

A LÍRICA COMO GESTO INIBIDO: CECÍLIA MEIRELES¹

THE LYRIC AS INHIBITED GESTURE: CECILIA MEIRELES'

Carolina Camargo Soares Figueiredo²

Pedro Marques³.

Resumo: A proposta aqui apresentada tem por objetivo refletir sobre a metapoesia como tema nos versos de Cecília Meireles. Trata-se, assim, de analisar sua arte poética que discute a própria poesia, capaz de gerar imagens particulares através de alegorias, metáforas e símbolos; um fazer poético que se constitui como unidade na produção literária da escritora.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Poesia Brasileira; Metapoesia

Abstract: The proposal presented here aims to observe the metapoetry as theme in Cecília Meireles' verses. It is, therefore, to analyze her poetic art that discusses the poetry itself, capable of generating particular images through allegories, metaphors, and symbols; the poetic process that constitutes as a unit in the literary production of the writer.

Keywords: Cecília Meireles; Brazilian Poetry; Metapoetry

1. Introdução

O tema abordado no presente artigo emparelha poemas de Cecília Meireles (1901-1964) que desvelam sua própria elaboração, aqui entendida como conjunto de operações do fazer poético. Embora possuam cada um sua autonomia significativa, os poemas serão analisados por encenarem, de modo semelhante, uma artista autoconsciente da técnica que se vai empregando e processando. Trata-se, portanto, de uma escrita poética que se produz em imagens singulares, que solicita a percepção do gesto artístico, que ressignifica a figuração das palavras, por oposição ou comparação a seus sentidos correntes. O objetivo da análise, nesse

¹ Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/107391.

² Pesquisadora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

³ Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

sentido, é investigar a maneira como Cecília Meireles delinea uma concepção de arte poética que se pensa e se realiza na escrita dos próprios poemas. Nesse intento, torna concreta a ação do fazer poético, além de desenhar um eu lírico reflexivo sobre sua tarefa. A peculiaridade de sua metapoesia, assim, é estudada nos versos de “Canção” e “Inibição”, cujo caráter musical combina som, palavra e ritmo a toda uma disposição de símbolos, uma tessitura mesmo de imagens.

As imagens e metáforas da poesia de Cecília Meireles podem ganhar novos sentidos quando o leitor aceita jogar suas correlações, experimentar perspectivas interpretativas, utilizando, para tanto, sobretudo sua bagagem de leitura de e sobre poesia. A poetisa parece preocupada com a recepção de seus versos, com a forma como serão vivenciados e entendidos. Há como que uma espécie de *pedagogia do leitor*, convocado a fluir sentimentos e, notadamente no caso dos poemas em análise, a decidir criticamente sobre a natureza da própria poesia. O leitor torna-se, assim, um dos eixos de sustentação desta poética, cujo objetivo é evidenciar as engrenagens de seu ofício por meio do poema. Cecília Meireles não escreve manifestos, nem tratados ou ensaios sobre como deve ser a escrita poética, mas deixa ver sua arte no interior da própria fatura.

Antônio Soares Amora (2006) sistematiza sobre as diferenças entre a linguagem versificada (forma poemática) e linguagem prosaica (forma prosaica), no capítulo dedicado a forma do poema em *Introdução à teoria da literatura*, e procura compreender a maneira como os artifícios poemáticos redundam em feitos de expressividade. É justamente sobre este aspecto, da criação poética de Cecília Meireles, que este artigo se debruça. Segundo Amora há artifícios considerados comuns à linguagem poética, dentre os quais estão: as *combinações sônicas* (aliteração, eco e rima) e o *ritmo melódico* (característico da melodia ou do canto cadenciado). O estudioso faz a seguinte proposição: “É sabido que os poetas (não importa sua época e suas tendências literárias) procuram expressar-se com todo um sistema de artifícios poemáticos; e procedem assim porque sabem que esses artifícios exercem, sobre a sensibilidade e a compreensão dos leitores ou auditores, determinados efeitos propícios à recriação, por parte desses leitores ou auditores, da ‘poesia’ ou do estado poético que dominou os mesmos poetas.” (*ibid.*, p.74). Comentário bastante apropriado em se tratando da lírica meireliana, notadamente

voltada para a leitura silenciosa (atividade de “leitores”) mas, quase sempre, dependente da escuta sonora (atividade de “auditores”) para realizar seu intento de arte.

2. A poesia do século XX

A proposta de análise também procura pensar a poesia da modernidade em suas inquietações, dada a conexão, ainda que nem sempre explicitada pela crítica e historiografia, de Cecília Meireles com as vertentes espiritualistas e, ao mesmo tempo, menos herméticas do Modernismo, tanto brasileiro quanto português. Se pensarmos, por exemplo, na obra *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (2007), de Paulo Franchetti, verifica-se que a escritora não aparece circunscrita aos principais lugares comuns vanguardistas do movimento. Se o modernista padrão, por assim dizer, pode ser categorizado, segundo Franchetti, como não “pedagógico e proselitista”, a finalidade, admite-se, não é formar um grande público leitor que compreenda a técnica e o estilo. Ora, é justamente nesse aspecto que Cecília Meireles distancia-se do modernismo sobretudo paulista, já que seu empenho é elucidar os leitores sobre como assimilar poesia. Nos poemas analisados, ela como que abre as cortinas da oficina poética, revelando regras e procedimentos, o próprio texto literário instruindo o olhar, roteirizando a percepção de quem lê. Em suma, essa estratégia didática em nada trivial, vai um pouco na contramão de alguns contemporâneos que, radicalizando experimentos chocantes de vanguarda, tendem a defenestrar o leitor.

A poesia de Cecília Meireles, não por acaso, ocupa lugar de destaque em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2009), obra panorâmica de Italo Moriconi. O estudioso, ao revisitar as facetas da poesia moderna brasileira, extrapola as delimitações demarcadas por intermédio de uma ou outra escola literária. Evitando reforçar apenas os marcos tradicionais da história literária brasileira – cuja didática pode ser exemplificada por narrativas como *História Concisa da Literatura Brasileira* (1999), de Alfredo Bosi, e *Literatura Brasileira* (2001), de Massaud Moisés – Moriconi orienta seus capítulos a partir de uma

perspectiva menos hierárquica da história literária e cultural, atentando às influências artísticas latino-americanas, aos valores sociais amplos, ao dinamismo entre cultura letrada e cultura pop/popular. A poesia do século XX, assim, surge como um organismo que incessantemente se refaz, ora fechando-se em si como dado estético, ora se abrindo como dado social e político, não raro no mesmo autor. “O poema era o instrumento para obliquamente captar e com simplicidade revelar a poesia da vida ‘como ela é’.” (*ibid.*, p.11). Tal diversidade de estratégias, evidente, acaba testando e mesmo ultrapassando alguns modelos interpretativos caros à teoria literária, tais como o “formalismo imanentista” e a “literatura e sociedade”.

O trabalho de Sergio Alves Peixoto, *A consciência criadora na poesia brasileira* (1999), também recorta a poesia brasileira de modo diferenciado, privilegiando um procedimento poético que transpassaria “escolas literárias”, qual seja: o fazer poético que se especifica em cada período, no Romantismo como a afirmação do eu poético; no Modernismo como tensão pela dúvida, pela imprecisão. Para o estudioso, “[...] a história da consciência criadora em nossa poesia é uma história da afirmação do poeta sobre si mesmo, de uma perfeita consciência de seu trabalho e de suas limitações. Com o Modernismo, essa consciência será avassaladora, mas não inovadora em sua essência.” (*ibid.*, p.274). No esforço de formular respostas aos questionamentos de dada época por meio da poesia, a obra de Peixoto considera como são tratados os poemas metalinguísticos na óptica do Simbolismo, mas não só, abarca também o chamado Barroco e o Decadentismo. Por exemplo, frisa-se a poética de Luís Murat como expressão da relação entre homem e cosmos, ao passo que de Cruz Souza é percebido em seu tratar a dor e o sofrimento, quer do mundo, quer da poesia. Assim, de maneira similar a Peixoto – sobretudo quando analisa a metapoesia de “Peristylum”, de Alphonsus de Guimaraes – este estudo investiga os poemas “Inibição” e “Canção”, de Cecília Meireles.

3. O poema “Inibição”

“Inibição” pertence ao livro *Mar Absoluto*, já “Canção” faz parte de *Retrato Natural*, ambos inseridos na *Obra Poética* (1967), de Cecília Meireles. Os poemas apresentam sua auto-constituição como poesia que, por um lado, desenha o fazer poético e, por outro, expõe sua ligação intrínseca com a canção, uma das formas fixas e ligeiras que constitui, na modernidade, o grande gênero lírico. São, portanto, para serem percebidos também pelos ouvidos, porque as palavras fazem sentido dentro de uma intrincada estrutura interna, que propõe uma mensagem intelectual mas que, necessariamente, também deve soar como música.

No poema “Inibição”, há uma ligação direta com a música por intermédio de algumas figuras de construção sonora. O mais evidente deles, inclusive para os olhos, corresponde à organização métrica em três estrofes de quatro versos de sete sílabas, ou seja, a tradicional quadra em redondilha maior. Para os ouvidos, soa uma tessitura vocálica, por meio das assonâncias de sons, principalmente as vogais “e”/ “o”, “i”/ “a”; e das rimas toantes, caracterizadas “pela repetição da vogal tônica, ou por vezes também da vogal átona, excluídas as consoantes, no final dos versos [...]” (MOISÉS, p. 437, 1978). As rimas são sempre toantes nos versos ímpares, fazendo, por exemplo, com que “desejo” e “intento” formem harmonias mais ou menos dissonantes. O ritmo – para além dos acentos internos sempre jogando entre as segundas, terceiras e quartas sílabas métricas – é ainda apoiado por alguns paralelismos em início de verso: “vou cantar” (primeiro e segundo versos da primeira estrofe), “por que” (segundo e terceiro versos da segunda estrofe). Ouve-se, assim, que o poema opera como cantiga culta, gênero definido por intensificar o campo sonoro da língua, fazendo com que ritmos, assonâncias e repetições, para além de ornatos, sejam significativos.

INIBIÇÃO⁴

VOU CANTAR uma cantiga,
vou cantar – e me detenho:
porque sempre alguma coisa
minha voz está prendendo.

Pergunto à secreta Música
por que falha o meu desejo,
por que a voz é proibida

⁴ MEIRELES, C. *Mar Absoluto*. *Obra Poética*. 1967, p. 302

ao gôsto⁵ do meu intento.

E em perguntar me resigno,
me submeto e me convenço.
Será tardia, a cantiga?
Ou ainda não será tempo...

A produção de sentido brota, assim, de uma enumeração em ordem crescente entre as palavras “resigno” (primeiro verso da terceira estrofe), “submeto” (segundo verso da terceira estrofe) e “convenço” (segundo verso da terceira estrofe). No decorrer dessa gradação, o eu lírico questiona sobre o motivo de ter a voz impedida de manifestar seus desejos para, em seguida, conformar-se, sujeitar-se ou ser dominado e, por fim, aceitar a situação de estar bloqueado pela própria música. Este é, justamente, o significado do título: “Inibição”. A imagem desenhada refere-se à dificuldade de fazer o poema ou a cantiga, tensão que atravessa todo o texto.

A poesia é aqui concebida como ato questionador, portanto como espaço instável. Daí uma evolução coesiva inconcludente, uma sintaxe vaga em seu conjunto. Note-se: afirmar-se “VOU CANTAR uma cantiga” (primeiro verso da primeira estrofe), mas termina-se com a dúvida “Será tardia, a cantiga?/ Ou ainda não será tempo...” (terceiro e quarto versos da terceira estrofe), através dos verbos “pergunto” (primeiro verso da segunda estrofe), “perguntar” (primeiro verso da terceira estrofe) e “será” (terceiro verso da terceira estrofe), além da expressão “ou ainda” (quarto verso da terceira estrofe) com a ideia de alternância, também pela conjunção causativa “por que” (segundo e terceiro versos da segunda estrofe), e pelo uso do ponto de interrogação (terceiro verso da quarta estrofe). Na segunda estrofe, o eu lírico questiona a música, mas não obtém resposta. A indagação é o modo ou uma possível saída para compreender a inibição da cantiga, da própria voz poética. É que a voz humana requer uma resposta discursiva da música, que, pela sua natureza, só pode lhe responder com a sonoridade espalhada pelo poema inteiro.

O eu lírico em primeira pessoa está marcado pelo uso do travessão e, sobretudo, pela conjugação dos verbos. Enfatiza-se a subjetividade, a individualidade, ou seja, a voz estabelece um vínculo com a criação poética, o

⁵ Gôsto: acentuação como no original

empecilho configura-se de modo interno, psicológico, como sendo um fenômeno mental e emocional, mas que também é externo, por ter um intervalo de tempo já estipulado, um processo com dada duração que é justamente a escrita, como um mecanismo artificial para exprimir as ideias. Cabe destacar que, ao grafar “Música” (primeiro verso da segunda estrofe) com letra maiúscula, a poetisa personifica, simbolicamente, a arte poética em si, dito de outro modo, revela o desejo ou vontade, um certo poder da poesia de controlar o eu lírico.

A voz poética reflete sobre a maneira como a cantiga ou a poesia surge, sua correspondência com o não dito, o que não foi expresso, seja porque é proibido, seja porque algo o prende. Isso, por sua vez, vincula-se ao questionar-se, ao ato de compreender e, mais do que isso, subordina-se ao tempo da poesia que pode vir a ser ou então ser tardia. Tais características estão sublinhadas pelo uso das reticências ao final do poema, no quarto verso da terceira estrofe: “Ou ainda não será tempo...”, como que concedendo ao poema um canto improvisado, em tom de desafio, com a suspensão da imagem poética recém-formada e todavia já evaporada.

A ação improvisada se configura, assim, não como uma arte geradora de versos aleatórios, mas envoltos em imagens e figuras que pertencem a certo repertório que vem dos ideias românticos. Aponta para distintas referências, neste caso específico para o próprio fazer poético, a partir de elementos sonoros articulados entre si, que funcionam como uma base para encadear a poesia lida e cantada, mesmo na intimidade de quem lê ou escreve.

CANÇÃO⁶

HÁ UMA CANÇÃO que já não fala,
que se recolhe dolorida.
Onde, o lábio para cantá-la?
Onde, o tempo de ser ouvida?

Quando alguém passa e ainda murmura,
abro os olhos, quase assustada.
A voz humana é absurda, obscura,
sem fôrça⁷ para dizer nada.

⁶ MEIRELES, C. Retrato Natural. **Obra Poética**. 1967, p. 382

⁷ Fôrça: acentuação como no original

Qual será sôbre⁸ a nossa poeira,
o lugar dessa flor secreta,
– da frágil canção derradeira⁹
murcha no silêncio do poeta?

Que abstrata mão clarividente¹⁰
levantará do chão mortuário
êsse¹¹ arabêsko¹² altivo e ardente
morto num sonho solitário?

Desde o título, o poema “Canção” solicita uma leitura que entrecruze poesia e música, signo e significante. Entretanto, que componentes do texto, sonoros ou narrativos, evidenciam que se trata de uma canção literária? Alguns mecanismos, uns mais outros menos evidentes, definem o traço sonoro do poema, como por exemplo: a metrficação em redondilha maior, com acentuação interna oscilando entre as terceiras e quartas sílabas métricas, gerando todo um fluxo ondulatório interno aos versos. As rimas, sempre alternadas em esquema *abab*, geram um ritmo de sons se abraçando misturados ao final dos versos.

As rimas são consoantes e ricas: “fala” (primeiro verso da primeira estrofe) e “cantá-la” (terceiro verso da primeira estrofe); “dolorida” (segundo verso da primeira estrofe) e “ouvida” (quarto verso da primeira estrofe); “murmura” (primeiro verso da segunda estrofe) e “obscura” (terceiro verso da segunda estrofe); “assustada” (segundo verso da segunda estrofe) e “nada” (quarto verso da segunda estrofe); “poeira” (primeiro verso da terceira estrofe) e “derradeira” (terceiro verso da terceira estrofe); “secreta” (segundo verso da terceira estrofe) e “poeta” (quarto verso da terceira estrofe); “clarividente” (primeiro verso da quarta estrofe) e “ardente” (terceiro verso da quarta estrofe); “mortuário” (segundo verso da quarta estrofe) e “solitário” (quarto verso da quarta estrofe). O efeito produzido por meio deste recurso diz respeito a uma cadência cíclica regular em cada estrofe, denota, de fato, a repetição no final dos versos, semelhante a um ritornelo acústico. Esse retorno se traduz como

⁸ Sôbre: acentuação como no original

⁹ Derradeira: última

¹⁰ Clarividente: capacidade de pensar com clareza

¹¹ Êsse: acentuação como no original

¹² Arabêsko: [acentuação como no original] rabisco ou trecho escrito às pressas

ênfase, confere um meditar constante do eu lírico sobre as partes constitutivas do poema.

Observa-se algumas características inerentes à esta canção, tais como: “já não fala,/ que se recolhe dolorida” (primeiro e segundo versos da primeira estrofe) e “flor secreta (segundo da terceira estrofe). A imagem da “flor secreta” (segundo verso da terceira estrofe) simboliza a própria canção, que também é flor que se coloca sobre um túmulo, que representa, por sua vez, a canção que findou quando o poeta deixou de cantá-la (terceira estrofe). Ao final, a voz poética indaga-se sobre outro pensamento, a dúvida sobre se conseguirá fazer com que a canção deixe de ser algo idealizado para tornar-se dado concreto: “Que abstrata mão clarividente/ levantará do chão mortuário/ êsse arabêscos altivo e ardente/ morto num sonho solitário?” (quarta estrofe).

A voz poética é feminina e na primeira pessoa do singular, evidenciada no seguinte verso: “abro os olhos, quase assustada.” (segundo verso da segunda estrofe). Ela elenca quatro perguntas, concedendo ao poema um tom meditativo e reflexivo a respeito do fazer poético. Permeia essa atmosfera a dúvida sobre quem será capaz de dar vida ou dar voz à canção (primeira estrofe), pois se o ser humano não possui tal ímpeto (segunda estrofe), nem o poeta que a deixou cifrada e sem vigor (terceira estrofe), tampouco alguém poderá entoar a canção por encontrar-se vagando no pensamento deste mesmo poeta (quarta estrofe). Nesse sentido, a voz feminina ganha força, porquanto é a poeta mais conhecedora do dar a vida, do trazer à luz, que o poeta.

O ato de questionar, também presente neste poema, está representado através do advérbio “onde” (terceiro e quarto versos da primeira estrofe), do pronome interrogativo “qual” (primeiro verso da terceira estrofe), do pronome indefinido “que” (primeiro verso da quarta estrofe), além dos pontos de interrogação ao final de quatro versos. No fundo, pairam especulações entre filosóficas e teológicas, aquele rumor na mente de quem pensa sobre a existência das coisas ao seu redor, sobre a finalidade última de tudo. Sente-se, nesse sentido, o esforço em descobrir o que está na penumbra, em descortinar quem é o responsável pelo que ora se oculta, ora se revela. Essa ânsia por respostas a respeito do que o futuro reserva; da dualidade entre a finitude do ser humano e sua busca pelo eterno; da

tentativa de ter a escrita como forma de registro mais duradoura do que o cantar; do poetar e cantar a vida em sua complexidade integrante de todo ser pensante. O fato do eu lírico interpelar, sugere que o poema dramática tais inquietudes sem, contudo, apresentar soluções. Pelo contrário, esta canção cria pequenas fissuras para o leitor adentrar e formular suas próprias impressões.

No que tange o campo semântico meta-poético, o poema se refere aos problemas impostos pelo ato de escrever uma canção, que também quer dizer aqui poema, corroborando a ideia de como se configura o fazer poético, por meio das palavras: “A voz humana é absurda, obscura/ sem força para dizer nada” (terceiro e quarto versos da segunda estrofe); “- da frágil canção derradeira/ murcha no silêncio do poeta?” (terceiro e quarto versos da terceira estrofe); “êsse arabêscio altivo e ardente/ morto num sonho solitário?” (terceiro e quarto versos da quarta estrofe).

Em “Inibição” o eu lírico tentava realizar a cantiga. Esta forma que precisa ser pronunciada, declamada e emitida, contudo, esbarra num impedimento expresso já pelo título, que se reafirma ao longo do poema, seja pelos questionamentos, seja por algo que prende a voz do eu lírico. A questão do empecilho também está presente em “Canção”, mas diferentemente de “Inibição”, aqui a canção já foi proferida e se encontra reclusa no desejo do poeta. Cabe assinalar, com o intuito de elencar semelhanças entre os dois poemas, que o tempo se encontra no núcleo de ambos, relacionando-se a alcançar uma certa maturação, envolto em reflexões que permeiam o fazer poético, pois o ato de escrever poesia é como um trajeto a ser percorrido com diversificados obstáculos a serem transpostos. Tais dificuldades se relacionam, por exemplo, a materializar ou expressar o pensamento e os sentimentos por intermédio das palavras; organizar e encadear as imagens poéticas; e, no caso dos dois poemas, a presença eloquente da sonoridade que vincula-se a música ou a cantiga em si.

4. Considerações Finais

Os poemas “Canção” e “Inibição”, de Cecília Meireles, foram analisados a partir de seus elementos textuais, rítmicos e musicais, tendo como centralidade o

tema metapoesia. Sem pretender esgotar a matéria, que vem sendo investigada com mais alento na pesquisa de iniciação científica e de mestrado, a preocupação aqui foi, dentro dos limites de um artigo, sintetizar alguns aspectos do fazer poético desta artista, examinando o modo pelo qual isso se arquiteta em sua produção a partir de dois poemas. O gesto criativo da poeta parece sensível aos elementos técnicos e discursivos da poesia. Operado de modo sempre sensitivo, seus versos pedem para sair do papel, para serem declamados e convertidos em canto. Em outros termos, a leitura audível, somada a uma prosódia que se fixa na melodia, na entoação e no acento, possibilita uma imensidão de significados, que estão prontos a serem conhecidos, cabendo aos leitores perscruta-los minuciosamente.

No delinear da arte de Cecília, o eu lírico ocupa a função de especificar as características do fazer poético que se concretiza nas palavras e no canto, com a formulação de metáforas e imagens poéticas. Já a música pode ser entendida como um recurso que corrobora com a maturação de novos sentidos. Se por um lado, o objetivo aqui não pode esgotar o assunto, por outro, as considerações expostas sobre meta-poesia conseguem jogar luz sobre um dos aspectos relevante da fortuna crítica da obra meiriliana, uma vez que outros estudos, mesmo com outros interesses interpretativos, acabaram, aqui e ali, esbarrando no tema central deste artigo.

5. Referências

- AMORA, A. S. **Introdução à teoria da literatura**. 13 ed., São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- FRANCHETTI, P. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MEIRELES, C. **Obra Poética**. Volume Único. 2ª ed., Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Editora, 1967.
- MEIRELES, C. **Poesia Completa**. Org. Antonio Carlos Secchin. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOISÉS, M. **Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PEIXOTO, S. A. **A consciência criadora na poesia brasileira do barroco ao simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999.

Artigo recebido em 12/07/2018

Artigo aceito em 08/06/2018