enfatizando a convicção enunciativa com que o sujeito lírico revela suas impressões. A referida menção afirmativa dirige-se, igualmente, a um interlocutor poético individualizado e próximo do enunciador poético, seja do ponto de vista físico ou meramente imaginário, a julgar pelo emprego da segunda pessoa do singular.

O poema em questão refere o choque de realidades percebidas pelo sujeito poético, no instante em que seus devaneios são surpreendidos pela ação da realidade concreta, em sua irremediável evolução que a tudo atinge. Outrossim, o caráter sensorio, precisamente visual, dá a tônica do processo imagético que o sujeito lírico constrói no texto, sobretudo ao vincular seus aspectos anímicos às percepções cromáticas dos fenômenos observados. Esse ser revela o seu turbilhão existencial por intermédio dos sonhos anacronicamente perdidos (representados pelos barcos de papel) e de uma busca infrutífera perpetrada pela fluidez aquosa de seus olhos. À perda e ao desencontro sobrevive a memória, recurso de percepção capaz de reavivar as sensações e atualizar os sentimentos, restabelecendo a integridade do ser. Nesse sentido, o tempo adquire uma relevância fundamental na construção dos sentidos perpetrada pela linguagem poética. Para A. Bosi, “a memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou. A memória luta contra a usura do tempo em defesa do ser. A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência”.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> BOSI, Alfredo. Op. cit., nota 60, p. 126.

### Serenata

Permite que feche os meus olhos,  
pois é muito longe e tão tarde!  
Pensei que era apenas demora,  
e cantando pus-me a esperar-te.

Permite que agora emudeça:  
que me conforme em ser sozinha.  
Há uma doce luz no silêncio  
e a dor é de origem divina.

Permite que volte o meu rosto  
para um céu maior que este mundo,  
e aprenda a ser dócil no sonho  
como as estrelas no seu rumo. (p. 278)

O poema é constituído por três quadras de versos octossílabos. Há rimas entre o segundo e o quarto verso de cada estrofe, embora a repetição fônica entre as respectivas terminações não seja completa, sendo forjadas através de rimas toantes, conforme se percebe na transcrição das mesmas, a seguir: *arde/ ar-te, inha/ ina e undo/ umo*. As duas primeiras estrofes possuem uma divisão em suas estruturas sintáticas internas, configurando-se em dois períodos cada uma; enquanto isso, a terceira é representada por um único período, do primeiro ao quarto verso. Observa-se, também, uma reiteração morfológica no vocábulo inaugural de cada estrofe, consistindo no verbo “permitir” — conjugado na segunda pessoa do singular do imperativo afirmativo. No presente contexto, tal verbo possui uma característica semântica própria e diferenciada, visto não se tratar de um pedido ou apelo, e sim de uma atitude determinada e consciente, tomada justamente pela ausência de uma resposta há tanto esperada; trata-se, portanto, de um discurso projetado pelo pensamento em direção a alguém virtualmente distante do enunciador.

Na primeira estrofe, a expressão *Permite que feche meus olhos* (primeiro verso) manifesta sua intenção presente de descansar temporariamente ou perecer. No verso seguinte, em complemento ao enunciado anterior, a oração coordenada explicativa apresenta duas locuções adverbiais, sendo a primeira, de lugar, e a segunda, de tempo, nas quais o sujeito lírico declara haver dois fatores intransponíveis, que inviabilizam a aproximação entre si e o objeto da sua atenção lírica. Nos dois versos seguintes, o referido sujeito confessa seu engano pretérito, quando acreditava que era apenas uma questão de tempo a chegada daquele a quem há tanto tempo dedicara sua afeição; também relata sua própria atitude cantante, a corroborar o sentimento de confiança que nutria naquele momento.

Na segunda estrofe, reitera-se a condição cessante já prenunciada na primeira, perfazendo uma gradação progressiva na intensidade daquela imagem. Dessa vez, é a própria voz do sujeito lírico que irá calar (dois versos iniciais da estrofe). Com isso, declara ele, ao contrário do que sentia naquele período anterior, seu desencanto com a própria sorte e a resignação com o destino que lhe aguarda. Já nos dois versos seguintes, enunciam-se duas inferências, sendo uma em cada verso: para a primeira é proposta uma sinestesia (*Há uma doce luz*), que remete a uma espécie de prazer sensorial; enquanto que a segunda se alicerça num predicativo que atua como legitimador de uma expectativa transcendente (*é de origem divina*); comum a ambas é a idéia de consolo ou compensação pela forte perda sofrida.

Na estrofe final do poema, o olhar assume uma capacidade de percepção distinta daquela que lhe define o sentido físico representado pelo órgão da visão. A docilidade então buscada no espaço onírico se compara aos corpos estelares em sua trajetória ao longo do espaço infinito, credenciando-o para uma percepção mais condizente com sua condição anímica de descompasso com a realidade imediata.

Nos versos de “Serenata”, um sujeito lírico busca distanciar-se da visão e da atitude verbal, para melhor enxergar longe das percepções concretas. Manifesta um desencanto existencial que, buscando *um céu maior que esse mundo*, espera nele efetivar seus anseios de felicidade aqui insatisfeitos. O discurso lírico constitui-se num canto ou prece intuitivamente votada a um ente superior, no qual o referido enunciador se serve da expressão poética para abandonar a condição imanente da realidade imediata e atingir a almejada transcendência cósmica<sup>68</sup>. Ao longo da trajetória poética de Cecília Meireles, a intuição metafísica e a sugestão clarividente são dois tópicos bastante recorrentes. Sobre essa questão, Ana M. L. Mello afirma: “No físico, o poeta intui o metafísico, o transcendente, sendo a intuição o guia do poeta nos caminhos do desconhecido, fazendo com que ele se constitua o mediador de um processo de desvelamento do universo, através da linguagem”<sup>69</sup>.

### **Cantiga**

Ai! A manhã primorosa  
do pensamento...  
Minha vida é uma pobre rosa  
ao vento.

---

<sup>68</sup> Para Bachelard a imanência e a transcendência fundem-se no imaginário poético: “a viagem aos mundos longínquos da imaginação só *conduz* bem um psiquismo dinâmico se assumir o aspecto de uma viagem ao país do infinito. No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência”. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 5-6.

<sup>69</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Op. cit. , nota 32, p. 79.

Passam arroyos de cores  
sobre a paisagem.  
Mas tu eras a flor das flores,  
imagem!

Vinde ver asas e ramos,  
na luz sonora!  
Ninguém sabe para onde vamos  
agora.

Os jardins têm vida e morte,  
noite e dia...  
Quem conhecesse a sua sorte  
morria.

E é nisto que se resume  
o sofrimento:  
cai a flor — e deixa o perfume  
no vento! (p. 282-283)

A estrutura formal do poema acima compreende cinco quadras que, se não são homogêneos metricamente, apresentam uma certa regularidade estrutural na medida em que revelam um predomínio de redondilhas maiores. Todas as estrofes apresentam rimas cruzadas e soantes em suas terminações. Sob o ponto de vista sintático, o segundo e o quarto verso de cada estrofe complementam seus antecessores imediatos através da utilização do *enjambement*; as quatro primeiras estrofes são formadas por dois períodos cada (nas três primeiras, todos são simples com orações absolutas, enquanto que os dois versos finais da quarta estrofe são formados por um período composto), e a quinta representa um único período composto por três orações. Tais circunstâncias de enunciação propiciam ao referido texto poético uma estrutura que apresenta ao leitor uma latente sonoridade musical, justificando, assim, o título que o nomeia.

Os dois primeiros versos da estrofe inicial apresentam uma interjeição (*Ai*), seguida de uma expressão nominal descritiva, de índole figurada (*A manhã primorosa do pensamento*), cujo complemento caracterizador ou definidor deixa de ser expresso, tendo em seu lugar a marca pontual das reticências. Nos dois versos que compõem o fechamento da mesma estrofe, o sujeito lírico estabelece primeiramente sua autodefinição conceitual, mediante o uso de uma expressão metafórica (*pobre rosa*) capaz de identificar-lhe o estado anímico em que se encontra. Em tal exposição circunstanciada acerca de si, o sujeito baseia-se numa perspectiva sensorial da realidade, pautada, evidentemente, no tom subjetivo de suas impressões, cuja compreensão está submetida a um plano dinâmico que a instabiliza (*o vento*).

Já a segunda estrofe apresenta em seu primeiro instante poético (dois primeiros versos) um tom narrativo, servindo-se da sinestesia — *arrosios de cores* — em tal constructo, para sua efetiva representação imagética, a qual considera o movimento das águas em associação à vivacidade das cores. Nos dois versos seguintes, o sujeito da enunciação encaminha seu discurso poético a um interlocutor imediato, manifesto na segunda pessoa do singular, identificando neste uma configuração pretérita que o inseria e, ao mesmo tempo, destacava dos demais elementos presentes naquela ambiência metafórica já mencionada anteriormente. Em tal circunstância, a metáfora *flor das flores* é seguida e traduzida, em termos de projeção da sua importância contextual, na expressão exclamativa *imagem*, que, exposta sem qualquer artigo antecedente, ganha uma proeminência autônoma e diferenciada, indicando os dois referentes sob os quais estão assentadas as bases da expressão imagética demonstrada do poema: o sentido visual e a projeção mental.

A terceira estrofe apresenta como vocábulo inaugural, o verbo “vir” conjugado na segunda pessoa do plural, modo imperativo (*Vinde*), e propõe a esses virtuais interlocutores um contato visual com aspectos metonímicos que personificam características dos seres do ar (*asas*) e da terra (*ramos*); no complemento de tal sentença vocativa está a circunscrição localista, de tom exclamativo, expressa numa sinestesia (*na luz sonora!*) que transcende os limites da percepção sensória convencional. Já o período poético seguinte, na mesma estrofe, se constrói sob uma sentença que sintetiza as duas faces distintas e contraditórias de um mesmo evento: o desconhecimento humano de seu próprio destino, em que a primeira pessoa do plural substitui a do singular anteriormente utilizada, universalizando a condição de sujeito da enunciação (*Ninguém sabe para onde vamos*); e a precisão do instante da partida (*agora*).

A primeira parte da quarta estrofe concentra duas antíteses — *vida e morte, noite e dia* —, as quais são utilizadas para descrever alegoricamente as propriedades inerentes ao meio que representa a própria condição de ser do sujeito lírico (*jardins*). Nos dois versos subsequentes se constrói uma afirmação que indica que o autoconhecimento conduz à morte, retomando o relato bíblico de Adão e Eva, que foram condenados por provarem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, bem como o relato mitológico de Prometeu, punido por Zeus por roubar-lhe o fogo sagrado<sup>70</sup>.

A última estrofe do poema traz em sua formação uma inferência conceitual que é, ao mesmo tempo, teleológica. Na busca de expressão da própria angústia, o sujeito lírico define o sofrimento através de uma fórmula que conjuga flor, perfume e vento, reiterando, dessa

---

<sup>70</sup> Ver, a propósito: SHATTUCK, Roger. *Conhecimento Proibido: de Prometeu à pornografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

forma, o ambiente sensorial construído no poema. Em tais termos, *a flor das flores* pode ser lida como uma condição pregressa distinta e bela, de um sentimento que afetava positivamente o sujeito lírico, contrapondo-se a sua autodefinição presente — *pobre rosa/ao vento* — que denota tristeza e abandono<sup>71</sup>. Já *o perfume* representa a recordação e nostalgia pela perda sofrida; e *o vento* traduz o agente secular desencadeador de toda e qualquer mudança sobre todas as coisas que ao tempo estiverem submetidas.

“Cantiga” é um texto lírico que chama a atenção por suas representações visuais (sobretudo, relacionadas às flores e aos jardins) e pelas definições conceituais sobre a existência (compreendendo a vida e a morte). Tais circunstâncias constroem-se sob uma ambiência de representação onírica, responsável por dimensionar estados e sentimentos distintos entre si.

Além dos poemas de *Viagem* anteriormente analisados, menciono a título de referência outros três que seguem o mesmo padrão dos demais, ou seja, fazem menção a termos relativos à musicalidade em seus títulos. Tal é o caso do poema cuja estrofe abaixo transcrevo, no qual se expressa uma associação imediata entre a atitude musical e a liquidez de um cosmos personificado metonimicamente pelo sujeito lírico:

Cantar de beira de rio:  
o mundo coube nos olhos,  
todo cheio, mas vazio. ( “Cantar”, p. 291)

Num outro caso, há a menção ao canto desprezioso de um pássaro na madrugada, que não se faz suficiente para apreender aquela circunstância que, para o enunciador lírico, transcende à própria capacidade perceptiva correspondente aos olhos físicos:

Bem-te-vi que estás cantando  
nos ramos da madrugada,  
por muito que tenhas visto,  
juro que não viste nada.  
.....  
Passarinho tolo, tolo,  
de olhinhos arregalados...  
Bem-te-vi, que nunca viste  
como os meus olhos fechados... ( “Cantiga”, p. 308-309)

Há, ainda, um poema em que o sujeito enunciador se faz porta-voz de uma coletividade, singularizada pelo pertencimento a uma mesma essência lírica, que não

---

<sup>71</sup> Sobre significado da rosa na poética ceciliana, vide nota 21.

apreendida pelos demais. Em tal contexto, o silêncio concreto é visto como a musicalidade intrínseca à alma:

Nós somos como perfume  
da flor que não tinha vindo:  
esperança do silêncio,  
quando o mundo está dormindo. (“Cantiga”, p. 311)

A leitura dos poemas identificados com os títulos selecionados neste capítulo nos permite inferir que, nos poemas de *Viagem*, o termo “canção” e aqueles que lhes são afins, vinculam-se metaforicamente à arte do fazer poético. Há um perfil de construções imagéticas que remetem primordialmente à ambiência noturna, à natureza líquida da água, bem como à idéia da transitoriedade da vida e do caráter efêmero de todas as coisas. A poeta expõe, dessa forma, uma apreensão do mundo, visto na natureza musical da poesia o caminho possível para aplacar suas inquietações de alma.

Tais são, no geral, propostas legitimadoras da natureza poética de Cecília Meireles, na qual “a palavra poética canta”<sup>72</sup>. Dessa forma, a prevalência por uma opção estética que aproxima poesia e música se dá, não só pela expressão como também por uma identificação conceitual entre ambas, na confluência identitária de imagens e temas que legitimem verdadeiramente os mesmos princípios.

---

<sup>72</sup> Ver, a propósito: DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 67.



## 4 – ESPAÇO E TEMPO COMO FATORES DE LIRICIDADE

O presente capítulo tem por base a seleção e leitura de determinados poemas de *Viagem*, cuja perspectiva temática faz com que os mesmos se articulem em torno de idéias relativas ao tempo e/ou ao espaço, vistas como legitimadoras de uma unidade de princípios poéticos. Nas palavras de Ricardo T. Souza, “tempo e espaço são condições de todo *cosmos*, mas condições originais e originantes: não há como pensar ordem e beleza fora de um determinado tempo e espaço onde esta ordem se ofereça logicamente à percepção racional”<sup>73</sup>. A elaboração de uma unidade de princípios poéticos fundada em tais índices concentra-se primordialmente no aspecto dinâmico e instável que permeia os seres e coisas desse mundo, de acordo com a visão transcendente que caracteriza a lírica de Cecília Meireles<sup>74</sup>.

Embora não seja a intenção desse trabalho fazer uma abordagem histórica ou técnica da relação entre tempo e espaço, a título de esclarecimento convém mencionarmos que, para a ciência, desde Aristóteles, passando por Galileu até chegar a Isaac Newton, o tempo e o espaço eram vistos como entes distintos, separados entre si<sup>75</sup>. Nessa perspectiva, conforme nos explica F. Capra, “todas as mudanças no mundo físico eram descritas em função de uma dimensão à parte, o tempo, também absoluto, sem ligação alguma com o mundo material, e que fluía de maneira uniforme do passado para o futuro através do presente”<sup>76</sup>. No entanto, tal perspectiva passou a ser revista a partir dos estudos A. Einstein, no início do século XX, com a teoria da relatividade, a qual, entre outras coisas, apresentou ao mundo uma nova perspectiva de compreensão daquelas variantes, segundo as considerações apontadas pelo físico S. Hawking: “A teoria da relatividade, entretanto, nos força a mudar fundamentalmente os conceitos de espaço e tempo. Devemos aceitar que o tempo não é completamente isolado e independente do espaço, mas sim que eles se combinam para formar um elemento chamado

---

<sup>73</sup> SOUZA, Ricardo Timm de. *O tempo e a máquina do tempo*. Estudos de Filosofia e pós-modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998. p. 137.

<sup>74</sup> Nas palavras de L. Azevedo Fº, “não há um ato na sensibilidade de Cecília Meireles que não venha impregnado desse sentimento do tempo fugaz. Todo o seu lirismo brota da consciência de que o humano é sempre precário, não sendo aconselhável maior apego à vida terrena”. AZEVEDO FILHO, Leodegário de. Op. cit., nota 24, p. 95.

<sup>75</sup> HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 35-39.

<sup>76</sup> CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 60.

espaço-tempo”<sup>77</sup>. Já no âmbito da poesia, Alfredo Bosi afirma que “só é possível ler o poema como um todo espacio-temporal por causa da forma coesa que recebe o conjunto de significantes”<sup>78</sup>. Percebe-se, assim, que a ciência reconhece a afinidade identitária entre os dois referentes aqui abordados, numa perspectiva que vem ao encontro da projeção poética identificada nos textos de *Viagem*, que serão analisados.

As múltiplas e variadas possibilidades de apreensão das circunstâncias que dizem respeito ao tempo e ao espaço, vistos juntos ou separadamente, ao longo da obra em estudo, nos propiciam uma seleção de poemas, verificada em palavras ou expressões dos seus títulos, com base nos aludidos fatores de estudo. Previamente, a totalidade dos textos estudados foi dividida em três subcategorias, conforme a maior ou menor identificação semântica verificada entre seus respectivos títulos. Assim, num primeiro grupo foram elencados poemas cujos títulos relacionam-se à idéia de localização: *Terra, Distância, Campo, Praia e Província*; o segundo foi constituído por textos cujos títulos remetem à ambiência noturna: *Noite, Luar, Noturno e Noturno*; por fim, no terceiro agrupamento, estão os poemas cujos títulos expressam idéia de movimento, deslocamento: *Excursão, Corpo no mar, Passeio e Despedida*. Assim, no primeiro grupo os termos remetem a índices que descrevem instâncias espaciais; no segundo, caracteriza-se uma idéia de temporalidade; e o terceiro, aludindo a movimento, congrega espaço e tempo numa mesma projeção imagética.

Importa mencionar, no entanto, que a divisão dos poemas antes referida não visa pôr os mesmos em campos distintos de classificação, mas evidenciar nos três tópicos uma convergência de idéias e valores poéticos comuns a todos eles. Destaque-se o fato, igualmente significativo, de que alguns dos referidos textos serão transcritos na íntegra, enquanto outros serão analisados a partir de determinadas estrofes selecionadas, de acordo com a percepção conceitual que nos é dada por I. Tinianov, para quem “a palavra em poesia é palavra dinamizada, evidenciada em geral, e os processos do discurso vêm depois”<sup>79</sup>. Essa postura relaciona-se com a ênfase em determinados aspectos melhor expressos nos referidos fragmentos aqui analisados. Com isso, objetiva-se evidenciar a circunstância identitária definidora de uma unidade de princípios poéticos, não apenas deste capítulo, mas que reflita uma proposição estética e conceitual comum ao conjunto dos textos de *Viagem*, bem como à própria trajetória de Cecília Meireles, conforme o que aponta L. Azevedo Filho:

---

<sup>77</sup> Idem, ibidem. p. 46.

<sup>78</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977. p. 124.

<sup>79</sup> TINIANOV, Iuri. Op. cit. , nota 16, p. 41.

Trata-se de uma cosmovisão uniforme, essencialmente ferida pela angústia da fugacidade do tempo e da brevidade da vida, expressa em linguagem poética que não rompeu com os elos da tradição, renovando-se apenas na riqueza do substrato imaginístico e no extraordinário domínio do vocábulo poético.<sup>80</sup>

Nos poemas pertencentes ao primeiro grupo, reconhece-se uma projeção descritiva do sujeito lírico em relação a determinadas referências de localização geográfica, as quais ele dirige sua atenção, numa característica bem marcante em Cecília Meireles, qual seja, a sua natureza observadora, assim definida por Darcy Damasceno:

A um poeta visual, apuradamente visual, como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações. O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador. Daí certa tendência descritiva (melhor diríamos: representativa) de sua poesia que exige a presença de elementos concretos mesmo nas peças intimistas onde se cristalizam estados anímicos.<sup>81</sup>

No entanto, a referida abordagem dos índices geográficos não representa qualquer adesão aos preceitos nacionalistas que norteavam as produções da grande maioria dos seus contemporâneos, conforme se observa nas palavras de Eduardo Portella: “Essa ânsia de universalidade, no caso específico de Cecília Meireles, conduziu a sua poesia para um território sem geografia, território jamais satisfatoriamente compreendido pelos modernistas entregues a sua luta nacionalizante”<sup>82</sup>. Dessa maneira, no Modernismo de Cecília Meireles, o ambiente ganha contornos de indeterminação e universalismo, revelando uma natureza lírica atenta às significações profundas, evidenciadas pelos fatores concretos e imediatos da existência do indivíduo, os quais são auferidos mediante o recurso da expressão poética.

Nessa relação do ser com o espaço geográfico que o circunda, num plano imediato, começo por abordar uma significativa imagem verificada no poema *Terra*. No referido texto o sujeito poético expressa, através de uma alusão figurada, sua condição filial diante do espaço físico que se lhe revela por intermédio da elucubração poética, conforme o fragmento abaixo, que inaugura o poema:

Deusa dos olhos volúveis  
pousada na mão das ondas:  
em teu colo de penumbras,  
abri meus olhos atônitos.  
Surgi do meio dos túmulos,  
para aprender o meu nome.

<sup>80</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário de. Op. cit., nota 24, p. 85.

<sup>81</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 38, p. 20.

<sup>82</sup> PORTELLA, Eduardo. Op. cit., nota 46, p. 84.

Mamei teus peitos de pedra  
constelados de prenúncios.  
Enredei-me por florestas,  
entre cânticos e musgos.  
Soltei meus olhos no elétrico  
mar azul, cheio de músicas. (“Terra”, p. 252-254)

De acordo com a passagem transcrita, o sujeito lírico dirige-se à natureza física do planeta, personificando-a na forma de uma divindade feminina não nomeada, ao mesmo tempo em que a representa numa condição de genitora e provedora do seu alimento primeiro. Cabe ao referido elemento, então, a personificação emblemática da feminilidade, conforme as duas faces que lhes são atribuídas pelo simbolismo humano, já que a terra é tanto deusa quanto mãe. Conforme Chevalier & Gheerbrant: “Simbolicamente a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação. (...) A terra simboliza a função maternal: Tellus Mater. Dá e rouba a vida.”<sup>83</sup>. A antítese refletida nesta afirmação final retoma um preceito dual anteriormente enunciado por intermédio do paradoxo *surgi do meio dos túmulos*, que expressa a condição suspensa do ente lírico, entre a vida e a morte. Tal paradoxo revela uma visível confluência entre esses dois extremos da existência, tão distantes e tão próximos. Essa espécie de construção imagética, tão significativa na poética ceciliana, é assim explicada por Margarida M. Gouveia:

Na poesia de Cecília, tudo tende a resolver-se no seu contrário. Ser é deixar de ser, vive porque não vive, o que se vê é o que não se vê, o que permanece é o que desaparece, o movimento não esconde uma natureza estática, a negação é ela própria afirmação. Qualquer coisa é o que é e é também o seu contrário.<sup>84</sup>

Num outro poema, “Distância”, percebe-se que a referencialidade imediata do sujeito poético se estabelece a partir da dicotomia primeira entre o dia e a noite. A ambiência se revela externamente, através de fatores cronológicos, para referendar um determinado estado emocional desse sujeito poético, em sua trajetória lírico-existencial:

Quando o sol ia acabando  
e as águas mal se moviam,  
tudo que era meu chorava  
da mesma melancolia.  
Outras lágrimas nasceram

---

<sup>83</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 878.

<sup>13</sup> GOUVEIA, op. cit., nota 29, p. 144.

com o nascimento do dia:  
só de noite esteve seco  
meu rosto sem alegria.

(“Distância”, p. 257)

Nesta estrofe se estabelece a enunciação de uma sentença narrativa, que se serve do passado para referendar um determinado estado de ser, caracterizador da instância emocional vivenciada pelo sujeito lírico. O referido enunciador poético tem na natureza dual e cíclica do tempo, representada pelo diacronismo do dia e da noite, um fator imagético fundamental para a expressão da poética ceciliana, conforme as palavras de Nelly N. Coelho: “O tempo, um dos mais puros alentos da lírica de Cecília, mede-se, diante do momento fugidivo, pela fluidez da realidade e pelo sereno fatalismo do fim”<sup>85</sup>. Assim, o pranto manifesto ou interrompido, subordinado àquelas instâncias ambientais, representa pendularmente as duas faces externas de um inalterado estado vivencial do sujeito lírico e reflete sua busca pelo significado essencial da vida. Com isso, configuram-se dois planos distintos de uma mesma realidade: por um lado, há o concreto e imediato que condiz com a aparência, com o visível e com a alternância regular entre fenômenos que se sucedem numa ordem cronológica determinada; por outro, constitui-se a representação da natureza essencial do indivíduo, que se pauta por uma condição atemporal e desvinculada das transformações externas demonstrada pelo universo aparente. Essa vinculação do imediato com o transcendente é assim referida por Darcy Damasceno:

Contínuo latejar, a consciência da fugacidade não apenas se torna mola mestra do lirismo, como, por ansioso esforço de apreensão do fugidio, busca no concreto as amarras dos fios imaginativos. Daí por vezes o engalanamento do discurso mesmo nesta fase de consideração do mundo físico; daí a procura de esteios sensoriais para o enunciado poético mesmo quando do tratamento de noções abstratas.<sup>86</sup>

No caminho lírico que se estabelece por intermédio de uma exaltação da ambiência externa como referencialidade temática, um outro exemplo digno de nota, pode ser encontrado na seguinte passagem, extraída do poema “Campo”:

Campo da minha saudade:  
vai crescendo, vai subindo,  
de tanto fazer sem nada.

Desvelo mudo e contínuo  
que vai revestindo os montes  
e estendendo outros caminhos.

Mergulhada em suas frondes,

<sup>85</sup> COELHO, Nelly Novaes. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual de Literatura, 1964. p. 15.

<sup>86</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 38, p. 46-47.

a tristeza é uma esperança  
bebendo a vazia sombra. (“Campo”, p. 258-259)

Nesta passagem, destacam-se imagens associadas a uma natureza bucólica (*campo, montes, frondes*), as quais servem como apanágio físico do estado anímico vivenciado pelo sujeito lírico. Essa perspectiva temática tem a natureza como seu ponto de referência imediato, fazendo dessa proximidade um canal elocutório plausível para expressar a subjetividade lírica desejada. Dito de outra forma, o sujeito lírico se serve dos caracteres atributivos dos cenários campestres apresentados para descrever sua própria natureza emocional, caracterizada pela disjunção entre seus desejos e as possibilidades que lhe são oferecidas pelo tempo e pela distância.

Águas que vão caminhando  
dispersam nos mares fundos  
mel de beijo e sal de pranto.

Levam tudo, levam tudo  
agasalhado em seus braços. (“Campo”, p. 259)

As duas estrofes acima, que se seguem às anteriormente transcritas, promovem uma substituição do referencial imagético imediato do espaço estático e concreto da terra pela natureza instável e dinâmica da água em seu percurso marinho. Tal mudança de perspectiva representa, no entanto, uma reiteração daquela frustração existencial gerada pelo descompasso entre os anseios do sujeito lírico e as condições ambientais descritas. Assim, a pluralidade dos ambientes descritos apenas representa formas alegóricas distintas de um mesmo quadro existencial profundo, no qual os caracteres externos refletem poeticamente imagens de um mesmo quadro íntimo e denso, pleno de melancolia e desencanto com a realidade vivenciada. O referido quadro temático é bem característico da poética ceciliana e, para ilustrá-lo, servirme-ei mais uma vez das palavras de Darcy Damasceno:

A consideração das coisas resulta na consciência de que a vida é um fluxo constante e o tempo tudo corrói; a constatação da transitoriedade emerge como o verme antecipador do podre que um dia há de ser o apetecível fruto da vida. Daí que às descargas dos sentidos se sobreponha a indagação, a análise, a atitude inteligente.<sup>87</sup>

Mantendo-se essa proposta de abordagem, o quarto poema dessa série chama-se “Praia”, título que evoca mais uma vez uma imagem relativa a um determinado espaço físico tomado por referência:

---

<sup>87</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 38, p. 41.

Rolaram trovões escuros  
pela vertente dos montes.  
Tremeram súbitas fontes.

Depois, ficou tudo triste  
como o nome dos defuntos:  
mar e céu morreram juntos. (“Praia”, p. 278-279)

Essa circunscrição ambiental, no referido texto, condiz com uma atmosfera de tempestade que se abate sobre a terra e a água. Em seguida, o mar e o céu restam unidos pelo instante derradeiro, na comunhão que lhes fora reservada pelo destino, tratando-se aí, mais uma vez, da união estabelecida, na poesia de Cecília Meireles, das instâncias relativas ao tempo com aquelas caracterizadoras do espaço, em que se reafirma o sentimento de tristeza que lhe permeia todas as expressões circundantes.

Num terceiro instante do referido poema, é o ar em movimento que tem sua ação destacada, conforme se observa na passagem seguinte:

Vinha o vento do mar alto  
e levantava as areias,  
sem ver como estavam cheias  
  
de tanta coisa esquecida,  
pisada por tantos passos,  
quebrada em tantos pedaços! (“Praia”, p. 279)

Na gênese e no destino desse elemento aéreo mencionado no texto, está a conflagração de uma perspectiva transcendente de sua condição de ser. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o valor simbólico do vento vincula-se tanto à força quanto à criação, conforme o contexto em que se situa:

O simbolismo do vento apresenta vários aspectos. Devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e a sua cegueira.  
Por outro lado, o vento é sinônimo do *sopro* e, por conseguinte, do Espírito, do influxo espiritual de origem celeste.<sup>88</sup>

Assim, sua origem conota — com toda a carga significativa que se pode encontrar no adjunto adverbial de lugar *do mar alto* —, um caráter de mistério, uma natureza insondável; além disso, sua ação se fizera sobre o espaço limítrofe entre o mar e a terra (as duas referências imagéticas que já se contrapunham no poema anterior), onde as areias expressam tanto a fragmentação quanto a pluralidade das coisas e dos seres no tempo e no espaço. Com

---

<sup>88</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., nota 85, p. 935.

isso, o vento, em sua transcendência e dinamicidade, funde, numa mesma perspectiva paradigmática, os índices relativos à circunscrição físico-geográfica e ao dimensionamento cronológico, os quais servem de base ao presente estudo.

O quinto e último poema dessa série, chama-se “Província”. Este título já prenuncia, dada à significação semântica de tal vocábulo, uma expressão geográfica que faz referência a um determinado espaço físico, conforme se percebe nas duas estrofes seguintes, que corroboram essa idéia:

Cidadezinha perdida  
no inverno denso de bruma,  
que é dos teus morros de sombra,  
do teu mar de branda espuma,  
  
das tuas árvores frias  
subindo das ruas mortas?  
Que é das palmas que bateram  
na noite das tuas portas? (“Província”, p. 289-291)

Há aí um discurso lírico elaborado por intermédio de uma dimensionalidade imagética, que faz dos elementos espaciais circunscritos ao âmbito geográfico seu campo de referência. A par disso, a nomeação de lugares físicos se faz acompanhar por epítetos: *cidadezinha perdida, morro de sombras, mar de branda espuma, árvores frias, ruas mortas*. Tais referências, aliadas à circunscrição temporal mencionada, nos explicitam um aspecto lírico emocional de caráter lúgubre, melancólico, dada à natureza dos referidos adjetivos que qualificam os espaços mencionados. Outrossim, a menção às circunstâncias cíclicas de tempo que circundam a ambiência descrita (*inverno denso de bruma, noite*) reafirma essa mesma atmosfera, contribuindo para uma maior definição imagética desse contexto lírico.

Já na passagem seguinte, a projeção imagética cede lugar a um voltar-se sobre si mesmo, proposto pelo sujeito poético numa reflexão voltada à própria condição identitária.

Que é feito da minha vida  
abandonada na tua,  
do instante de pensamento  
deixado nalguma rua?  
  
Do perfume que me deste,  
que nutriu minha existência,  
e hoje é um tempo de saudade,  
sobre a minha própria ausência? (“Província”, p. 289-291)



Nessas duas estrofes que finalizam “Província”, o sujeito lírico volta-se sobre si mesmo, explicitando seus questionamentos existenciais. Evidencia-se aí a percepção consciente que move o ser poético em busca de paradigmas que ultrapassem a dimensão imediata da realidade. Assim, mais uma vez, a junção do tempo e do espaço surge em *Viagem*, legitimando uma projeção imagética que prima pela inserção do transcendental no universo dos fatores que circunscrevem o indivíduo ao plano concreto de referência. Para L. Azevedo Filho, a temática central de *Viagem* “é a consciência da fugacidade do tempo e a nostalgia da eternidade”<sup>89</sup>. Em tais paradigmas, “a vida é sempre encarada como sonho, num conflito entre o material e o espiritual, expresso em símbolos que buscam e atingem uma essência profunda de cunho transcendente e marcada, algumas vezes, por influxos universalistas da poesia oriental”<sup>90</sup>.

O segundo grupo de poemas foi selecionado a partir de imagens, verificadas em seus respectivos títulos, que dão conta de uma outra perspectiva de observação acerca da mesma projeção temática que norteia todos os caminhos deste capítulo: o tempo e o espaço, vistos como instrumentos de liricidade. Dessa forma, enquanto os primeiros cinco poemas apresentados se situavam numa projeção imagética de circunscrição espacial, os próximos quatro textos referendam a dimensão de uma aura noturna, em que distintas alusões expressam a referida instância cíclica de tempo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a noite possui uma conotação bastante significativa do ponto de vista simbólico:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *idéias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.<sup>91</sup>

Dessa maneira, referir-se ao contraponto imagético do dia compreende uma percepção de inúmeras virtualidades temáticas e conceituais que em tais circunstâncias podem ser presumidas. Façamos, então, a leitura do fragmento de um texto poético que tem no vocábulo “noite” o termo que lhe anuncia:

A noite abria a frescura  
dos campos todos molhados,  
— sozinha, com o seu perfume! —  
preparando, a flor mais pura  
com ares de todos os lados. (“Noite”, p. 228)

<sup>89</sup> AZEVEDO Filho, Leodegário A. de. *Três poetas de Festa: Tasso, Murilo e Cecília*. Rio de Janeiro: Padrão, 1980. p. 33.

<sup>90</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>91</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., nota 85, p. 640.

A estrofe acima, retirada do poema “Noite”, expressa um gesto observador que o sujeito poético tem, voltando o seu olhar para uma ação efetivada pela referida instância do tempo, num determinado momento passado. Dessa forma, o evento descrito corrobora um significado imagético que transcende o imediato das percepções concretas, colocando o espaço físico campestre sob a influência direta de uma determinada instância temporal, posta à luz de uma perspectiva poética. O referido evento torna-se objeto de atenção do observador lírico à medida que seu agente — uma entidade abstrata que representa uma das fases do ciclo dual, que diariamente exerce sua expressiva influência sobre o planeta —, o qual sofre um processo de animização em sua natureza essencial, aproximando-se, com isso, das perspectivas imagéticas próprias da condição humana.

Em consonância com essa aura imagética, no poema “Luar” a atmosfera noturna é reafirmada em sua instância de personificação, através de dois de seus elementos mais emblemáticos, o luar e a noite, como se vê nas passagens seguintes:

O luar parece que abana  
as ramagens na parede.

A noite toda é um zumbido  
e um florir de vaga-lumes. (“Luar”, p. 267-268)

Cada um dos dísticos está centrado numa caracterização atributiva dos agentes destacados nos respectivos contextos actanciais. Tais caracterizações são construídas em torno dos recursos ofertados pela linguagem, através de figuras específicas que dão às referidas construções sintáticas um caráter eminentemente estético. Na enunciação da primeira estrofe, há a personificação da lua que se efetiva pela manifestação da luminosidade proporcionada através de sua presença; ganha ela, assim, uma característica físico-concreta, capaz de promover voluntariamente um deslocamento de ar em sua manifestação. Tem-se, aí, o recurso da sinestesia, na apresentação de uma natureza visual que é apreendida numa atividade tátil.

Na estrofe seguinte, a noite recebe uma caracterização metafórica, repartida em dois aspectos distintos: o primeiro lhe atribui uma identificação sonoro-renitente (*zumbido*), enquanto que o segundo remete a uma expressão visual-luminosa (*florir de vaga-lumes*). Ambas as metáforas conduzem, a exemplo do dístico anterior, a uma representação sinestésica das imagens evocadas pelo sujeito lírico, que delas se serve ao aproximar dimensões e planos distintos de percepção da realidade. Ocorre que a referida figura de linguagem presente nas duas estrofes mencionadas explicita uma tentativa de, mediante uma

fusão de sentidos, atingir a essência das coisas. Por essa razão, sabe-se que ela fora tão cara aos poetas simbolistas, conforme nos explica Álvaro C. Gomes:

A fusão de diferentes sensações, as chamadas sinestésias, é um esforço para recuperar a linguagem original, aquela em que a palavra, mais do que simples representação dos objetos, é também coisa ela própria. Trabalhando com imagens sinestésicas, o poeta deseja representar o instante da percepção de um objeto, de um movimento sem a incômoda intervenção da inteligência que tende a separar as sensações em blocos distintos.<sup>92</sup>

Um outro termo que reitera o paradigma imagético associado à ambiência caracterizadora da noite é o adjetivo “noturno”, palavra que intitula dois poemas pertencentes ao livro *Viagem*. No entanto, não faz parte dos propósitos desse trabalho realizar um estudo comparativo entre textos, baseado numa mera relação homonímica que por ventura ocorra entre eles. Outrossim, o referido vocábulo se insere na mesma categoria semântica dos outros dois termos que nomeiam os poemas antes estudados, o que naturalmente justifica a inserção de “Noturno” (p. 270) e “Noturno” (p. 296) nos estudos do atual capítulo<sup>93</sup>.

O primeiro dos poemas é todo construído em primeira pessoa, na qual o sujeito lírico começa apresentando uma referencialidade geográfica para descrever seu estado anímico imediato, caracterizador de sua autêntica condição existencial. Como forma de verificar a dita circunstância temática, começo por transcrever-lhe a estrofe inicial:

Volto a cabeça para a montanha  
e abandono os pés para o mar.  
— Coitado de quem está sozinho  
e inventa sonhos com que sonhar! (“Noturno”, p. 270-271)

Na estrofe acima estão colocadas duas situações distintas, em que os primeiros versos descrevem uma atitude e os dois seguintes estabelecem uma inferência conceitual. Dessa forma, o fragmento transcrito expõe primeiramente uma imagem que expressa a atitude imediata do sujeito lírico, na associação que ele faz entre os extremos do seu próprio corpo (cabeça e pés) e os espaços da natureza (montanha e mar). Já no momento seguinte, o travessão inicial indica o recurso lingüístico característico do discurso direto, do qual se serve o sujeito lírico para manifestar tacitamente um determinado posicionamento subjetivo. Seus conceitos revelam primeiramente — conforme a expressividade caracterizada pelo adjetivo *coitado*, posto no início de sua fala — uma vinculação identitária com aquele que se faz

<sup>92</sup> GOMES, Álvaro C. Op. cit., nota 34, p. 17.

<sup>93</sup> A descrição das páginas onde se encontram os poemas homônimos é meramente referencial, visto que se baseia na edição específica da obra *Poesia completa*, de Cecília Meireles, de onde todos os poemas dessa dissertação foram extraídos. A referência completa se encontra na bibliografia final do trabalho.

objeto de sua atenção. Tal enunciação discursiva se apresenta disposta em duas orações coordenadas, onde a primeira expõe um estado existencial, e a segunda, um gesto voluntário dele decorrente. Contudo, apesar das diferenças relatadas no interior da estrofe, os dois períodos poéticos remetem a um mesmo contexto discursivo, no qual os referentes da natureza (instâncias geográficas) vinculam-se àquela representação imagética própria dos estados oníricos e, conseqüentemente, ultrapassam os planos de percepção imediata do mundo concreto. Tal circunstância enunciativa constitui-se numa constante no poema em questão, conforme se percebe no trecho seguinte:

Partem os meus olhos, parte a minha boca,  
na noite deserta, ninguém vê passar,  
pedaço a pedaço, minha vida inteira,  
nem na tua casa me escutam chegar.

Meu quarto vazio só pensa que durmo...

Coitado de quem está sozinho  
e assiste ao seu próprio sonhar!

(“Noturno”, p. 270-271)

Os versos transcritos finalizam o poema em estudo. Neles, a elucubração lírica se configura por intermédio de uma atmosfera noturna de percepção, reforçando a aura imagética proporcionada pela dimensão onírica evocada anteriormente. O sujeito lírico vivencia, dessa maneira, uma fragmentação do seu ser, que se desencadeia em dois planos distintos: o físico, que se pauta pela animização dos seus olhos e da sua boca e, metonimicamente, revela um anacronismo actancial entre essas duas naturezas sensórias; e o abstrato, em que os ditos fragmentos mencionados remetem a compartimentos cronológicos diversos de uma mesma vivência. Nas palavras de Nely N. Coelho, “a plasticidade do mundo exterior, quando expressa por Cecília, parece diluir-se numa atmosfera de interpenetração do ‘interior’ com o ‘exterior’, numa harmoniosa mescla de imagens visuais, auditivas e olfativas”<sup>94</sup>. Desponta nas referidas circunstâncias a projeção imagética de uma solitude existencial vivenciada pelo ente poético, que o mantém animicamente apartado dos ambientes com os quais se relaciona (*tua casa, meu quarto*). Resta-lhe, portanto, a consciência do vazio que habita em seu ser, tendo na ambiência noturna a sua contraparte ambiental.

O outro poema chamado “Noturno” (p. 296) também se ajusta à perspectiva de análise encetada pelo presente capítulo. Diferentemente dos anteriores, esse texto será

---

<sup>94</sup> COELHO, Nelly Novaes. Op. cit., nota 87, p. 17.

transcrito na íntegra, com o propósito de destacar determinados objetos de análise, que só possuem relevância quando apreendidos em sua estrutura conjuntural.

Suspiro do vento,  
lágrima do mar,  
este tormento  
ainda pode acabar?

De dia e de noite,  
meu sonho combate:  
vêm sombras, vão sombras,  
não há quem o mate!

Suspiro do vento  
lágrima do mar,  
as armas que invento  
são aromas no ar!

Mandai-me soldados  
de estirpe mais forte,  
com todas as armas  
que levam à morte!

Suspiro do vento,  
lágrima do mar,  
meu pensamento  
não sabe matar!

Mandai-me esse arcanjo  
de verde cavalo,  
que desça a este campo  
a desbaratá-lo!

Suspiro do vento,  
lágrima do mar,  
que leve esse arcanjo meu longo tormento,  
e também a mim, para o acompanhar! (“Noturno”, p. 296-297)

O poema possui, de fato, elementos estruturais bastante significativos para o seu entendimento. O primeiro deles se refere à musicalidade percebida em seus versos, onde há um predomínio da redondilha menor e de rimas cruzadas. O segundo aspecto, para o qual quero chamar a atenção, diz respeito ao fato de que os dois versos iniciais da primeira estrofe (*suspiro do vento/ lágrima do mar*) são reiterados sistematicamente, na introdução das demais estrofes ímpares da referida construção poemática. Tais imagens sugerem que o discurso do sujeito poético se direciona a um interlocutor virtual e imaginário, personificado pelas atitudes emocionais atribuídas ao vento e ao mar. A presença destacada das instâncias aérea e marinha é característica da poética ceciliana, tanto no aspecto concernente à construção das imagens, quanto no das escolhas temáticas, que constantemente se situam em torno dos elementos da natureza por eles representados.

Outra característica encontrada nos versos de “Noturno” refere-se ao fato do mesmo ser construído em torno de uma atmosfera repleta de sugestões simbólicas, constituída na projeção imagética evocada pela adjetivação da noite. A par disso, o caráter sugestivo das imagens situa o discurso lírico no âmbito da indagação existencial (primeira estrofe), da evocação onírica (da segunda a quinta estrofe) e do despontar de imagens próprias de um devaneio surrealista<sup>95</sup> (nas duas estrofes finais). Contudo, é a perspectiva transcendente dos sentidos e dos conceitos que norteia o discurso lírico desse poema. Sua elaboração temática, com isso, vai desde a impressão imediata sugerida semanticamente pelos termos mencionados, até a resignificação de seus caracteres imagéticos. As referidas circunstâncias refletem uma ambiência profundamente sugestiva em termos de possibilidades poéticas, na qual o tempo e o espaço se constituem paradigmaticamente em pontos de intersecção entre as impressões abstratas e as expressões concretas do enunciador, em seu devaneio lírico.

Considerando que a perspectiva de leitura dos poemas deste capítulo se dá em torno de afinidades temáticas ou conceituais específicas, o terceiro e último subgrupo que ora se inaugura, possui títulos que conotam semanticamente uma representação actancial de movimento em suas representações. Desse modo, onde a dinamicidade das situações desponta como valor prioritário, tempo e espaço fundem-se no interior do processo elocutório do qual fazem parte.

O primeiro desses poemas recebe o título de “Excursão”, vocábulo que semanticamente indica movimento, dinamicidade. Vejamos, então, de que maneira a leitura do texto se presta à aplicação de uma perspectiva pautada nas referências pontuais de espaço e tempo, a ser verificada na transcrição integral de seus seis sextetos:

Estou vendo aquele caminho  
cheiroso da madrugada:  
pelos muros, escorriam  
flores moles da orvalhada;  
na cor do céu, muito fina,  
via-se a noite acabada.

Estou sentindo aqueles passos  
rente dos meus e do muro.  
As palavras que escutava  
eram pássaros no escuro...  
Pássaros de voz tão clara,  
voz de desenho tão puro!

Estou pensando na folhagem

---

<sup>95</sup> Acerca das possibilidades de utilização da imagem na perspectiva surrealista, o teórico Marcel Raymond afirma que “aos olhos dos surrealistas absolutos, tudo é possível no domínio da imagens”. RAYMOND, op. cit., nota 35, p. 249.

que a chuva deixou polida:  
nas pedras, ainda marcadas  
de uma sombra umedecida...  
Estou pensando o que pensava  
nesse tempo a minha vida.

Estou diante daquela porta  
que não sei mais se ainda existe...  
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  
nem mais sonhos, nem mais vultos,  
olhando dentro das almas  
os longos rumos ocultos,  
os largos itinerários  
de fantasmas insepultos...

— itinerários antigos,  
que nem Deus nunca mais leva.  
Silêncio grande e sozinho,  
todo amassado com treva,  
onde os nossos olhos giram  
quando o ar da morte se eleva.

(“Excursão”, p. 230-231)

Os primeiros versos de cada uma das três estrofes iniciais do poema são constituídos a partir de locuções verbais — *Estou vendo...*, *Estou sentindo...* e *Estou pensando...* — que definem uma condição solitária e uma atitude contemplativa do sujeito lírico em relação ao espaço-tempo de sua enunciação. Em tais circunstâncias, ele primeiramente apreende determinados referentes externos da natureza, por intermédio de seus sentidos (visão, na primeira estrofe; e audição, na segunda), para então estabelecer uma apreensão da realidade que vincula aquelas imagens aos processos internos vivenciados (terceira estrofe). Dessa forma, o discurso poético referenda certa melancolia de seu enunciador ante a inexorabilidade do tempo, que lhe desvela o passado como lembrança e o futuro como silêncio e morte. A par dessas considerações, outros aspectos atinentes ao plano de significado desse poema podem ser observados em suas três estrofes finais, onde os planos de percepção do mundo concreto, representados paradigmaticamente nas descrições espaciais e na dimensionalidade temporal, são substituídos por reflexões abstratas, em que o sujeito lírico passa a ser o balizador das próprias verdades que professa. Nesse percurso é bastante emblemática sua desincompatibilidade emocional das circunstâncias vivenciadas, numa atitude que mescla desencanto e resignação perante a vida e o destino.

Portanto, nesse texto poético, Cecília Meireles serve-se das referências empiricamente verificáveis do tempo e do espaço para fazer valer uma proposta existencial e

poética que naturalmente transita entre o mundo sensório e o espiritual, conforme nos aponta Menotti de Picchia: “Cecília levita, como puro espírito, nos seus transes de inspiração, na linha demarcadora que limita o consciente objetivo e o sensitivo subconsciente lírico, místico e imaterial. É essa instabilidade entre os dois mundos que forma a constância do mistério da sua poesia”<sup>96</sup>.

O título seguinte, chamado “Corpo no mar”, também faz referência àquela circunstância de deslocamento que pautou a eleição dos poemas para compor essa série. A referida expressão também evoca uma impressão visual acerca da presença de um ente humano sobre as ondas marinhas. A expressão “corpo”, em tal contexto, conota ao seu referente uma condição inanimada, distinta do que poderiam evocar-lhe os termos “homem”, “animal” ou “objeto”.

Água densa do sonho, quem navega?  
Contra as auroras, contra as baías,  
barca imóvel, estrela cega.

Bate o vento na vela e não arqueia.  
— Não foi por mim!  
Partiram-se as cordas, rodaram os mastros,  
os remos entraram por dentro da areia...

Os remos torceram-se, e trançaram raízes.  
— Inútil forçá-los — alastram-se, fogem  
na sombra secreta de eternos países...

Mudou-se a vela em nuvem clara!  
Choraram meus olhos, minhas mãos correram...  
— Alto e longe! — Não foi por mim... (“Corpo no mar”, p. 266-267)

O fragmento acima compõe as quatro primeiras estrofes do poema em questão. Nele, a composição estética se constrói em torno da ambiência marinha, num relato das transformações havidas com cada uma das partes constitutivas de uma *barca* (*velas, cordas, mastros* e *remos*). Tais metamorfismos são descritos pelo sujeito lírico como ações que revelam certa autonomia volitiva por parte dos referidos elementos. Também afirma e reitera, lançando mão do discurso direto como recurso de expressão, que não fora ele a motivação imediata àquelas circunstâncias actanciais, ainda que a essência de seu discurso revele um envolvimento subjetivo com as mesmas. Tal quadro referencial configura-se em meio a uma natureza onírica de expressão, a qual permeia esses processos líricos, conforme se verifica no contexto enunciativo da primeira estrofe, que contrapõe, em cada um dos seus versos, um

---

<sup>96</sup> PICCHIA, Menotti del. O inconsciente na poesia. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1 ago. 1942. Apud: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. p. 46.



substantivo caracterizador do plano concreto com outro atinente à dimensão abstrata (*água e sonho, auroras e baías, barcas e estrelas*). Se na primeira estrofe apresenta-se uma imagem conceitual estática, nas três seguintes é a dinamicidade dos eventos que caracteriza as referências descritivas enunciadas. Com isso, a expressão lírica do texto se dá tanto pelas imagens construídas quanto pelos processos actanciais caracterizadores de movimento por elas evocado. Os ditames temáticos verificados nesse poema se estabelecem, portanto, a partir da relação antitética entre as circunstâncias temporais e físicas do mundo secular, em acordo com a fantasia estética das percepções transcendentais vivenciadas pelo sujeito lírico.

No que diz respeito à concepção temática definidora do perfil imagético que se constrói em “Corpo no mar”, merece especial destaque o vocábulo “barca”, sobre o qual se centralizam as orientações discursivas. Tal expressão, além de caracterizar semanticamente um meio de locomoção concreto utilizado para deslocamento sobre superfícies aquáticas, também evoca uma determinada conotação simbólica ao seu referente. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, “A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos”<sup>97</sup>. Esse conceito encerra uma visão transcendente do referido veículo, convertido por inúmeras tradições culturais numa imagem utilizada para legitimar a travessia entre o plano terreno e o espiritual<sup>98</sup>. Corroborando essa idéia, Bachelard afirma que “A todo além associa-se a imagem de uma travessia”<sup>99</sup>. Dessa forma, na construção imagética do referido poema, o processo gerador de significações estudado nessa série, pautado pela construção dinâmica de imagens associadas ao tempo e ao espaço, está fundamentado numa percepção lírica de relativização de tais referencialidades. Superando-a significativamente emerge a noção abstrata da transcendência existencial comunicada por intermédio da linguagem poética em execução.

A seguir, transcrevemos “Passeio”, poema cujo título se insere no mesmo agrupamento semântico daquelas expressões caracterizadoras de dinamicidade, que identificam inicialmente esse conjunto de textos ora estudados.

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

<sup>97</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., nota 85, p. 121.

<sup>98</sup> A chamada “barca dos mortos” é encontrada nas tradições xamânicas e nas lamentações funerárias dos povos da Oceania, entre os germânicos e os japoneses (ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 387 s.). Além desses, na Irlanda, no antigo Egito e na tradição cristã encontram-se referências ao termo (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. Nota 85, p. 121 s.).

<sup>99</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit., nota 64, p. 77.

O céu dorme na montanha,  
o mar flutua em si mesmo,  
o tempo que vai passando  
filtra a sombra nas areias.

Quem me leva adormecida  
sobre o perfume das plantas,  
quando, no fundo dos rios,  
a água é nova a cada instante?

Não há palavras nem rostos:  
eu mesma não me estou vendo.  
Alguém me tirou do corpo,  
fez-me nome, unicamente,

nome, para que as perguntas  
me chamem, com vozes tristes,  
e eu não me esqueça de tudo  
se houver um dia seguinte.

O céu roda para oeste:  
as pontes vão para as águas.  
O vento é um silêncio inquieto  
com perspectivas de barcos.

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

(“Passeio”, p. 309-311)

O poema nos remete à visualização de determinados cenários físicos do mundo sensível, apreendidos sob uma projeção imagética que o remete ao plano dos sonhos. Essa tendência ao devaneio onírico ao qual nos conduz o sujeito poético, manifesta-se, sobretudo, numa emblemática profusão de personificações dos elementos abstratos, por ele referidos em diversas sentenças elocutórias ao longo do texto. Os versos e estrofes de “Passeio” estão articulados em torno de dois campos de apresentação distintos: de um lado, o sujeito lírico manifesta uma proposição inquiridora a respeito da identidade daquele ser que o conduz em seu processo de deslocamento (na primeira, na terceira e na sétima estrofes); de outro, ele relata suas impressões subjetivas acerca dos índices do mundo físico que visualiza em sua aventura aérea (na segunda, na quarta, na quinta e na sexta estrofes). Outrossim, a caracterização temática do poema não pode desconsiderar a menção ao tempo, em sua inexorável atuação e abrangência sobre seres e objetos pertencentes ao mundo das representações concretas, que se faz presente no texto como um balizador paradigmático das circunstâncias existenciais relatadas pelo sujeito lírico no transcurso de seus versos.

Todos esses eventos relacionais constroem um discurso que define o sujeito poético vivenciando um estado de dissintonia em relação à sua própria realidade vivencial, ou seja, o afastamento do seu ser da condição que lhe caracteriza o estar no mundo. De outra forma, as especificidades lingüísticas de significação, sob as quais o texto é elaborado, expressam uma convergência de signos visuais do mundo concreto — alusões a elementos atributivos do tempo e do espaço —, articulados em torno do devaneio imaginário — dimensão abstrata do sonho — em que o referido ente poético transita em suas elucubrações. Erige-se, assim, um discurso que procura comportar a transcendência das circunstâncias actanciais nele presentes, perfazendo uma evocação da natureza imaginária característica do universo poético, como instrumento estilístico e conceitual dos fatores determinantes de sua essência lírica.

O poema a seguir apresenta já no seu título, “Despedida”, uma conotação semântica de distanciamento entre seres e/ou objetos. Para aferir-se em que medida essa idéia reafirma-se no texto, podemos tomar por base sua estrofe inicial, a seguir transcrita:

Vais ficando longe de mim  
como o sono, nas alvoradas;  
mas há estrelas sobressaltadas  
resplandecendo além do fim. (“Despedida”, p. 322-323)

Neste trecho fica caracterizado que o sujeito poético está expondo determinados eventos de natureza sensória, que caracterizam uma experiência vivencial presente, vislumbrada por ele no próprio instante da enunciação lírica. Conflagra-se, então, uma perspectiva de afastamento entre o referido “eu” — que se expressa diretamente na primeira pessoa — e o objeto de sua atenção lírica, a quem dirige sua atenção. Há nessa configuração discursiva uma idéia de dinamicidade, na ação de separar-se o que estava próximo; outrossim, esse ato pode estar circunscrito tanto a uma dimensão física ou geográfica, quanto abstrata ou cronológica, bem como abranger a ambas simultaneamente. Uma pista para elucidarmos a referida questão pode ser encontrada na passagem que vincula comparativamente o evento da separação com o ato do despertar ocasionado pelo surgimento da claridade diurna. Tal imagem expõe a passagem de um estado onírico a outro concreto de percepção, forjando, desse jeito, uma perspectiva interdimensional na caracterização da ambiência do poema. Contudo, desponta na referida construção imagética a presença de um índice visual (*estrelas sobressaltadas*), que transita entre essas duas instâncias dicotômicas, conforme nos atestam os dois versos finais da estrofe.

Bebo essas luzes com tristeza,

porque sinto bem que elas são  
o último vinho e o último pão  
de uma definitiva mesa.

E olho para a fuga do mar,  
e para a ascensão das montanhas,  
e vejo como te acompanhas  
— para me desacompanhar. (“Despedida”, p. 322-323)

No primeiro verso da segunda estrofe, o eu lírico apropria-se sinestesticamente daquela percepção luminosa destacada no momento anterior, para com ela estabelecer uma relação causal e metafórica através dos três versos seguintes. No dito enunciado conflagra-se uma perspectiva de representação que alude figurativamente à passagem da última ceia bíblica, prenúncio do calvário e da morte que conduz à transfiguração do ser em uma nova dimensionalidade simbólica. Já na terceira estrofe, o sujeito lírico, ainda preso no mesmo instante de elocução, arremete sua projeção visual aos índices espaço-referenciais do mar e das montanhas, personificados através de processos dinâmicos em que os mesmos manifestam ações volitivas. Tais circunstâncias servem para reafirmar o estado de solidude em que se encontra o sujeito lírico no exato instante de sua enunciação. Outrossim, as duas estrofes finais do poema, que se seguem imediatamente às anteriormente transcritas, voltar-se-ão a uma projeção futura:

As luzes do amanhecimento  
acharão toda a terra igual.  
— Tudo foi sobrenatural,  
sem peso de contentamento,

sem noções do mal nem do bem  
— jogo de pura geometria,  
que eu pensei que se jogaria,  
mas não se joga com ninguém. (“Despedida”, p. 322-323)

Nesse trecho derradeiro, o sujeito lírico expressa uma percepção voltada à dimensão temporal futura, marcada pela luminosidade de um novo amanhecer, que contrasta com o anterior brilho, que era de natureza noturna. Nessa passagem, a transcendência da realidade imediata que as circunstâncias pretéritas representaram (*Tudo foi sobrenatural*) se dá por meio de um novo entendimento acerca das significações transcendentais buscadas pelo referido ente poético em sua construção existencial. Supera-se, então, a clássica antítese entre o mal e o bem, para perceber a frialdade das circunstâncias que definem a referida dicotomia: *jogo de pura geometria*. O sujeito lírico, então, infere sua condição existencial a partir de determinados elementos que compõem a realidade sensorial que apreende, justificando-lhe a solidão e o desencanto que permeara todo o seu discurso ao longo do poema.

Com isso, percebe-se que as linhas e estrofes de “Despedida” constroem-se tematicamente por intermédio de um enunciado que se estabelece a partir de um enfoque na primeira pessoa do singular. Nele, a realidade se constrói, portanto, a partir de um sentimento de solidão que acompanha sua existência, bem como a consciência da morte como processo inevitável. A ambiência descrita, dessa forma, está alicerçada em caracteres relativos ao espaço e ao tempo, paradigmas referenciais para a expressão de uma realidade abstrata na compreensão e no dimensionamento da própria natureza poética em que se insere. Portanto, a exemplo do que já se fizera anunciar em seu título, o texto reitera plenamente aquela perspectiva poética de movimento, na evolução física de seres e/ou objetos inseridos num determinado constructo estético.

No conjunto dos poemas estudados, pode-se inferir uma natureza temática afim, sobretudo na reiteração dos preceitos imagéticos espacialmente dispostos e cronologicamente situados, que servem de baliza ao pensamento poético de Cecília Meireles, fundado numa transcendência que se assenta sobre o fazer poético. Tal postura é assim apresentada por Nuno de Sampaio:

A grande poetisa brasileira não utiliza a abstração filosófica ou a força do pensamento, mas, talvez mais espontaneamente, atinge o seu objetivo superando a essência lírica, pura e inata, que lhe corresponde. Identifica-se com as substâncias de natureza semelhante e procura as da natureza transcendente que a conduzirão, através do êxtase lírico, ao absoluto definitivo.<sup>100</sup>

Com isso, vale afirmar que a vinculação efetiva entre seres e coisas em tais circunstâncias assenta-se sobre a efemeridade da vida e dos eventos mundanos, bem como da inconsistência de qualquer aspiração futura. Portanto, na dimensão poética de *Viagem*, Cecília Meireles atribui ao tempo e ao espaço uma consistência valorativa própria, que os torna instrumentos legitimadores de sua autêntica mensagem poética, plena de lirismo e percepção reflexiva acerca da existência.

---

<sup>100</sup> SAMPAIO, Nuno de. O purismo lírico de Cecília Meireles. In: *O Comércio do Porto*. Porto (Portugal), 16 ago. 1949. Apud: MEIRELES, Cecília. Op. cit., nota 13, p. 47.

## 5 – A LEITURA DOS EPIGRAMAS: UMA TENTATIVA DE SÍNTESE

No presente trabalho dedicado ao estudo da obra poética *Viagem*, de Cecília Meireles, coube a este capítulo derradeiro uma atenção específica àqueles textos homônimos, intitulados “epigramas”<sup>101</sup>. Trata-se de treze breves composições cuja nomenclatura apenas se diferencia pelo numeral cardinal que acompanha o referido vocábulo, numa seqüência crescente (nº 1, 2, 3...) a qual obedece à ordem em que os referidos poemas aparecem no livro; considere-se, ainda, o fato de que “Epigrama nº1” é o texto inaugural do livro, enquanto o poema que finaliza a obra é o “Epigrama nº 13”. Acerca do papel dessas composições na citada obra, assim se manifesta Eliane Zagury:

*Viagem* compõe-se de 87 poemas líricos e 13 epigramas simetricamente intercalados, de modo a ocupar a abertura, o final e onze intervalos de subdivisão. São, portanto, doze jornadas de viagem existencial, demarcadas pela presença dos epigramas que funcionam como uma consciência crítica sobressalente da persona poética.<sup>102</sup>

Esse conjunto de textos possui em comum, portanto, a reiteração de uma mesma formulação conceitual, em termos de estrutura, ainda que com pequenas variações no número de versos e de estrofes. Com base nisso, a seleção de poemas vinculou-se a um juízo estrutural que os defina, parece contrapor-se ao critério de eleição dos textos estudados nos capítulos anteriores, em que a identidade semântica entre seus respectivos títulos pautara as escolhas. No entanto, essa contradição é aparente, como teremos a oportunidade para observar no decorrer das leituras realizadas no interior do presente capítulo, visto serem os *epigramas* legitimadores dos mesmos preceitos teóricos estudados anteriormente, englobando as múltiplas referências conceituais que norteiam a conjuntura da obra em estudo.

Nas palavras de Dufrenne, “o que o artista quer expressar é o ser: um ser cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude, um ser que, ao encontrar o público que o espera, tem seu fim

---

<sup>101</sup> “Do grego *epí* (‘sobre’) e *gramma* (‘escrito’), epigrama literalmente significa ‘inscrição’: um pequeno texto inciso numa lápide, numa moeda, num monumento. Como forma literária, o epigrama é uma breve composição poética composta de uma ou mais estrofes, podendo-se distinguir o *nó* (o tema) e o *desenlace* (a solução). O epigrama apresenta um estilo telegráfico e um conteúdo irônico expresso por palavras engenhosas, colocadas num contexto surpreendente.” D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2005. p. 111.

<sup>102</sup> ZAGURY, Eliane. Op. cit., nota 3, p. 32.

em si próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige”<sup>103</sup>. Isto posto, a partir da leitura desses poemas cujos títulos são homônimos, buscarei uma verificação das circunstâncias que os tornam próximos entre si, procurando apreender-lhes aqueles caracteres temáticos significativamente mais recorrentes, em consonância com uma intencionalidade estética bem determinada.

Epigrama nº 1

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

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

(p. 227)

O poema acima, composto de um terceto e um quarteto, possui uma metrifcação irregular. Os versos 2, 4, 5 e 7 rimam através da sílaba final *ão*. Do ponto de vista temático, ou seja, das idéias apreendidas do poema, podemos inferir que o primeiro e o segundo versos estão sintaticamente ligados, na relação sujeito e predicado. Seus respectivos núcleos são: *canção* e *pousa*, em torno dos quais estão colocadas as demais imagens da referida estrofe. O núcleo do sujeito *canção*, termo ao qual está atribuída tal atitude, está expresso numa antítese que configura os adjetivos *sonora/silenciosa*, mediados pela conjunção alternativa *ou*, que conota dúvida quanto à caracterização atributiva de tal agente; sendo que, no caso do segundo termo, está configurado um paradoxo, à medida que o enunciado rejeita o princípio fundamental de qualquer canção: a sua sonoridade. No complemento da definição que busca configurar tal sujeito, o terceiro verso abre com uma metáfora: *flor do espírito*; que é seguida por dois adjetivos: *desinteressada/efêmera*. Tais termos atribuem uma condição evanescente a essa canção, o que reitera o seu espaço de origem: o ar<sup>104</sup>. A ação que representa o movimento do referido sujeito agente, dá-se através do verbo “pousar”, que remete não a um espaço concreto e definido, mas a algo representado por uma expressão que associa dois vocábulos de forte carga semântica: o substantivo *espetáculos*, remetendo a algo que chama a atenção à

<sup>103</sup> DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 10.

<sup>104</sup> De acordo com as cosmogonias tradicionais, o elemento é um símbolo de espiritualização. “O ar é o meio próprio da luz, do alçar do vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu. (...) O ser aéreo é *livre como o ar* e, longe de ser *evaporado*, participa, ao contrário, das propriedades sutis e puras do ar”. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. Op. cit. nota 85 cap. 3, p. 68-69.

vista, desperta interesse; e o adjetivo *infatigáveis*, nomeando o que não cansa nunca e, dessa forma, a expressão comportada pelos dois vocábulos constrói uma reiteração ininterrupta de determinados eventos, que podem ser interpretados como a dinâmica do mundo físico.

O mundo concreto apresentado em tais circunstâncias é o espaço onde aporta uma condição existencial abstrata (*canção sonora ou silenciosa, desinteressada e efêmera*) que, portanto, não é deste mundo, é uma essência e é bela (*flor do espírito*). Percebe-se nessa apresentação de imagens o contraponto de duas naturezas: uma, material, que representa o espaço físico do mundo em que habitamos; e a outra, imaterial, de natureza intangível, que não pode ser apreendida pelos sentidos convencionais, mas somente por uma natureza sensível ofertada pela linguagem poética<sup>105</sup>.

A primeira estrofe está colocada no tempo presente, buscando apresentar o sujeito *canção*, através de determinados atributos qualitativos, bem como de uma determinada ação por ele perpetrada, no exato instante em que ela se configura. Por sua vez, na segunda e derradeira estrofe, a ação transita do futuro (versos 4 e 5) para o passado (versos 6 e 7). No primeiro momento, o futuro do presente expressa um vaticínio sobre o efeito que a *canção* — enunciada na primeira estrofe e retomada nesta através de uma anáfora configurada no pronome *ela*, juntamente com a preposição *por* (que tem a função de atribuir causa) — terá sobre os homens e os tempos. Agora, diferentemente da primeira estrofe, a *canção* deixa de ser a causa primeira, revelando-se como o instrumento de ação perpetrada, um atributo de sua natureza inumana que, igualmente, serviu de transporte a esse interlocutor do outro mundo apresentado aos homens, metonimicamente através da imagem do *coração* (verso 7), o qual pode ser configurado como o “órgão central do indivíduo, corresponde, de maneira muito geral, à noção de centro. (...)”<sup>106</sup>, representando, portanto, a essência do ser em questão.

Diante de tal análise, a leitura que se nos oferece é a de um texto que versa sobre o próprio fazer poético como um instrumento de iluminação do mundo. Em tal contexto, evidencia-se um ponto de vista que exalta a natureza transcendente do primeiro em relação à condição concreta e dinâmica do segundo, corroborando o que afirmara Leodegário A. Filho acerca da definição poética de Cecília Meireles: “Pastora de nuvens, sempre andou distante da terra, numa poesia do que é transitório, mas sempre em busca do que é permanente e eterno, porque o homem é precário”<sup>107</sup>. No entanto, o eu lírico tem plena consciência dos limites

---

<sup>105</sup> Da vinculação identitária entre a poesia e a natureza, Dufrenne afirma que “a poesia é a primeira linguagem a que, no homem, responde a linguagem da Natureza, ou antes, que faz a Natureza aparecer como linguagem”. DUFRENNE, Mikel. Op. cit., nota 12, p. 218.

<sup>106</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. Op. cit., nota 85, p. 280.

<sup>107</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Op. cit., nota 24, p. 39.



dessa interferência, o que se evidencia no sexto verso, com a constatação da inutilidade prática dessa beleza na transformação efetiva dos homens e dos tempos. Por ser o poema de abertura de *Viagem*, tais preceitos podem ser estendidos para o restante da obra, como uma profissão de fé poética<sup>108</sup>.

O poema seguinte, numa perspectiva semelhante, volta-se para a questão da felicidade, numa projeção conceitual do termo.

Epigrama nº 2

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.  
Fizeste para sempre a vida ficar triste:  
porque um dia se vê que as horas todas passam,  
e um tempo, despovoado e profundo, persiste. (p. 234)

O “Epigrama nº 2” é formado por rimas cruzadas entre os versos 2 e 4 (*oras*), 6 e 8 (*iste*). Nesse poema o eu lírico utiliza a segunda pessoa do singular para dirigir-se a um interlocutor virtual. No primeiro verso da primeira estrofe ele é nomeado na condição sintática de vocativo e qualificado pelo verbo ser, que lhe atribui duas características aparentemente contraditórias: *precária/veloz*. Tais características são manifestas no instante da ação do mencionado interlocutor, proferida no segundo verso: *custas a vir*, referendando uma espera angustiada por parte do sujeito lírico; e *não te demoras*, expressão que conota a sua condição espaço-temporal efêmera. Esse termo (Felicidade) representa, portanto, um sentimento ou estado de espírito personificado — característica observada pela transcrição feita com maiúscula —, portador de um caráter dinâmico e irrefreável. Dessa forma, a felicidade habitaria o imaginário humano como o valor referencial que norteia o dimensionamento empírico dos processos cronológicos, seja na descoberta do tempo como fator incontestado, seja na criação arbitrária das horas (terceiro e quarto versos). Constitui-se, com isso, uma perspectiva de leitura do mundo que transcende o plano concreto do poema, onde as imagens ganham vida através dos significados que evocam, conforme afirma Alfredo Bosi: “Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo”.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Como se percebe aí, o poema em questão retoma tematicamente a questão central enfocada no primeiro capítulo (a metapoesia), da mesma forma que a do terceiro (a transcendência temporal).

<sup>109</sup> BOSI, Alfredo. Op. cit., nota 79, p. 14.

O quinto verso (logo, o primeiro da segunda estrofe) retoma a estrutura do primeiro, só que desta vez a ordem se inverte. A menção ao substantivo comum *coisa* referenda essa “Felicidade” como algo indefinível em termos de conceituação; a par disso, os dois adjetivos que qualificam tal substantivo evocam no sujeito lírico duas impressões distintas: uma subjetiva (*estranha*), e outra objetiva (*dolorosa*). Dessa forma, o referido interlocutor desse eu lírico vai sendo apresentado com uma identidade dicotômica que irá ser reiterada no verso seguinte, onde se evidencia um paradoxo semântico, no sujeito (Felicidade) que conduziu o objeto (vida) ao seu oposto. Nos versos seguintes (os dois que encerram o poema) a dicotomia apresentada no final da estrofe anterior vem à tona novamente: desta feita, a antítese colocada entre *as horas* e *o tempo*, confronta à impermanência do primeiro a perenidade do segundo. Tal processo enunciativo expõe a transitoriedade humana no plano temporal em que se situa, fazendo com que ele apenas tangencie a felicidade, já que esta pertence ao tempo e, portanto, faz parte de uma natureza distinta da sua.

Com base nessas observações, depreende-se que o poema, em linhas gerais, retoma a perspectiva genérica e universalizante em relação ao tema tratado, já verificada no primeiro epigrama. A expressão lírica se faz, conforme demonstrado, por intermédio da contraposição de vocábulos semanticamente antagônicos, uma particularidade que para Édison J. da Costa viria a se tornar marcante no conjunto da obra de Cecília Meireles<sup>110</sup>. Traz à tona, por outro lado, um termo de forte carga semântica, que remete ao estado ou condição de felicidade para confrontá-lo com a sua impermanência neste mundo.

A referida visão de mundo consolida-se, portanto, a partir do momento em que há a personificação do conceito de felicidade por parte do sujeito lírico, que lhe dirige a palavra sem o concurso de intermediários. Dessa forma, o referido sentimento revela-se como um apanágio dos momentos transitórios da existência, restando ao ente lírico lamentar o fato de não conseguir vivenciá-la em sua plenitude.

Já o texto seguinte dá conta de uma abordagem temática que alia a transcendência a uma perspectiva abstrata das imagens e dos valores correspondentes às mesmas. Reitera-se, no entanto, aquela noção de impermanência do poema anterior.

---

<sup>110</sup> Nas palavras do pesquisador, “a organização semântica do eixo do paradigma está assentada, no discurso ceciliano, em um esquema antitético. A antítese justapõe realidades que mútua e simultaneamente se atraem e se repelem, pois cada elemento prevê necessariamente o seu contrário, é por ele previsto e, ao mesmo tempo, um é o oposto do outro. Compõe-se um universo caracterizado pela polarização, com o estabelecimento de centros gravitacionais que ao mesmo tempo se atraem e se antagonizam, levando à indefinição”. COSTA, Édison José da. Organização polar do universo poético de Cecília Meireles. *Fragmenta - Universidade Federal do Paraná*. n.º 6, 1989. p. 194.

Epigrama nº 3

Mutilados jardins e primaveras abolidas  
abriram seus miraculosos ramos  
no cristal em que pousa a minha mão.

(Prodigioso perfume!)

Recompuseram-se tempos, formas, cores, vidas...

Ah! mundo vegetal, nós, humanos, choramos  
só da incerteza da ressurreição. (p. 242)

O “Epigrama nº 3” é composto de um terceto, dois monósticos e um dístico. Sua forma não se enquadra em nenhum esquema tradicional, uma vez que é composto por versos brancos e metrificação livre. Na perspectiva temática, o verso inaugural apresenta uma descrição de ato já decorrido — comprovado na utilização do particípio —, conotando perda: *mutilados/abolidas*. Os substantivos a eles correspondentes (*jardins/primaveras*) dão conta da ambiência onde se dão tais perdas: a natureza, ou princípio essencial donde tudo emana.

O segundo e o terceiro versos evocam a associação existente entre essa natureza viva e renovável — representada pela estação das flores — à percepção tátil do sujeito lírico, na sua condição humana. Tal associação se dá em condições excepcionais, visto que os *miraculosos ramos* pressupõem uma natureza extraordinária, e a expressão *no cristal* evoca um espaço abstrato de representação, cuja essência é tão transparente quanto delicada. Nesse momento, o sujeito lírico desperta para a própria transcendência, percebida a partir de sua interação com o atemporal e o imaterial evocado pela ambiência natural. Esse despertar efetiva-se completamente no monóstico que forma a estrofe seguinte, configurando uma pausa na representação descritiva e narrativa para manifestar um hiato emocional do sujeito lírico (conforme o comprovam os parênteses e o ponto de exclamação). Essa circunstância evoca uma reação ao contato com tal natureza, onde *prodigioso perfume* exalta aquilo que a natureza tem de essencial e que não pode ser visualizado, mas apenas sentido.

O monóstico seguinte retoma a expressão narrativa voltada à reconstituição dos jardins, das primaveras através dos seus miraculosos ramos. Trata-se de um ciclo que se renova, da morte à vida. Nesses termos, o mundo natural serve como imagem representativa de todas as coisas, alheias ao aqui agora que se inserem numa ordenação estrutural bem maior, distante significativamente ao imediato das percepções mundanas ofertadas pela visão concreta do mundo. É preciso alcançar a transcendência para apreender tais fatores de consideração do mundo e da vida.

Já no dístico final o sujeito lírico retoma o discurso reflexivo, manifestando uma expressão de desencanto com o ser humano, que se torna evidente na interjeição de abertura da estrofe (*Ah!*), em que dirige sua atenção ao mundo vegetal. A explicitada evocação valorativa do mundo natural remete o enunciador lírico a circunscrever a condição existencial humana numa perspectiva melancólica e pessimista (*chamos só da incerteza da ressurreição*). Dessa maneira, o texto poético confronta o homem com a natureza, exaltando as formas de percepção desta última em relação à humana, que, por serem tão restritas e acanhadas, não conseguem apreender as verdades mais sutis e abstratas. Dá-se, assim, na ambiência primitiva (no sentido de primeira) que o texto exalta, portanto, a atitude contemplativa proporcionada pelo estado lírico evocado. Sobre a valoração da natureza para Cecília Meireles, assim se manifesta Darcy Damasceno:

A visão da natureza física é, na poesia de Cecília Meireles, não só pormenorizada, mas também panorâmica. Ademais da meticulosidade na inventariação das coisas, ocorre nela a pintura larga, policrômica, na qual se retrata um cenário de árvores, nuvens, rios, bichos e homens. No campo, sobretudo, busca o poeta seus motivos, e esse pendor para o ruralismo encarrilha-se por profundos vínculos panteísticos.<sup>111</sup>

Já o texto seguinte, lança mão de uma circunstância imagética associada à água salgada da lágrima e do mar, para expressar um estado de melancolia e tristeza que, personificado, remete a uma determinada condição humana.

Epigrama n° 4

O choro vem perto dos olhos  
para que a dor transborde e caia.  
O choro vem quase chorando  
como a onda que toca na praia.

Descem dos céus ordens augustas  
e o mar chama a onda para o centro.  
O choro foge sem vestígios,  
mas levando náufragos dentro. (p. 249)

Diferentemente dos anteriores, esse poema apresenta certa regularidade métrica, sendo composto de duas quadras, com versos octossílabos e rimas cruzadas (versos 2 e 4, 6 e 8). A regularidade estende-se igualmente para a construção sintática dos enunciados, visto que a cada dois versos há um período composto; nessa estrutura, a primeira estrofe apresenta dois períodos compostos por subordinação — o segundo verso forma uma oração subordinada

---

<sup>111</sup> DAMASCENO, Darcy. Op. cit., nota 48, p. 38.

adverbial final e o quarto verso, uma oração subordinada adverbial comparativa, já o primeiro e o terceiro versos formam as respectivas orações principais de cada período —; a segunda estrofe apresenta dois períodos compostos por coordenação — o sexto verso é uma oração coordenada sindética aditiva e o oitavo, uma coordenada sindética adversativa, o quinto e o oitavo versos formam as respectivas orações coordenadas assindéticas de cada período.

Nos dois primeiros versos há uma associação entre as palavras *choro* e *dor*, onde a primeira funciona como aliada e contrapartida física da condição psicológica evocada pela segunda, sendo que a relação entre ambas conota um estado emocional de tristeza. A par dessa relação semântica, existe a animização de um sentimento evocado pelo substantivo “choro”: na primeira estrofe ele está associado ao verbo *vir* (1º e 3º versos); e na segunda, ao verbo *fugir* (7º verso). Tais verbos expressam movimento, ação desempenhada de forma autônoma por um sujeito. Na sentença “O choro vem quase chorando” (3º verso), a animização torna-se mais explícita e o vocábulo em destaque concentra em si, ao mesmo tempo, um ser, um sentimento e uma ação. Por outro lado, a expressão *choro* caracteriza uma imagem de dinamicidade, do líquido vertido pelos olhos que tende a escorrer pela face; atente-se, também, ao fato de que a natureza de tal líquido é salgada, vinculando-o diretamente ao espectro paradigmático do imaginário marinho. Para Chevalier e Gheerbrant, o simbolismo do mar está associado à própria dinâmica da vida:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.<sup>112</sup>

Como se percebe, a referida perspectiva atribui ao mar uma representação simbólica de origem e finitude dos seres, circunstância essa que é uma marca constante na poética ceciliana, conforme o que fora observado por Walmir Ayala: “Em todos os seus livros Cecília expressou uma visão objetiva das diversas atitudes de sua passagem pelo mar, símbolo que determina para ela, a integridade no Absoluto”<sup>113</sup>. No seu fluir inabalável, o mar abrange os princípios antagônicos alicerçados pelos preceitos da vida e da morte, numa projeção que se torna mais evidente ao confrontarmos a primeira estrofe — na descrição efetiva de circunstâncias atinentes ao mundo concreto —, com a segunda — em que se insere uma circunstância metafísica, transcendente (*ordens augustas* que *descem dos céus*). Nisso

---

<sup>112</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. Op. cit. nota 85, p. 592.

<sup>113</sup> AYALA, Walmir. Op. cit., nota 26, p. 34.

vislumbra-se uma postura marcante no ideário poético da autora, mediante a interação do plano concreto com o transcendente, situação essa assim analisada por Nelly N. Coelho: “Às coisas mais simples, aos espetáculos mais prosaicos, a nossa poetisa superpõe, constantemente, o problema existencial do ‘depois’ da vida; problema que o seu espírito parece já ter encontrado a resposta. Daí a contenção e a serenidade de seus versos”<sup>114</sup>.

Do ponto de vista do percurso lírico, no sexto verso ocorre a suspensão do ato concreto de chorar, conforme a metáfora *o mar chama a onda para o centro*. Contudo, os dois versos finais do poema nos remetem à idéia preconizada pelo sujeito lírico de que a ação concreta que representa tristeza ou dor ultrapassa o instante imediato da ação desencadeadora de tal sofrimento, deixando marcas indelévels naquele que a percebe. O poema trabalha a referida proposta temática de uma forma que deixa nítido um melancólico sentimento de exílio e solidão vivenciado pelo sujeito lírico, revelando uma essência lírica em desalinho com o tempo e o espaço que vivencia, na legitimação de uma auto-definição identitária da poeta, conforme a leitura feita por Menotti del Picchia:

Há uma nostalgia invencível na alma de Cecília, uma espécie de tonto maravilhamento por se encontrar num mundo formal, anguloso, ensolarado, cruamente realista e um ansiado desejo de regressão ao seu neblinoso mundo interior, feito de esgarçados devaneios. É como a tristeza de um exilado que não se conforma com a paisagem espiritual e física do seu exílio. Daí, como uma constante, a nota de desencanto, a tristeza de uma enervante saudade interior por outro tipo de vida ou por outra essência de criaturas. Seus desejos se despalam, após uma ansiosa busca, em torno de gélidos ideais mortos. Toda a sua poética fica entre a sua ânsia e seu desalento, sua concepção de um ideal e o vazio do mesmo.<sup>115</sup>

O texto seguinte, por sua vez, volta-se à aproximação da gota d’água com a folha seca, submetidas ao vento. Trata-se do contraste entre a fragilidade das primeiras diante da força representada pelo último.

Epigrama nº 5

Gosto da gota d’água que se equilibra  
na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:  
e ela resiste, no isolamento.

Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto:  
pronto a cair, pronto a ficar — límpido e exato.

E a folha é um pequeno deserto  
para a imensidade do ato.

(p. 258)

<sup>114</sup> COELHO, Nelly Novaes. Op. cit., nota 87, p. 19.

<sup>115</sup> PICCHIA, Menotti del. Op. cit., nota 98, p. 46-47.

O poema é composto de quatro dísticos de metrificação irregular. Seus versos estão construídos sob o esquema de rimas cruzadas. É o primeiros dos epigramas até aqui analisados em que todos os versos estão inseridos no esquema de rimas.

O eu lírico começa enfatizando uma predileção particular, conforme o uso que faz do verbo “gostar” na primeira pessoa do singular, cujo pronome está omitido por elipse. Há no primeiro verso uma aliteração entre *gosto* e *gota*, que estão associados. O objeto da atenção desse sujeito lírico é a imagem representada pela capacidade de resistência de uma *gota d’água* exposta a determinadas condições. Ela está sobre ou sob *a folha rasa* (2º verso), a qual conota uma idéia de *isolamento* (4º verso) e está metaforizada na imagem de *um pequeno deserto* (7º verso); além disso, a referida folha está particularizada na utilização do artigo definido que a antecede, o que a diferencia de uma folha qualquer. Outrossim, essa gota está submetida à pressão do *vento* (2º verso), elemento que é vinculado, em seguida, à metáfora poética do *oceano de ar*, a qual aproxima dois elementos primordiais da natureza e, metonimicamente, encerra a vibração secreta de *todo o universo* (3º verso).

As duas primeiras estrofes são representadas pela *gota d’água*, como objeto de atenção do sujeito lírico. A mesma possui uma atuação defensiva em relação às condições as quais está submetida, conforme o revelam os verbos *equilibrar* (1º verso) e *resistir* (quarto verso) que lhe são atribuídos. Já a terceira estrofe tem essa referência substituída por um atributo que a representa: *seu cristal simples, límpido e exato*; associado a um verbo que preconiza uma ação consciente e autônoma por parte de seu sujeito: *reprimir* (5º verso). A quarta e última estrofe, por sua vez, relaciona o espaço (*folha/pequeno deserto* — 7º verso) à ação (*imensidade do ato* — 8º verso), referindo a insuficiência do primeiro para dimensionar a importância da segunda.

“Epigrama nº 5” é um poema que utiliza todo um conjunto de imagens associadas aos elementos primordiais da natureza, como a água (*gota/oceano*), o ar (*vento/ar*) e a terra (*folha/deserto*); há igualmente a associação entre imagens grandiloqüentes e absolutas (*todo o universo/imensidade do ato*), e imagens singelas e essenciais (*cristal simples/pequeno deserto*). Além disso, permeia o texto um jogo entre a dimensão do espaço e do tempo, representada pela ação em si, seus elementos e suas circunstâncias, pênante a significação atemporal da mesma vista sob o prisma de observação do eu lírico, que lhe confere um significado alegórico atinente à própria condição do ser poético<sup>116</sup>. As referências ao agente

---

<sup>116</sup> A abordagem poética centrada nos referenciais do tempo e do espaço constitui-se numa recorrência aos mesmos índices referenciais que motivaram os estudos encetados no capítulo anterior. Isso reafirma aquela

lítico podem ser vislumbradas nas idéias do isolamento e da resistência evidenciadas no poema, as quais refletem concepções de Cecília Meireles acerca do fazer poético, do poeta e da própria poesia, que dão conta de sua total inadequação aos ditames do mundo em que está inserido<sup>117</sup>. Tal inadequação, por outro lado, não significa distância intransponível, trata-se, porém, de uma ausência que se faz presente através de uma ressignificação da realidade a partir do enfoque diferenciado e sutil que somente a poesia pode evocar.

O poema a seguir relata determinadas circunstâncias poéticas da trajetória e da representatividade de uma lágrima sobre o mundo terreno.

Epigrama nº 6

Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima.  
O vento que a secou deve estar voando noutros países,  
o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira  
— esteve sobre ela, mas não viu seu esplendor.

Só com a morte do tempo os pensamentos que a choraram  
verão, junto do universo, como foram infelizes,  
que uma lágrima foi, naquela noite, a vida inteira,  
— tudo quanto era *dar* — a tudo que era *opor*.

(p. 265)

O texto acima apresenta duas instâncias distintas de apresentação: a estrutural e a temática, cada uma delas possuindo características específicas a serem observadas. Do ponto de vista estrutural, o poema é composto de duas quadras com metrificação irregular. Entretanto, observa-se que há uma similitude formal entre as estrofes, no que diz respeito à composição de seus versos. Assim, o 6º verso repete o número de sílabas métricas do 2º (quinze), o 7º repete o 3º (quatorze) e o 8º repete o 4º verso (treze). Há entre os respectivos versos uma equivalência em suas terminações, configurando rimas interpoladas. Tais circunstâncias refletem uma estrutura poemática forjada de tal maneira que sua cadência rítmica seja equíssonante entre as estrofes. Nessa configuração fica evidenciada a integridade do texto, a partir da equivalência proposta entre suas partes.

De outra face, sob a perspectiva temática, observa-se que o primeiro verso configura uma instância narrativa, dando conta do espaço (*nestas pedras*), de um tempo (*certa noite*) e de uma ação (*uma lágrima caiu*). Essas circunstâncias põem em relevo um fenômeno físico humano, que conota forte emoção, podendo caracterizar dor (física ou emocional) ou alegria.

---

convicção de que, em Cecília Meireles, estabelece-se uma inter-relação conceitual que ultrapassa a dimensão da forma e dos grupos temáticos mais próximos.

<sup>117</sup> Em consonância ao que fora dito na nota anterior, tem-se aí uma retomada dos preceitos enfocados no capítulo um do presente trabalho.



Sintaticamente, esse sujeito do verso inicial torna-se objeto nos demais versos da referida estrofe, através dos pronomes que a representam: pronome oblíquo átono *a*, nos dois versos seguintes, e pronome pessoal reto *ela*, no quarto verso. O vento extraiu-lhe a própria natureza, seu estado de liquidez, e foi embora na sua sina de movimento; o luar, por sua vez, fê-la estremecer, mas é cego para vê-la. Portanto, toda a primeira estrofe nos apresenta um conflito de percepção, uma dissintonia entre o eu lírico, na sua sondagem poética da realidade, e a natureza temporal, expressão do mundo concreto: pessoas, seres e objetos, cuja manifestação se dá mediante a ação dos dois elementos referidos. O motivo de enunciação do poema, *uma lágrima*, de acordo com o artigo indefinido que a antecede tem, por um lado, uma condição de ser indiferenciada em termos qualitativos; por outro lado, sua singularização numérica a torna diferenciada, capaz de conglomerar todas as lágrimas do mundo. Tal fato revela sua natureza distinta do mundo concreto em que caiu, assumindo uma postura autenticamente lírica, cuja força de expressão é apreendida através do caráter rítmico e semântico que a atitude poética é capaz de invocar.

Para referendar a condição de ser da dupla natureza presente no poema, a primeira estrofe revela o universo concreto do mundo temporal (*pedras, noite, vento, países, luar, olhos brancos de cegueira*), enquanto que a segunda estrofe utiliza imagens e representações do mundo abstrato, com a personificação de seus elementos (*tempo, pensamentos, universo*). Portanto, tematicamente o poema apresenta uma clara distinção entre suas estrofes, as quais configuram instâncias específicas: uma, material, na primeira estrofe; e outra, imaterial ou conceitual, na segunda. Acima dessas diferenças está a percepção lírica do sujeito, vislumbrada na representação imagética do índice *lágrima* que, sendo vertida pelos pensamentos e entrando em contato com o mundo exterior, tem seu significado exaltado e sua condição diferenciada exposta. Há, para esse propósito, a necessidade da extinção do tempo (*a morte do tempo*, 5º verso), a valorização do instante (*uma lágrima foi, naquela noite, a vida inteira*, 7º verso), e a conseqüente supressão das contradições do espírito, conforme expresso no verso final do poema, significativamente colocado na antítese *dar/opor*. Tal estado de ser é prenunciado pela poesia de Cecília Meireles, como linguagem e como concepção de mundo, ultrapassando a semanticidade das palavras e os limites da racionalidade na busca da essência mesma de todas as coisas, ou como afirma Paulo Rónai: “Ser-se o que é, exprimir seu teor ideal com maior intensidade, constitui para ela a finalidade poética da existência”<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> RÓNAI, Paulo. As tendências recentes. *Perspectiva*. Belo Horizonte, fev. [s/d], 1947. p. 50.

O poema a seguir, estabelece uma visão dual entre os anseios que distinguem o eu lírico daqueles que representam as conquistas e valores humanos, não ligados à poesia.

Epigrama nº 7

A tua raça de aventura  
quis ter a terra, o céu, o mar.

Na minha, há uma delícia obscura  
em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir,  
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer *passar*. (p. 272)

O texto é composto de quatro dísticos de versos octossílabos, com rimas cruzadas; há, igualmente, uma prevalência das anáforas, bem como das estruturas paralelísticas. Tais ocorrências ofertam ao conjunto dos versos e estrofes do referido epigrama uma cadência métrica regular, em que a sonoridade musical destaca-se como uma de suas principais características, realçando-lhe a projeção temática ensejada<sup>119</sup>. Vale lembrar, quanto à interatividade possível de se verificar entre música e poesia, as idéias que a esse respeito Charles Baudelaire explicitara em um ensaio intitulado “Música e Sugestão”:

Sempre ouvi dizer que a música não pode vangloriar-se de traduzir seja o que for com exatidão, como acontece com a palavra ou a pintura. Isso é verdadeiro até certo ponto, mas não é inteiramente verdadeiro. Ela o traduz a seu modo, e com os meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e até mesmo na palavra escrita, que é no entanto a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna a ser completada pela imaginação do ouvinte.<sup>120</sup>

A tematização do poema se faz revelar através de um jogo de idéias e concepções de mundo que confrontam dois antagonistas distintos: um “eu”, que representa o próprio sujeito da enunciação lírica; e um “tu”, seu virtual ouvinte ou leitor, que se não é nominalmente especificado, personifica um determinado padrão coletivo de valoração da vida e do mundo<sup>121</sup>. Além disso, desponta o fato de que tanto o *eu* quanto o *tu* do poema personificam grupos (*raças*) que representam anseios dicotômicos, cuja oposição se faz representar na

<sup>119</sup> A perspectiva da musicalidade associada com a palavra poética, já tendo sido objeto de atenção do segundo capítulo do presente trabalho, evidencia-se como mais um fator que legitima a unidade conceitual dos textos que compõem a obra de Cecília Meireles, aqui exemplificados com a estrutura epigramática.

<sup>120</sup> BAUDELAIRE, Charles. Música e Sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. Op. cit., nota 44, p. 43.

<sup>121</sup> Acerca da relação da primeira com a segunda pessoa do singular, Alfredo Bosi já dedicara importantes considerações, conforme citado no segundo capítulo do presente trabalho, nas notas 49 e 57.

própria alternância das estrofes: enquanto a primeira e a terceira estrofes são dedicadas à expressão dos desejos de um “tu”; a segunda e a quarta contrapõe-na com as aspirações de um “eu”. Assim, da mesma forma que as rimas se cruzam entre os versos, as estrofes são contrapostas numa alternância dialética, na qual a tese do *tu* é marcada pela ênfase no querer ter (terra, céu, mar), através de um agir que enceta o ciclo completo da própria condição existencial — *partir, guerrear, sofrer, vencer, voltar* —; não obstante, a antítese do *eu* é construída mediante negativas àquelas proposições, até que no verso final afirma sua real intenção — *passar*. Não há, no entanto, uma síntese ou solução de continuidade, capaz de aproximar ou mesmo dirimir as divergências existentes entre as partes, em consonância com a perspectiva estrutural do poema, que formam linhas paralelas e intangíveis entre si.

Numa perspectiva semântica de análise das palavras empregadas no poema, percebe-se que a utilização das expressões “minha” e “tua” representam duas categorias de indivíduos de semelhante natureza, visto que ambos pertencem a uma mesma classe gramatical: pronomes possessivos, primeira e segunda pessoa do singular. Os referidos grupos são definidos como “raças” que, num tal contexto, não refletem qualquer distinção étnica, mas sim ideológica, visto que seu ponto de contradição não está no “ser”, e sim no âmbito do “querer”, configurando desejos e anseios que se contrapõem.

Na primeira estrofe, há uma caracterização da chamada “tua raça”, através da locução adjetiva “de aventura”, que caracteriza uma opção de vida ligada à praticidade e à ação no mundo concreto, que será confirmada no verso seguinte, através da locução verbal “quis ter”, a qual, sendo representada no pretérito perfeito, indica um anseio desencadeador de outros subseqüentes. Já a dimensão desse anseio proposto pode ser vislumbrada nos substantivos que o complementam “terra, céu e mar” que, antecidos por artigos definidos, representam a totalidade física do planeta. A esse anseio pela posse do mundo concreto o eu lírico propõe sua própria concepção da realidade, na segunda estrofe, onde a expressão *há uma delícia obscura em não querer, em não ganhar* conota um estado anímico de prazer abstrato nos elementos que negam aquilo que move seu oponente. A terceira estrofe, que se associa à primeira, apresenta o “querer” associado a *partir, guerrear, sofrer, vencer, voltar*. Tal seqüência representa uma gradação linear de eventos e ações do mundo concreto, ou mais precisamente, uma metáfora para um ciclo completo de existência focado nos referenciais desse mundo em que vivemos. Já a última estrofe, ao encerrar o poema, complementa a segunda e é mais precisa quanto aos seus reais anseios, que não estão associados a esse mundo, onde as circunstâncias do “ir” e do “vir” renegam qualquer tipo de ação que implique deslocamento geográfico de um espaço ao outro, bem como a própria idéia cíclica utilizada na

estrofe anterior; o último verso é o único em que o sujeito lírico deixa de utilizar negativas para afirmar definitivamente sua única intenção no que diz respeito a esse mundo: *passar*. Tal vocábulo merece uma consideração especial, pois, além do fato de encerrar o poema, possui uma grafia diferenciada, como a expressar a palavra final numa contenda discursiva.

O sujeito lírico manifesta, portanto, dois querereres distintos, um ligado à lógica e às circunstâncias desse mundo em que vivemos; e outro, ao qual se filia fazendo uma opção pela negativa dos preceitos que movem o primeiro grupo. Enquanto o primeiro grupo tem seu universo de valores concretos e imediatos, o segundo prefere buscar sentido e significação através da transcendência pessoal que o desvincula das regras e valores desse mundo. Nesse grupo, os indivíduos preferem se locupletar no abstrato dos sentimentos (*delícia obscura*), cientes de sua inadequação ao mundo em que vivem, simplesmente passando por ele e fugindo das idas e vindas que circunscrevem as criaturas, paradoxalmente, a um mesmo lugar e uma mesma condição.

O texto seguinte revela uma plena consciência do eu lírico, diante da sua condição diferenciada entre os seres, na irrevogabilidade da própria solidão que lhe reservara o destino.

Epigrama n° 8

Encostei-me a ti, sabendo bem que eras somente onda.  
Sabendo bem que eras nuvem, depus a minha vida em ti.

Como sabia bem tudo isso, e dei-me ao teu destino frágil,  
fiquei sem poder chorar, quando caí. (p. 282)

O poema é composto de dois dísticos de metrifcação irregular. Da mesma forma que o anterior, esse epigrama expõe uma comunicação direta da primeira com a segunda pessoa do singular. Nesse caso, a segunda pessoa é nomeada, metaforicamente, primeiro como *onda* e depois como *nuvem*. Já a primeira pessoa está associada a uma ação realizada: *encostei-me*; dois atos de confiança: *depus a minha vida*, *dei-me ao teu destino frágil*; e uma ação sofrida: *caí*. Some-se a esse fato o predomínio dos verbos no pretérito perfeito (*encostei-me*, *depus*, *dei-me*, *fiquei* e *caí*), que conotam uma seqüência linear e gradual já concluída, entre a aproximação e o afastamento do sujeito lírico com o objeto de sua atenção; outrossim, o pretérito imperfeito empregado é utilizado para a definição do referido “ser” (*eras*), e para informar sobre a ciência que o eu lírico tinha acerca de todas as circunstâncias que o caracterizavam (*sabia*), já no próprio transcurso de sua experiência, conforme se confirma pelo gerúndio *sabendo*.

O sujeito lírico associa-se àquilo que no outro determina sua própria condição perante esse mundo: a fragilidade do destino, que representa, mais do que uma condição imediata, um ideal a ser alcançado. Daí que sua consciência da aproximação a um elemento do mar e outro do ar só lhe atesta a inadaptabilidade à própria condição concreta terrena, buscando no efêmero e no transitório, representado por aquelas duas imagens, um sentido ao seu existir, ainda que essa associação a esse “ser” não pudesse ser definitiva e significasse para o sujeito lírico uma previsível queda. A esse termo, que encerra o poema, podemos atribuir uma descida involuntária de um nível superior, representado pelo espaço de seus anseios, junto àquele que lhe justificara as ações, conduzindo a um provável retorno para seu local de origem.

Não havia uma solução de continuidade possível àquela aproximação entre o sujeito poético e “aquele” que representava uma condição de ser completamente distinta da sua. Entretanto, o significado maior dos eventos decorridos, enumerados no poema, está no valor do momento vivido, na intensidade justificada pelas circunstâncias que não poderiam ter solução de continuidade num tempo concreto de percepção, mas ganhariam relevo na percepção transcendente e, portanto, atemporal que o lirismo da poesia ceciliana é capaz de evocar, conforme leitura apresentada por Nelly N. Coelho, a qual procura traçar um quadro identitário da autora de *Viagem*, caracterizando-lhe a transcendentalidade poética:

“Ver o eterno instante” pelo milagre da poesia; no mutável “mar da vida” ser um “eterno coral de pensamento” marca decisivamente a “intemporalidade” da poesia ceciliana. Só os grandes poetas conseguem, como Cecília Meireles, partir da circunstância e alçar vôo para as eternas regiões do transcendente, sem perder o contato com as realidades simples da vida.<sup>122</sup>

No poema que segue, erige-se uma atmosfera filosófica a partir das imagens fornecidas pela ação do vento sobre o espaço físico, na instância noturna de percepção.

Epigrama nº 9

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

Haverá mesmo algum pensamento  
sobre essa noite? sobre esse vento?  
sobre essa folha que se vai?

(p. 289)

---

<sup>122</sup> COELHO, Nelly Novaes. Op. cit., nota 87, p. 14.

O poema é composto por dois tercetos, de metrificação irregular. Esse epigrama possui uma composição estrutural que lhe garante forte musicalidade, conforme apontam as referências a seguir: os versos rimam, de acordo com o esquema AA, BCCB; há duas assonâncias que se alternam ao longo primeira estrofe /a/ e /o/; uma aliteração no primeiro verso /v/ e outra no segundo /t/; na segunda estrofe predomina a aliteração do fonema /s/, presente nos três versos, e uma marca do fonema /m/ no quarto verso (primeiro da estrofe), há também assonâncias de /a/, /e/, /o/ e /u/ que se alternam na referida estrofe.

Quanto à composição sintática, as duas estrofes são distintas entre si: a primeira é constituída por um período composto por coordenação, com três orações coordenadas assindéticas, onde cada verso é composto por uma oração independente (com sujeito e predicado dispostos na ordem direta), separado por vírgulas entre si, com um ponto final encerrando aquele momento enunciativo; já a segunda estrofe é caracterizada por uma oração longa, separada por interrogações, que atuam como se fossem vírgulas — visto que as palavras que as sucedem são iniciadas por minúsculas — , e uma oração subordinada substantiva completiva nominal. Na segunda estrofe não existe sujeito, o verbo “haver” introduz uma proposição interrogativa (quarto verso) que se divide em três questões distintas (quinto e sexto versos), cada uma delas complementando aquela proposição.

Na primeira estrofe *O vento voa* está relacionado a uma circunstância de movimento, na personificação de um elemento que tem na própria ação que lhe é atribuída sua natureza essencial. No verso seguinte, *a noite toda se atordoa*, há numa metonímia dos seres que têm suas vidas ligadas a tal instância temporal, por necessidade ou por opção, e que sofrem os reflexos daquela ação anterior. Após tais reflexos coletivos, *a folha cai* singulariza, através do artigo definido que antecede o substantivo, a conseqüência fatal da ação daquele vento sobre um determinado elemento, inserido num contexto maior representado pela própria árvore e pela ambiência noturna.

Na segunda estrofe, diante do que fora narrado na primeira, o eu lírico interroga-se quanto à possibilidade de apreensão de significados que transcendam os fenômenos. Conforme os questionamentos propostos, através de uma imagem que sugere a chegada do outono, a estação que simboliza a morte e o renascimento da natureza, constituem-se circunstâncias que, alegoricamente, podem ser transpostas para uma busca de significados concernente à própria razão de ser do homem no mundo. Dessa forma, a inexorabilidade do tempo e as circunstâncias que o caracterizam relacionam-se com a imagem do vento; o mistério e a obscuridade que encerram a compreensão da vida pelo homem estão expressos na

imagem da noite<sup>123</sup>, enquanto o sentimento de finitude ou transcendência do ser está presente na imagem final do poema, na *folha que se vai*.

No poema seguinte, o eu lírico volta-se a apreciação desencantada dos valores que moldam sua própria condição de ser.

Epigrama nº 10

A minha vida se resume,  
desconhecida e transitória,  
em contornar teu pensamento,

sem levar dessa trajetória  
nem esse prêmio de perfume  
que as flores concedem ao vento. (p. 300)

Esse epigrama é composto por dois tercetos de versos octossílabos. As três terminações de versos da primeira estrofe se repetem na segunda, sendo que o quarto verso rima com o segundo (*tória*), e o sexto com o terceiro (*ento*); há ainda o quinto verso que repete a terminação do primeiro (*ume*). Constitui-se o poema de um só período, dividido em duas orações na primeira estrofe e outras duas na segunda; há uma única letra maiúscula, iniciando o primeiro verso, e um único ponto final, encerrando o sexto verso; os versos são separados por vírgulas, na primeira estrofe, e por conjunções, na segunda. Do ponto de vista semântico, na primeira estrofe, o segundo e o terceiro versos são complementares ao primeiro; na segunda, o quarto verso subordina-se ao que fora enunciado ao longo de toda a estrofe anterior; o quinto verso complementa seu antecessor, e o sexto subordina-se aos dois anteriores.

A primeira estrofe está centrada numa inferência afirmativa, na qual o eu lírico se dirige a seu interlocutor imediato, expresso na segunda pessoa do singular, declarando que o pensamento desse interlocutor constitui-se na razão do seu próprio existir. O aposto, colocado no segundo verso, dirige à expressão *minha vida* dois atributos qualificativos — *desconhecida e transitória* — que expressam uma condição de isolamento e um caráter de impermanência do sujeito lírico diante do mundo. A segunda estrofe apenas revela a ausência de retorno ou satisfação na atitude perpetrada pelo sujeito lírico. A ação do sujeito lírico apresenta ao longo do poema, portanto, um caráter de movimento constante marcado por uma natureza circular (*contornar/ trajetória*), fazendo com que esteja constantemente próximo do objeto de sua atenção, sem poder jamais tocá-lo ou se fazer notar por ele.

---

<sup>123</sup> Para uma maior compreensão acerca do simbolismo encetado pela noite, vide citação do “Dicionário de Símbolos”, de Chevalier e Gheerbrant, cuja referência completa encontra-se na nota 85 deste trabalho.

Já o poema seguinte retoma a imagem do vento para expressar um processo de transformação que esse ente etéreo exerce sobre seres e coisas, numa alusão à impermanência.

Epigrama nº 11

A ventania misteriosa  
passou na árvore cor-de-rosa,  
e sacudiu-a com um véu,  
um largo véu, na sua mão.

Foram-se os pássaros para o céu.  
Mas as flores ficaram no chão. (p. 309)

Esse poema não possui o mesmo metro em todos os versos, entretanto observa-se um equilíbrio na constituição dos mesmos: o primeiro e o terceiro são heptassílabos; o segundo e o quarto, octossílabos; o quinto e o sexto, eneassílabos. Há rimas paralelas nos dois primeiros versos e cruzadas nos demais (esquema AABCBC). Mesmo não possuindo o mesmo número de versos, as duas estrofes apresentam o mesmo número de orações: duas orações coordenadas, cada uma delas, sendo que a primeira de cada estrofe é assindética (primeiro e segundo verso, e o quinto verso), a segunda da primeira estrofe (terceiro e quarto verso) é aditiva, e a segunda da segunda estrofe (sexto verso) é adversativa. Portanto, de acordo com os detalhes observados, percebe-se que esse epigrama apresenta uma bem estruturada fluidez rítmica e melódica em sua composição, ou seja, trata-se de uma plena identidade entre música e poesia que mais uma vez se faz notar nos versos de Cecília Meireles.

Além disso, o sujeito lírico retoma a imagem do vento (já utilizada no “Epigrama nº 9”) para expressar uma ação que se desencadeara sobre um determinado ambiente. Desta feita, se trata de um vento intenso (*ventania*) associado a um adjetivo (*misteriosa*) que lhe atribui uma origem e uma natureza incertas<sup>124</sup>. No segundo verso surge um objeto que fora alvo da atenção daquele sujeito etéreo: a *árvore cor-de-rosa*. Essa imagem também é controversa, visto que tal cor de árvore só é possível num universo lírico, não pertencendo ao mundo concreto da natureza. Portanto, essa imagem poética também se coaduna à idéia de mistério que integra a natureza do sujeito que lhe dedica atenção. Entre o segundo e o terceiro versos são dispostas duas ações (*passou e sacudiu-a*), que se relacionam numa gradação acerca da influência que tivera a presença do vento sobre aquela árvore. Entre o terceiro e o quarto versos ocorre a animização daquele ente de natureza etérea, que fora sujeito agente

---

<sup>124</sup> O simbolismo do vento também é fator de observação recorrente neste trabalho, tendo sido mais bem detalhado, a exemplo do que fora mencionado na nota anterior, a partir de sugestões encontradas no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant.



daquelas ações (*um véu, um largo véu, na sua mão*), revelando uma disposição intencional e humana na realização daqueles eventos.

Na segunda estrofe surgem mais dois personagens afetados pela ação daquela ventania, um no quinto e outro no sexto verso: *os pássaros e as flores*; a conjunção que liga esses versos é uma coordenativa adversativa: *Mas*. A essa conjunção, que por sua natureza revela uma condição contrastante entre as partes, estão associados dois pares antitéticos *foram/ficaram* e *céu/chão*. Nessa estrofe estão expressos, portanto, dois destinos para aqueles que vivenciaram o fenômeno proporcionado por aquela “ventania misteriosa”: quem possuía uma natureza aérea (*pássaros*) ascendera a um espaço diferenciado (*céu*), transcendendo o mundo em que vivia; já aqueles de natureza terrestre (*flores*) permaneciam onde estavam suas raízes (*chão*).

Partindo das observações acima enunciadas, depreende-se que o poema possui um conjunto de imagens poéticas que poderão ser submetidas à seguinte interpretação: a *ventania misteriosa* fora uma mensagem que chegara, de alguma fonte incógnita, ao universo sensível da arte (*árvore cor-de-rosa*), sacudindo-o com *um largo véu* — um objeto que, em movimento, acaba por revelar aquilo que está escondido. Só foram capazes de compreender tal mensagem aqueles que não estavam presos aos valores imediatos de sua condição terrena (*os pássaros*), possuindo um espírito liberto; *as flores*, ainda que sejam elementos associados à idéia de beleza, representam aqueles que não são capazes de apreender uma mensagem de natureza tão sutil, estando presos a uma mesma representação da arte e da própria vida.

No texto seguinte, o sujeito lírico constitui uma circunstância imagética que utiliza caracteres concretos de representação, com o intuito de promover uma metáfora para sua própria condição de ser, na condição de agente poético.

Epigrama n° 12

A engrenagem trincou pobre e pequeno inseto.  
E a hora certa bateu, grande e exata, em seguida.

Mas o toque daquele alto e imenso relógio  
dependia daquela exígua e obscura vida?

Ou percebeu sequer, enquanto o som vibrava,  
que ela ficava ali, calada mas partida?

(p. 318)

Esse poema é composto de três dísticos de versos dodecassílabos. Há uma rima cruzada entre o segundo, o quarto e o sexto verso (terminação *ida*). Percebe-se, igualmente, a

reiteração sistemática de determinados sons vocálicos (assonâncias) em cada um dos versos: /a/, /e/ e /o/ no primeiro; /a/ e /e/ no segundo; /e/ e /o/ no terceiro; /a/, /e/ e /i/ no quarto; /e/ e /u/ no quinto; e /a/ no sexto verso. Em termos de construção sintática, a primeira estrofe é constituída por duas orações, tendo na conjunção aditiva o elemento responsável pela unidade entre as partes; a segunda estrofe é formada por uma única oração iniciada pela conjunção adversativa e encerrada pelo ponto de interrogação; e a terceira se constitui de cinco orações, separadas por vírgulas e conjunções e finalizada por um ponto de interrogação.

A ação relatada no poema é a de um *relógio*, adjetivado como *alto e imenso*, sobre um *pequeno inseto*, cuja definição o caracteriza como *exígua e obscura vida*. O eu lírico utiliza o referido episódio, primeiro relatando a ação em si (primeira estrofe), posteriormente ele propõe duas reflexões acerca do significado daquele evento (segunda e terceira estrofes). Mesmo com o fato decorrido no encontro da engrenagem com o inseto, não houve qualquer alteração na rotina da engrenagem que compreende o relógio, ou seja, o tempo seguiu o seu curso normalmente. Em tal imagem, percebe-se uma metáfora sobre o contraste entre a máquina do tempo, com sua grandeza inexorável, e a vida, pequena e indefesa. Seus caminhos só se cruzam quando a primeira, em seu percurso irreversível e irremediável, atropela e destrói a segunda, em sua natureza frágil e sua condição perecível.

As duas interrogações apresentadas pelo poema — na segunda e na terceira estrofe — já surgem deixando subentendidas suas próprias soluções, a partir de um mesmo verso — o segundo verso da primeira estrofe —, visto que a hora certa, fatal e irrevogável não deixara de ser anunciada pelo mesmo mecanismo que, instantes antes, atingira aquele inseto. Logo, a continuidade de movimento do relógio não seria afetada pelo que sofrera o inseto, nem havia qualquer possibilidade de que um mecanismo autônomo, *alto e imenso*, destinado à contagem do transcurso do tempo, tomasse conhecimento da existência daquele ente minúsculo, *de exígua e obscura vida*. Evidentemente o sujeito lírico não oferece resposta direta aos seus questionamentos, deixando no ar questões que afligem o espírito humano em todas as épocas e em muitas circunstâncias, as quais assinalam tacitamente uma afirmação da própria Cecília, ao definir a sua missão poética: “O escritor é a pessoa que diz o que muitos sentem e não sabem expressá-lo. Nossa responsabilidade é de dizer essas coisas com clareza”<sup>125</sup>. Lança, contudo, algumas elucubrações acerca das circunstâncias que regem a natureza humana em sua pequena e insignificante condição de ser, estando submetida a mecanismos que agem inexoravelmente sobre o mundo, no tempo e no espaço de nossas percepções mais íntimas e

---

<sup>125</sup> MEIRELES, Cecília. Op. cit., nota 18, p. 143.

autênticas: “E há, também, essas coisas que nem todas as pessoas sentem, mas que o escritor ensina a sentir”<sup>126</sup>.

No texto subsequente, configura-se uma discurso que confronta reis, heróis, santos e poetas, em suas respectivas trajetórias através do tempo.

Epigrama nº 13

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.  
Os poetas, cingidos de cardos. (p. 323)

Esse epigrama é composto por dois tercetos de versos octossílabos, possuindo rimas paralelas nos dois primeiros versos e cruzadas nos seguintes (esquema AABCBC). Há um predomínio do fonema vocálico /o/, ao longo do poema. Tais circunstâncias de composição lhe asseguram uma sonoridade marcadamente musical. Quanto à estruturação sintática, cada um dos seis versos é constituído por uma oração — ainda que o verbo auxiliar esteja elíptico no segundo (*passaram*), no quarto e no quinto versos (*vieram*) e o verbo principal esteja no particípio nas referidas orações —, tais verbos ou locuções referendam, em todos os casos, ações realizadas. Observa-se, ainda, que o primeiro verso de cada estrofe está apresentado na ordem inversa, considerando a relação entre sujeito e predicado. A pontuação é outro fator relevante, uma vez que é bem diversa na separação dos versos em cada uma das estrofes: na primeira, há, pela ordem, vírgula, dois pontos e ponto final; na segunda, um ponto final em cada conclusão de verso. Existe, igualmente, uma única conjunção em todo o poema: a conjunção aditiva “e”, na introdução do segundo verso.

O sujeito lírico utiliza substantivos simples (*reis, heróis, santos, bardos/poetas*), regidos por verbos na terceira pessoa do plural (*Passaram, vieram*) e antecidos por artigos definidos (*os*), para representar todos os indivíduos que pertencem àquelas categorias e que detêm imagens paradigmáticas de condição coletiva junto à História. Essas imagens são descritas como num desfile daqueles modelos sobre o palco do mundo, em uma ordem temporal crescente e hierárquica decrescente, conforme apresentado em cada uma das estrofes: a primeira estrofe representa o sucesso daqueles que, vindo primeiro, obtiveram êxito em suas conquistas terrenas, com o devido reconhecimento que lhes tributara a

---

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*.

humanidade; já a segunda, revela a condição desfavorável daqueles personagens que chegaram num segundo momento, dedicados a valores diversos dos de seus antecessores.

Dessa forma, *os reis* são aqueles que comandam nações, possuem riquezas e estabelecem a guerra ou a paz com outros povos em nome de conquistas seculares; já *os heróis* vencem batalhas, sobrepujam inimigos, ou simplesmente realizam feitos considerados grandiosos, sobre-humanos, nas circunstâncias da vida terrena. O prêmio ao reconhecimento desses personagens situa-se sobre as bases de reconhecimento de suas específicas atribuições e conquistas: *aos reis, as coroas de ouro*; e *aos heróis, as coroas de louro*. Por sua vez, *os santos*, através de exemplos pessoais, buscam transcender à própria condição terrena, visando conduzir a humanidade a um estágio espiritualmente superior, desvinculado dos bens e conquistas materiais; enquanto isso, *os poetas* utilizam a linguagem como o recurso máximo para a expressão mais autêntica de sua própria essência, manifestando sentimentos e percepções próprios a uma dimensão autônoma e diferenciada, com valores e paradigmas completamente divergentes daqueles pertencentes ao universo em que a humanidade está inserida. Dessa maneira, os dois modelos imagéticos personificados na segunda estrofe encontraram, naquele momento, um mundo que não lhes foi capaz de compreender, impondo-lhes, não coroas de ornamentos valiosos, que representassem qualquer espécie de honraria, mas sim, pela ordem, *espinhos e cardos*, referenciais simbólicos de uma condição de desprezo e de aversão da qual fora vítima.

Após uma breve leitura dos treze poemas, percebe-se que a presumível diferenciação dos mesmos em relação aos demais poemas da obra, ofertada pela semanticidade do vocábulo “epigrama” representa a face conceitual mais explícita de sua natureza estética. Por outro lado, os aspectos temáticos verificados no referido conjunto de textos, são os mesmos que se fazem presentes no restante da obra, ao menos no que diz respeito aos tópicos analisados nos capítulos anteriores. Com isso, conclui-se que os *Epigramas*, no seu conjunto, refletem o caráter intencional e estético de *Viagem*, reafirmando os princípios identitários que definem a proposta poética de Cecília Meireles.

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das questões formais e temáticas do livro *Viagem*, de Cecília Meireles, aqui apresentadas, pretendeu elencar determinados princípios e propósitos de construção que estão na base de seus respectivos poemas. As leituras realizadas partiram de uma verificação, em diferentes textos, de determinados vocábulos que se afinavam semanticamente, conduzindo a um dado perfil imagético. Propus-me, então, a elaborar algumas ilações conclusivas sobre os itens estudados, a partir da relação existente entre os poemas colocados no interior dos capítulos, bem como a proximidade de princípios que se percebe entre cada um dos distintos veios temáticos analisados.

Assim, começo por observar que a poesia de Cecília Meireles, no conjunto dos textos estudados por mim, revela uma natureza lírica plenamente identificada com os preceitos estéticos e conceituais legitimadores da modernidade. Entretanto, a efetivação de suas escolhas se estabelece por intermédio de um percurso pessoal bastante distinto da maior parte dos modernistas brasileiros de sua geração. Seus princípios poéticos assimilaram plenamente aqueles postulados universais e atemporais que haviam sido mote de inspiração para grande parte dos precursores da lírica européia durante a segunda metade do século XIX. Num certo sentido, Cecília trilha um caminho completamente independente em relação às escolas e tradições da poesia brasileira de seu tempo, em grande parte tributária dos preceitos ideológicos da Semana de Arte Moderna. Nesse contexto, em que a primazia da liberdade e a independência do artista são pontos-chave, é que a autora de *Viagem* forja seu próprio itinerário lírico. Nesse percurso, ela vai estabelecer uma determinada convergência identitária entre circunstâncias de expressão lírica distintas, evidenciando uma dada visão de mundo que, em última instância, representa as opiniões e pontos de vista da própria autora acerca da poesia e da vida.

Com base em tais circunstâncias, expõe-se uma feição de metapoesia na construção de grande parte dos textos de *Viagem*, que fazem da referida obra o instrumento de declaração de fé poética utilizado por sua autora. Essa postura pode ser observada através das múltiplas alusões, dispostas em diferentes textos, à definição da arte lírica em si, bem como à atribuição

funcional correspondente ao poeta. Além disso, a condição pessoal e humana da poeta Cecília, diante do próprio texto criado, também revela um posicionamento crítico bem definido. Nesses termos, o caráter metapoético de *Viagem* constitui-se num fator de construção identitária da autora, que faz uso do seu instrumento de expressão — as palavras postas em ação no texto — para elaborar e transmitir suas concepções de poesia.

Na definição do lirismo ceciliano também merece destaque o aspecto musical de seus poemas, não só como um recurso estilístico de composição como também, e sobretudo, por aproximar poesia e música. As circunstâncias forjadas num tal contexto estabelecem uma equivalência valorativa entre essas duas formas de reprodução artística, as quais convergem, nesse caso específico, para o propósito final da composição: revelar o poema nas instâncias pretendidas pelo autor. Além disso, a alusão explícita a vocábulos relacionados à música, sobretudo em determinados títulos, também sugere uma ambiência que se relaciona com tal espécie de representação artística. A sonoridade musical, dessa forma, adquire uma dimensão simbólica que repercute, no âmbito formal, as concepções sugeridas no plano das imagens e temas elaborados no poema.

A dimensionalidade cronológica e geográfica também se institui num objeto de atenção bastante freqüente nos textos de *Viagem*. Assim, o tempo e o espaço compõem os paradigmas dimensionais do mundo físico em que se situa o sujeito lírico, revelando-o em sua face humana e terrena. Essa circunstância dá a esse sujeito uma noção precisa do caráter insuficiente de qualquer esforço pessoal diante do plano de representação estimado pela abrangência física do espaço e pela inexorabilidade do tempo. Resta-lhe, portanto, a imperiosa necessidade de transcender às percepções relativas ao universo material imediato, através do recurso proporcionado pelas possibilidades sugestivas da poesia. Com isso, a arte lírica se configura no ponto de apoio necessário aos anseios do ser, que se percebe em descompasso com a realidade imediata apreendida por seus sentidos.

Por fim, os poemas intitulados *Epigramas* fazem uma síntese do percurso lírico distribuído nos demais capítulos. Além da identificação revelada em seus títulos, tais textos destacam-se por serem construções bastante sucintas na forma, e de pronunciada eloqüência. Neles se verificam traços de metapoesia, de musicalidade, bem como da dimensionalidade espaço-temporal na suas inúmeras possibilidades temáticas. Outro fator significativo diz respeito à distribuição regular de tais textos no interior da obra analisada, servindo-lhe como um elemento de coesão, ao mesmo tempo em que parecem propor à obra uma regularidade rítmica de leitura. Portanto, a presença dos *Epigramas* revela uma intencionalidade

organizacional bem pronunciada, em que Cecília revela toda a sua consciência técnica e estética no trabalho que tem com as palavras.

Os poemas de *Viagem*, em grande parte, podem ser lidos a partir das percepções individuais e intimistas de um sujeito lírico que, ao voltar-se sobre sua própria condição, estabelece uma visão conceitual da vida e do mundo. Nessa percepção da realidade, despontam os questionamentos existenciais de um “eu” que, permeado pela solidão e pelo desamparo diante da vida e do destino, possui a plena consciência de que é inútil lutar contra tais circunstâncias. Configura-se, então, uma plena expressão da identidade lírica da autora, que vai se construir a partir da percepção transcendente dos modelos de sua atenção, ou seja, é a superação do transitório pelo eterno, que dimensiona a razão de ser do poema e, por extensão, da própria vida, em que a arte reflete e traduz sentimentos e conceitos.

Dessa maneira, a leitura dos textos que compõem a mencionada obra nos apresenta uma espécie de ressignificação do mundo através da percepção lírica, onde a arte e a vida ocupam lugares distintos, ainda que permanentemente ligados por teias invisíveis que, associadas, reafirmam a condição autônoma de cada uma. Para Cecília, o fazer poético é mais do que uma vocação para a vida, pelo contrário, manifesta a própria existência em múltiplas dimensões paradigmáticas. O etéreo e o evanescente vão se constituir, por conseguinte, em estratos primordiais de definição na poética cecilianiana que, dessa forma, traduz o mundo sob um prisma diferenciado, no qual todas as referências ao terreno e ao imediato são superadas em nome da transcendência mística e da compreensão absoluta da realidade, abrangendo múltiplos fatores estéticos e conceituais. Já a representatividade do sujeito lírico, em tais circunstâncias, vai sendo conduzida por intermédio do despertar de uma dada consciência que se reconstrói a cada texto, buscando referendar uma acepção plausível à sua elocução, de maneira a pôr em relevo suas inquietações existenciais mais íntimas.

No que concerne à estrutura formal, em *Viagem* não se verifica grandes arroubos de inovação ou rompimento com os preceitos canônicos. Em consonância com os propósitos temáticos da obra, sua articulação estrutural comporta a adesão a uma lírica coerente, em sua particular afeição pela musicalidade, onde a recorrência à rima, à métrica regular, às sinestias, aliterações e assonâncias marca presença em grande parte dos textos. Por outro lado, a adesão aos versos livres e brancos insere-se num contexto identitário que não se atém a fórmulas específicas, lançando mão de recursos diversos para a constituição dos sentidos pretendidos pela autora.

Finalizo aqui este processo de escritura, fazendo coro com aqueles que reconhecem na figura humana de Cecília Meireles, uma posição destacada na historiografia literária

brasileira, como grande poeta de nossas letras. Suas obras deixaram um legado de grande apuro técnico e profunda sensibilidade artística, ofertando-nos muitas possibilidades de leitura, como essa realizada por mim. Entretanto, muito há ainda por ser apreendido acerca das proposições estéticas e conceituais deixadas pela autora de *Viagem*, ao longo de toda a sua trajetória poética. Concluo minhas palavras deixando no ar uma frase da tese *O espírito vitorioso*, de 1929, em que a poeta proclama um vaticínio acerca do desígnio missionário que caberá aos agentes da arte lírica:

*“O poeta será o unificador dos destinos, o construtor da solidariedade universal.”*<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> MEIRELES, Cecília. Op. cit., nota 22, p. 15.



## 7 – BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. Sobre *Viagem*. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972. p.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

AYALA, Walmir. Nas fronteiras do mar absoluto. In: MEIRELES, Cecília. *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam no quarto centenário da sua fundação pelo Capitam-Mor Estácio de Saa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

AZEVEDO Filho, Leodegário A. de. *Poetas do Modernismo*. Antologia crítica. Brasília: MEC/ INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Três poetas de Festa: Tasso, Murilo e Cecília*. Rio de Janeiro: Padrão, 1980.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaio de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BURGOS, Jean. *Por une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COELHO, Nelly Novaes. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual de Literatura, 1964.

- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- DAMASCENO, Darcy. *Poesia do sensível e do imaginário*. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p.
- DANTAS, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você, 1984.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2. Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles - Uma poética do "eterno instante"*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- GROSSMANN, Judith. Painel de Cecília Meireles. *Cadernos Literários*, Ano VIII, nº 5, Salvador, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. set./out., 1996.
- HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo: do big bang aos buracos negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- LABRES, Claudia. A poesia de Cecília Meireles: obra que se constrói em imagens. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- MEIRELES, Cecília. Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*. *Diário de Minas*, maio de 1955. In: ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. (Poetas modernos do Brasil 3). Petrópolis: Vozes, 1973.
- MEIRELES, Cecília. Entrevista ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4/11/1964. In: ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. (Poetas modernos do Brasil 3). Petrópolis: Vozes, 1973.
- MEIRELLES, Cecília. *O espírito victorioso*. These apresentada ao concurso da cadeira de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal em 1929.

- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Fapa, 2006.
- \_\_\_ (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- \_\_\_ . Da musicalidade do verso à musicalidade do verso em Cecília Meireles. *Cerrados*, Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, UNB, nº 6, Ano 6, 1997.
- \_\_\_ . *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- NETO, Miguel Sanches. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Tomo I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PICCHIA, Menotti del. O inconsciente na poesia. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1 ago. 1942. Apud: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- PORTELLA, Eduardo. *Herança simbolista de Cecília Meireles*. Dimensões II. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RÓNAI, Paulo. As tendências recentes. *Perspectiva*. Belo Horizonte, fev. 1947. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- SAMPAIO, Nuno de. O purismo lírico de Cecília Meireles. *O Comércio do Porto*. Porto (Portugal), 16 ago. 1949. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- SHATTUCK, Roger. *Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOUZA, Ricardo Timm de. *O tempo e a máquina do tempo: estudos de Filosofia e Pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. (Poetas modernos do Brasil 3). Petrópolis: Vozes, 1973.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)