



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

EUNICE ROCHA FREIRE

**A TRADIÇÃO ROMÂNTICA NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS
NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES**

Salvador
2005

EUNICE ROCHA FREIRE

**A TRADIÇÃO ROMÂNTICA NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS
NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ligia Guimarães Telles

Salvador
2005

A Edílson, pela compreensão e força em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

A minha eterna gratidão aos meus pais, José e Tereza, pela confiança e incentivos em todas as minhas iniciativas.

Aos meus professores, pela contribuição à minha formação intelectual, desde os primeiros momentos de ingresso nesta Universidade.

E um agradecimento especial à minha orientadora Lígia Guimarães Telles, pela competência, sensibilidade e compreensão.

À diletta amiga e colega Sandra Maria Gomes, pela solidariedade e apoio inestimáveis.

*(...) era de firmeza profunda
e fragilidade tão pura*

*.....
Voava: - e logo se desfazia
num gesto de albatroz rendido,
E de novo aos ares a vida
arriscava impotente e linda,*

*.....
E tão divinamente exata
vinha à terra e aos céus se elevava*

*.....
Alça o teu vôo além da queda,
rompe os elos de espaço e tempo,
.....
e restitui-te em pensamento!*

Cecília Meireles: “A bailarina”

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar a lírica de Cecília Meireles (1901-1964) a partir da hipótese de que a autora é herdeira do Romantismo. Uma argumentação favorável a esta tese é o fato de Cecília Meireles ter se distanciado da vertente modernista revolucionária de seu tempo, preferindo as fontes tradicionais românticas como motivação para a sua poesia. Tomamos como objeto de estudo, a obra poética *Viagem*, livro-chave na obra da escritora, prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras de 1938 e publicado em Lisboa, em 1939. Em *Viagem*, o poeta revela o cantar subjetivo, reflexivo, meditativo e nostálgico que é facilmente encontrável na poesia romântica do século XIX. A adesão a moldes tradicionais engendra a musicalidade, harmonia formal e organização equilibrada e deixa patente a preocupação estilística que abre caminho para a riqueza temática da lírica de Cecília Meireles. As imagens poéticas derivam do repertório do Romantismo: “noite”, “estrelas”, “vento”, “flor”, “tempestade”, e ainda outras ligadas ao instantâneo, ao fugaz, ao ilusório e ao sonho, que compõem o universo de temas da poesia cecilianiana de raiz romântica. No modernismo brasileiro, Cecília Meireles engajou-se à vertente conservadora, ligada à revista *Festa*, que buscava a renovação da literatura brasileira, mas não abria mão das heranças culturais. Acolhia os recursos da métrica e do verso livre decadentista, distanciando-se das propostas da vanguarda modernista da Semana de Arte Moderna de 1922. Dessa forma, é possível entender o perfil da poesia de Cecília Meireles, entre o modernismo e a herança da tradição romântica, acenando com os dilemas do homem moderno e manejando os metros tradicionais e produzindo uma obra relevante para as letras nacionais, sendo considerada uma das maiores expressões do cânone literário brasileiro do século XX.

Palavras-chave: Cecília Meireles; literatura brasileira; lírica romântica; Romantismo; Modernismo.

ABSTRACT

The present dissertation has as an objective to study the poems of Cecilia Meireles (1901-1964) from the hypothesis that the author is an inheritor of the Romanticism tradition. A suitable argumentation is the fact that Cecilia Meireles distanced from the modernist revolutionary faction of that period, preferring the traditional romantic sources as motivation to her poetry. Our object of study is the poetic work *Viagem*, a key book in Meireles' works, prized in 1938 by the Academia Brasileira de Letras and published in Lisbon at 1939. *Viagem* reveals her subjective, reflexive, meditative and nostalgic singing that is easily encountered in the nineteenth century. The preference to the traditional patterns creates the musicality, formal harmony and balanced organization in the compositions and makes clear the stylistic preoccupation that opens the path to the thematic richness of Meireles' lyrics. The poetic images come from the Romanticism repertory: "night", "stars", "wind", "flower", "tempest", and others linked to the instantaneous, to the fleeting, to the illusory and to the dream, which compound the universe of romantic poetry themes. In Brazilian Modernism, Cecilia Meireles adheres to the conservative faction, connected to the magazine *Festa*, that promoted the literary renovation but do not abandoned the cultural heritage. The metrification resources and the free decadentist verse were used apart from the Modernism vanguard of the 1922' Modern Art Week. In this way, it is possible to understand Cecilia Meireles' poetry profile, between Modernism and Romantic heritage, dealing with the dilemmas of the modern man and working with the traditional versification, by creating a relevant work to the national literature, being considered one of the most important personality of the Brazilian literature canon.

Keywords: Cecília Meireles; Brazilian literature; Romantic lyrics; Romanticism; Modernism.

SUMÁRIO

<u>1 INTRODUÇÃO</u>	<u>9</u>
<u>2 O ESPÍRITO MÁGICO ROMÂNTICO</u>	<u>14</u>
2.1 O INSTANTE ETERNO –CONTRADIÇÃO E AMBIGUIDADE	14
2.2 O HERMETISMO ROMÂNTICO.....	26
<u>3 MÚSICA, MEDITAÇÃO E MELANCOLIA</u>	<u>31</u>
3.1 MELANCOLIA E TOM SOTURNO	31
3.2 MÚSICA: CANTIGAS, NOTURNOS E CANÇÕES	44
<u>4 TEMPO E MEMÓRIA</u>	<u>52</u>
4.1 IMAGENS DE ANALOGIA, IRONIA E TEMPO CÍCLICO.....	52
4.2 MEMÓRIA E ESPÍRITO	61
<u>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>70</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>72</u>

1 INTRODUÇÃO

Devíamos poder preparar os nossos sonhos como os artistas, as suas composições. Com a matéria sutil da noite e da nossa alma, devíamos poder construir essas pequenas obras-primas incomunicáveis, que ainda menos que a rosa, duram apenas o instante em que vão sendo sonhadas, e logo se apagam sem outro vestígio que a nossa memória.

(MEIRELES, 1982: 121)

O fragmento tomado como epígrafe é parte de uma crônica de Cecília Meireles, intitulada *Escolha o seu sonho*, publicada em livro de mesmo título. Nele, a cronista observa o mundo em sua materialidade, articulando-o, entretanto, a uma mudança que o revela em sua dimensão imaginária, onírica, ficcional, apreendendo uma outra realidade, aquela que o mostra como ele poderia ser. Esse desejo de transformar o mundo pode ser vislumbrado nos temas desenvolvidos em tom intimista na poesia ceciliana. Especialmente em suas canções, e a canção para Cecília Meireles é uma forma tão especial que ela assim intitula vários de seus poemas, o tom nostálgico, que brota da memória do percurso de toda uma vida dedicada à criação literária, perpassa a voz que fala da poesia e da função do poeta.

Esse desejo de transformar o mundo através da palavra poética, não se dá pela violência do manifesto, mas através da poesia reflexiva e meditativa que movimenta conceitos e uma profusão de imagens sensoriais. O ato de escolher é um ato de consciência. O artista literário lida com a matéria-prima do mundo, que é retirada da natureza ou da sociedade, para a criação de suas representações. Assim, ao recolher o material para a sua escrita, seleciona-os, para combiná-los, posteriormente, na rede do texto, outorgando-lhe legitimidade e eternizando o transitório pelo poder da palavra.

A palavra poética é capaz de “dizer o indizível”, é capaz de criar, em imagens inesperadas, súbitas aproximações entre objetos, que destacam aspectos antes não percebidos pela consciência envolvida nas ações automáticas do dia-a-dia. Por isso mesmo, o poeta mobiliza imagens, que se constituem a partir de “toda forma verbal, frase, ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema” (PAZ, 1982, p.119).

Um texto poético oferece-nos elementos característicos que o particularizam na sua forma externa: a apresentação gráfica, a organização das frases em versos e estrofes, o ritmo e a melodia que são produzidos por métrica, rima, acentuação, aliterações e assonâncias entre outros recursos sonoros. Mas o que confere ao poema sua qualidade lírica é o tom intimista em monólogo, um sopro de vida que lhe impõe o poeta, um influxo, uma personalidade, enfim, uma expressividade capaz de legitimar a marca de um estilo próprio e particular.

É o que ocorre, por certo, no trecho de Cecília Meireles acima transcrito que, embora integre um livro de crônicas, nem por isso se distancia do texto poético, pois o tom reflexivo é permeado de

imagens que remetem ao texto lírico. Na tradição romântica é notória essa neutralização da fronteira entre a prosa e poesia, a exemplo dos romances de José de Alencar, em destaque *Iracema*, em que o texto em prosa é atravessado por imagens poéticas.

Nosso trabalho, intitulado *A tradição romântica na construção das imagens na poesia de Cecília Meireles*, tem como objetivo estudar a lírica de Cecília Meireles a partir da hipótese de que a autora é herdeira do Romantismo. Uma argumentação favorável a esta tese é o fato de Cecília Meireles ter se distanciado da vertente modernista revolucionária de seu tempo, preferindo, conforme Afrânio Coutinho (1972, p.1-12), as fontes tradicionais românticas como motivação para a sua poesia.

O objeto de estudo de nossa dissertação é a obra poética *Viagem*, livro-chave de Cecília Meireles, prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1938 e publicado em Lisboa, em 1939. Em *Viagem*, o poeta revela o cantar subjetivo, reflexivo, meditativo e nostálgico que é facilmente encontrável na geração romântica brasileira do século XIX, e em poetas românticos europeus.

Álvaro Lins (1963) observa, na poesia de Cecília Meireles, a grande consciência artística do poeta e a beleza formal obtida em seus poemas. Lins valoriza o apuro formal e condena os ataques modernistas à forma presa na poesia que, a título de combater formalismos, resultou, em grande parte da poesia contemporânea, numa ruptura entre forma e a substância poética. Mesmo Carlos Drummond de Andrade, um dos expoentes da poesia da vanguarda modernista, que realizou grandes invenções na forma poética e influenciou as gerações contemporâneas de poetas brasileiros, não desprezou as regras tradicionais da poesia, e produziu belas obras em que sobressai a retomada de modelos clássicos.

A adesão a moldes tradicionais é característica da poesia de Cecília Meireles. A euritmia, musicalidade, assonância e cadência, são recursos harmonizados em estruturas que nada devem ao acaso, nem são impulsionadas pelas forças supra-realistas da inspiração. Os versos ordenados com técnica deixam patente a beleza artística.

Cecília Meireles conhece os clássicos portugueses, os românticos, os parnasianos, os simbolistas e a todos recorre na construção estrutural de seus versos, daí que sua poesia, apresenta variada métrica, rima, vocabulário e sintaxe.

A despeito dessa eleição de Cecília Meireles pelo Romantismo, é oportuno ressaltar a sua vinculação à segunda fase do Modernismo brasileiro, década de 1930, sendo considerada uma escritora situada ombro a ombro com seus contemporâneos Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade pela têmpera, pela plenitude de sua força poética, enfim, pela maturidade de sua poesia, especialmente em seu livro *Viagem*, publicado em 1939, que lhe valeu a premiação pela Academia Brasileira de Letras. Era amiga íntima de Manuel Bandeira que, na fortuna crítica de Cecília Meireles, destacou a qualidade diáfana dos versos cecilianos, equiparando a poesia do poeta ao movimento do vento e da água que deixam o seu ritmo por onda passa.

Certas imagens são recorrentes na poesia de Cecília Meireles e muitas delas são do repertório romântico: “noite”, “estrelas”, “vento”, “flor”, “tempestade” entre outras, e as imagens ligadas ao instantâneo, ao fugaz, ao ilusório e ao sonho, que compõem o universo de temas da poesia ceciliana. O que, no entanto, não implica em fragilidade feminina, uma vez que Meireles é reconhecida por ser grave, por sua austeridade e pela independência de uma voz particular entre os poetas brasileiros.

Vale ressaltar que o poeta está sempre buscando os valores humanos, éticos, espirituais, culturais e políticos que transcendem o imediato. Cecília Meireles não se deixou contaminar pelas influências revolucionárias de seu tempo, como muitos escritores empolgados com a era da máquina e da industrialização. Esse afastamento do que era, na época, o pólo mais atrativo e entusiasticamente aprovado na arte, lhe valeu certo estigma e incompreensão.

O que é afinal de contas o novo no fazer poético? O novo não é outra coisa senão a renovação de estilos, reinventados, atualizados através de invenções de linguagem e pelas fontes que são resgatadas: os remanescentes, as matrizes, os resíduos, as reminiscências deixadas pelas experiências pessoais. Mesmo os mitos de outras civilizações, que povoam a nossa imaginação e alimentam a fantasia, são realçados no espaço do texto poético, nos transportando para um mundo mais diverso e possibilitando o confronto de realidades e situações.

Traços de culturas diversas, frutos das viagens de descoberta em países europeus como Itália, França entre outros e pelo Oriente, onde Cecília Meireles recebeu títulos honoríficos e de cidadania e onde teve seus poemas traduzidos, habitam sua poesia. Sua poética potencializa-se sob o signo de

imagens líricas de um Antonio Machado, de um Lorca, de um Rilke e de um Tagore que conceberam a poesia como “sentimento transformado em imagem” (BOSI, 1976,13).

Na produção poética, Cecília Meireles alcança o universal pela representação do singular, um procedimento que está na base da arte em geral. Na literatura, uma espécie de “astúcia da mimese” extrai riqueza das figurações do imaginário e significações de qualidade persuasiva, por meio de um jogo de organização do discurso. (MERQUIOR, 1972, p. 20–21)

Cecília Meireles pesquisa e inclui as raízes populares do folclore, detentoras de sabedoria, criatividade e força para o ideário romântico. Possuidora de um vasto saber sobre a cultura brasileira, soube valorizar como poucos a riqueza da pluralidade cultural de nosso povo, e foi divulgadora também dessas raízes, promovendo exposições, proferindo palestras e, sobretudo, no significativo papel de educadora que exerceu em grande parte de sua vida.

Atuou no jornalismo, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 1930 a 34, no qual mantinha uma coluna que trazia à discussão assuntos relevantes para a sociedade brasileira e, sobretudo, temas relativos aos programas educacionais do país. Cecília Meireles dedicou-se, por muito tempo ao magistério e, além das crônicas no *Diário de Notícias*, estimulava o debate sobre a educação através de livros dedicados às crianças, como o livro de poesias *Ou isto ou aquilo*, publicado em 1964, e o livro didático *Criança, meu amor*, publicado em 1924.

Sua poesia, reconhecida internacionalmente, teve especial recepção em Portugal, país no qual a escritora estabeleceu laços profundos, pois aí estabeleceu moradia durante grande parte de sua vida, abeberando-se da rica tradição literária portuguesa, diretamente em suas fontes.

No modernismo brasileiro, Cecília Meireles engajou-se à vertente tradicional, uma corrente imbuída de espiritualidade, “penetrada de mística criadora” (COUTINHO, 1986, p. 114), representada pelo grupo de escritores filiados às revistas *Árvore Nova* (1922), *Terra de Sol* (1924) e *Festa* (1927), cuja figura de destaque era o escritor Tasso da Silveira (1895-1968). Entre 1919 e 1927, esse grupo de escritores buscou a renovação da literatura brasileira através da tradição formal e do pensamento filosófico. Essa vertente modernista de direção conservadora contrastava com o grupo da Semana de Arte Moderna, que ia na direção contrária, da ruptura com os princípios formais da tradição (DAMASCENO, 1972, p. 13; COUTINHO, 1986, 114-116).

Segundo Tasso da Silveira, um dos integrantes do grupo da revista *Festa*, a atualização das letras brasileiras foi, na realidade, conquista do grupo tradicionalista modernista (COUTINHO, 1986, p. 115).

Eles [os do grupo de *Festa*] querem, também, a expressão virgem e luminosa de nossa alma profunda, afirmada perante os outros povos como uma realidade digna de existir. Mas as indicações mais altas das virtualidades íntimas dessa alma pretendem eles bebê-las na fonte viva da tradição. (SILVEIRA, 1972, p. 13)

O grupo de *Festa* defendia a renovação ideológica, mas não abria mão das heranças culturais. Acolhia, igualmente, os recursos da métrica e o verso livre decadentista, pelo que se distanciava em suas características e qualidades das propostas modernistas do grupo de Mario de Andrade, o grupo da agitação da Semana de Arte Moderna de 1922..

Dessa forma, é possível entender o perfil da poesia de Cecília Meireles, entre o modernismo e a herança da tradição romântica, acenando com os dilemas do homem moderno e manejando os metros tradicionais e produzindo uma obra relevante para as letras nacionais, sendo considerada uma das maiores expressões do cânone da poesia brasileira do século XX.

Nossa dissertação está dividida em três partes, cada uma contendo duas subdivisões. Na primeira parte, intitulada *O espírito mágico romântico*, apresentamos um breve estudo do Movimento Romântico, destacando seu conceito e sua história, tanto na tradição européia quanto na herança

brasileira. Apresentamos características do Romantismo, entre elas a questão da predominância da subjetividade no texto poético, a oposição às regras do período clássico anterior, as imagens românticas de decadência permeadas por simbologia mítica, e o hermetismo romântico. Amparamo-nos em textos de Alfredo Bosi (1976), Afrânio Coutinho (1999), Octavio Paz (1982;1984;1996), Guinsburg (1978) e Jobim (1999) para estabelecer os aspectos dessa ampla área de estudos. O poema “Motivo” de Cecília Meireles ilustra a poesia que combina a temática da modernidade com os temas românticos da subjetividade, fugacidade e espiritualidade, enquanto o poema “Metamorfose” explora a simbologia da transformação mítica num cenário de queda e desolação. O tema do espelho surge em “Retrato” que alude à individualidade e centralidade do eu lírico na poesia romântica, além do tom depressivo e melancólico característico das produções do século XIX. O hermetismo romântico, os signos que remetem a segredos e ao oculto, é trabalhado no poema “Diálogo”, em que a busca de conhecimento é representada num diálogo difícil entre a voz poética e um interlocutor não nomeado.

A segunda parte do trabalho, intitulada *Música, meditação e melancolia*, centra o estudo na poesia meditativa e reflexiva, especialmente aquela dos poetas românticos brasileiros da segunda metade do século XIX, destacando o uso dos recursos sonoros da forma poética para enfatizar temas filosóficos e conceituais. Procuramos conceituar a lírica dentro do quadro dos gêneros literários tradicionais, estabelecendo uma aproximação entre aspectos do gênero lírico e aspectos da lírica romântica do século XIX. Nesta etapa do estudo, estabelecemos pontos de convergência entre estudiosos desse gênero, tais como Hegel (1980), Emil Staiger(1975) e Anatol Rosenfeld (1985). O contraste eu/natureza que permeia grande parte da produção poética brasileira romântica, é ilustrado através do poema “Solidão” de Cecília Meireles. O desejo de fuga, a corrente pessimista que percorre o poema são características da lírica romântica presentes no poema ceciliano. “Taverna” procura destacar os temas do excesso, da proximidade prosa e poesia, que permitem que relacionemos essa composição ao poeta do *spleen* brasileiro Álvares de Azevedo. O poema “Canção” ilustra a temática do pessimismo reflexivo ceciliano, numa forma tradicional e popular que alia a poesia à música. A poesia de Cecília Meireles em *Viagem* apresenta forte predominância de poemas relacionados à música: são canções, cantigas, noturnos, entre outras formas tradicionais, que intituam suas composições e a aproximam das formas já canonizadas no repertório universal da lírica. O “Epigrama N^o. 1” ilustra a aliança sentimento e brevidade para falar da responsabilidade do poeta e da função da poesia, temas frequentes da obra de Cecília Meireles. “Música” explora a melódiosidade encantatória de versos curtos, que trabalhando com a assonância e aliterações com oclusivas, impõe um ritmo que reitera as imagens da natureza presentes no poema.

A terceira parte do trabalho, intitulada *Tempo e memória*, volta-se para o exame do tempo e da memória como formulações teóricas. Amparamo-nos em textos de Alfredo Bosi (1992), Octavio Paz (1984;1982;1993), Henri Bergson (1999) e Santo Agostinho (1996) para estabelecer os aspectos dessa ampla área de estudos, relacionados à nossa temática da lírica romântica no livro *Viagem* de Cecília Meireles. Além disso, voltamos o olhar para a imagem como qualidade de fundamental importância para a invenção do universo literário, especialmente nos aspectos das figuras da analogia e da ironia. Nesse particular, recorreremos aos fundamentos teóricos de Octavio Paz, Alfredo Bosi entre outros. E para unir as partes desse trabalho, selecionamos poemas de Cecília Meireles objetivando levantar uma poética mediante o confronto das teorias desses especialistas com os traços presentes no texto literário. O poema “Origem” que remete o leitor para um passado mítico, trafega por uma simbologia densa que busca, nessa composição, estabelecer uma cosmologia. O poema “Epigrama n^o. 13” fala da passagem do tempo e de seus marcos históricos através de heróis, santos e poetas. Dentre os poemas memorialísticos de *Viagem* selecionamos “Noite” e “Orfandade”. “Noite” alia a melódiosidade de uma forma regular na métrica, rima e organização estrófica, às lembranças de um eu lírico às voltas com suas reminiscências sensoriais. O poema “Orfandade” visita dois temas caro aos românticos: a infância e a morte, na tematização de uma experiência dolorosa de uma perda irreparável da infância da voz poética.

Para o estudo da obra poética de Cecília Meireles, utilizamos a 3^a. edição de 1972 da *Obra poética* da editora José Aguilar, além da *Obra poética* organizada e comentada por Antonio Carlos Secchin (2001).

O procedimento metodológico será o teórico-crítico que possibilita trabalhar, paulatinamente, no sentido de se deslindar as soluções artísticas na malha do texto poético. E, nesse percurso, ir articulando

as ideologias no plano dos estudos críticos e teóricos, numa confluência que favoreça a análise e a interpretação e até mesmo a re-criação, uma vez que não somente o escritor dá nascimento à poesia mas também o leitor, ao tentar captar as mensagens na esfera do literário.

2 O ESPÍRITO MÁGICO ROMÂNTICO

11.1. 2.1 O INSTANTE ETERNO – CONTRADIÇÃO E AMBIGÜIDADE

O signo “Romantismo” é em si mesmo instável em seu contorno semântico. Ao longo do tempo, os termos “romantismo” e “romântico” têm sido usados nas mais variadas acepções: uma conduta sentimental é identificada como romântica, as idealizações são interpretadas como romantismo e até mesmo o fazer poético, sobretudo quando o processo criador passa a ser interpretado como proveniente de uma inspiração, de um dom divino, é entendido como um ato de romantismo, sendo esse, aliás, um tema comum à tradição romântica.

O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. (PAZ, 1984, p. 83).

O termo “romantismo” remonta ao século XVII na França e na Inglaterra e se refere a um tipo de poesia cujas raízes estariam nos romances medievais. Da palavra francesa *roman*, que designava os romances medievais cheios de heroísmo e fantasia, as línguas latinas derivaram os significados de todos os termos que têm essa mesma raiz. (COUTINHO, 1999, p. 4). A palavra que sintetizaria o sentido de “romantismo”, considerando suas origens ancestrais, seria então “imaginação”, ou seja, a faculdade de criar imagens, representações mentais e de combiná-las em determinada sequência.

Segundo Octavio Paz (1982, p. 55), a poesia quer dizer o indizível e está aí, portanto, a necessidade da criação de imagens. A constante produção de imagens e de formas verbais rítmicas é uma prova do caráter simbolizante da fala, da sua natureza poética.

Coleridge e Wordsworth estabeleceram uma distinção entre fantasia e imaginação que pode trazer subsídios para pensarmos a função da imagem na construção romântica da poesia de Cecília Meireles. A imaginação, segundo eles, consistiria na faculdade de unificar todas as coisas, de harmonizar os contrários, de recriar, de idealizar, de uniformizar, enquanto a fantasia é uma faculdade acumuladora, associadora, trabalha com as coisas fixas, não passando, portanto, de uma forma de memória emancipada do tempo e do espaço. A fantasia aponta para um tipo de atividade mental limítrofe do sonho e da magia, ao passo que a imaginação assemelha-se com uma atividade mental. (MOISÉS, 1982, p. 285).

O aspecto que prevalece na caracterização da literatura do Romantismo é seu caráter de oposição às regras do Classicismo anterior, especialmente aos padrões derivados do racionalismo Iluminista. O Romantismo propunha uma literatura mais livre e descompromissada das rígidas regras neoclássicas do século XVIII. Por suas características básicas, pelos seus traços e suas categorias delimitadoras, o Romantismo é definido como uma atitude de ruptura, que por outro lado, e mais tarde, instaurará uma tradição romântica, nos moldes do período clássico anterior. Na literatura romântica, essa oposição ao antigo também se expressa no intenso subjetivismo que permeia toda a criação poética e que se opõe ao racionalismo e ao universalismo clássico.

Octavio Paz (1996, p. 135) observa que, para os antigos, a imitação não só era um procedimento legítimo como um dever, o que não impediu o surgimento de obras novas e realmente originais. Contra essa atitude sacralizadora é que se rebela o romântico, embora ele mesmo viva na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Certamente, o Romantismo constitui-se em uma verdadeira revolução dos padrões humanos, desde os estéticos até os filosóficos, passando pelos éticos, políticos, científicos e religiosos.

Um aspecto relevante no Romantismo é a maneira como as concepções do belo, que no período clássico possuíam um caráter de universalidade, uma idealidade ancorada na Antiguidade Greco-Romana, assumem formas particulares, que denotam o particular gosto do “gênio romântico”, a ponto de se afastarem dos padrões de harmonia, simetria e equilíbrio clássicos, para caírem na beleza do bizarro, do secreto, do fantástico do século XIX. O Romantismo, uma das correntes mais persistentes e poderosas da literatura moderna, tinha o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, pelo estranho e pelo grotesco, na aliança entre cotidiano e sobrenatural. (PAZ, 1984, p. 63).

O gosto pela desarmonia e pelo desequilíbrio, tão presente no estilo romântico, pode ser visto em “Motivo”, que apresenta uma plataforma para a poética cecilianiana. Aqui, o poeta procura, premido pela angústia e pela incompreensão, os motivos que o levam à criação artística e, podemos ver como, nessa poética, o modo de ser romântico – ambíguo, contraditório, movido por paixões efêmeras – mostra sua presença, na escrita permeada por motivos da modernidade, mas ainda impregnada da estética romântica do século XIX.

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,

- não sei, não sei. Não sei se fico

ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo

Tem sangue eterno e asa ritmada.

E um dia sei que estarei mudo:

- mais nada.

(MEIRELES, 1972, p. 83).

Em “Motivo”, o poeta lança mão de elementos móveis e etéreos, a exemplo de “coisas fugidias”, “vento”, “noites/dias” e “gozo”. O espírito romântico rejeita o racional e o lógico, o que limita a expressão de liberdade e do sentimento, traços líricos, por excelência. O romântico eterniza o instante, o passageiro, o efêmero, daí os signos eleitos pelo poeta denotadores de fração de tempo e do *pathos*, ou seja, o prazer espiritual, as sensações de contentamento e posse.

E mais: a forma, o som e a fantasia encontram-se aí, através de sua apurada técnica, para consagrar um instante do seu cantar lírico. Cecília Meireles se coloca no conceito de poeta que elabora sua canção e explica para o possível leitor o processo dessa construção. E por lembrar com M. Bandeira: “de resto o poeta é para Cecília Meireles um irmão do vento e da água, deixando o seu ritmo por onde quer que vá”. (BANDEIRA, 19??, p. 50).

O poema, composto de quatro estrofes, cada uma com quatro versos, quatro blocos regulares, atesta a regularidade da forma da composição lírica. Na métrica, em cada estrofe, o último verso, de duas sílabas, quebra a homogeneidade dos versos octossílabos. Esse verso mais curto causa um efeito de síntese, um corte abrupto que fecha o pensamento. A acentuação também segue um padrão: na segunda e na oitava sílabas, nos três primeiros versos de cada estrofe, e na segunda sílaba, no verso menor. O esquema de rimas externas e cruzadas se apresenta na forma *abab cdcd efef ghgh*.

Como a maioria de suas canções, o texto é breve, num formato lírico popular, que formula e repete um discurso centrado na subjetividade, dentro de uma coesão do “eu” que mergulha em si próprio, concentrado no pacto da alma com o *pathos*. O texto ainda se caracteriza por uma correspondência de som e de sentido. De um lado, pela articulação da cadência, de sua assonância mediante a regularidade no final dos versos, por outro, graças ao entrelaçamento das imagens enriquecidas pelo sentimento que as perpassa.

Os elementos apreendidos vão sendo diluídos de modo leve ao longo do texto, até que se chega a uma desintegração ou mesmo uma busca de autoconhecimento do poeta. E, nesse trânsito, articula qualidades contrastivas, tais como: alegria/tristeza; permaneço/desfaço; fico/passou; é latente a personalização do poeta, seu mundo particular, subjetivo, emocional que, ao nível do projeto romântico, remete ao “eu” do poeta. Igualmente dá para se perceber um distanciamento entre imaginação (fantasia) e realidade.

Há um tom de fuga e de fatalidade, ao lado de uma atmosfera de dúvida pelo uso reiterado de negações junto a formas verbais de forte carga semântica – “saber” predominantemente no tempo presente, mas que no final se encaminha para a noção de intemporalidade, na medida em que o poeta articula com o “vir-a-ser”, o devir, diluindo desse modo as fronteiras do tempo. Tudo vai fluindo num gesto sutil e delicado, culminando na definição da poesia como “asa ritmada” e “sangue eterno”, em uma belíssima associação do vôo da imaginação, com o existencial como traço originário de poesia: poesia é sangue, é vida. E nessa direção, a poesia, por uma espécie de milagre, se alça ao transcendente, à idealização e à pureza clássica de que falava Hegel, sugerindo-nos que o sublime é o simples. E nesse percurso, o poeta enche de “silêncio as suas palavras” (ANDRADE, 1968, p. 169) num “sábio ecletismo” (BOSI, 1976, p. 515) peculiar a Cecília, ao dizer-nos: “e a canção é tudo /... E um dia sei que estarei mudo. / — Mais nada”. O nada que é tudo, no sentido de que a idéia do poeta permanece eternizada na poesia que flagra o instante.

Aqui podemos observar, nesse espaço aberto pelo fazer poético, uma articulação, uma nítida proximidade com as formulações teóricas de O. Paz (1982, p. 225-240), mormente em seus ensaios *A consagração do instante* e *A imagem*. De modo semelhante, essa afinidade se dá no plano da estreita relação do sentimento que corre na criação das imagens (BOSI, 1996, p. 8).

Guinsburg, ao estudar as manifestações artísticas dos séculos XIX e XX, observa que tudo que foi criado nos últimos anos – literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura – surgiu do “espírito mágico” romântico do século XIX que, buscando as esferas mais profundas do homem, desafiou o

consagrado, o estabelecido desde sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes. (GUINSBURG, 1978, p. 13)

O Romantismo englobou múltiplos aspectos: foi uma tendência, um estilo de época, um fenômeno histórico, um estado de espírito. Foi tudo isso, mas, da perspectiva adotada em nosso trabalho, o foco incide sobre o Romantismo enquanto escola literária. No corpo deste trabalho, faremos uso das acepções “Romantismo” e “Movimento Romântico”, uma vez que já são consagradas essas duas nomeações para esse movimento, cuja mudança tão radical, ao romper com os valores clássicos, chega a ser comparável em extensão e profundidade à Renascença.

A estética barroca e a neoclássica haviam traçado uma divisão estrita entre a arte e a vida. Por mais distintas que fossem suas idéias do belo, ambas acentuavam o caráter ideal da obra de arte.

Ao afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o Romantismo apagou as fronteiras entre a vida e a arte: o poema foi uma experiência vital e a vida adquiriu intensidade e poesia. (PAZ, 1984, p. 86).

Jean-Jacques Rousseau, um dos teóricos românticos que mais fundamentou a idéia da “inocência original” como oposição ao racionalismo exagerado do Iluminismo, com seu mito do “bom selvagem”, idealizou e ressaltou a linguagem como o elemento que mais denuncia o entrelaçamento do poético com a vida. Para Rousseau, a primeira forma de linguagem dos homens foi a poesia, expressa nos gritos que manifestavam seus primeiros estados emocionais de prazer e de dor.

Como os primeiros motivos que fizeram falar o homem foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi o último a ser encontrado. As coisas somente foram chamadas por seu verdadeiro nome quando foram vistas sob sua verdadeira forma. A princípio, falou-se somente em poesia; só se começou a raciocinar muito tempo depois.

[...]

Eis como a palavra figurada nasce antes da palavra própria, quando a paixão nos fascina os olhos e quando a primeira idéia que ela nos oferece não é a verdadeira. (ROUSSEAU, 1998, p. 118-119).

Ao romper com a separação entre arte e vida, o Romantismo possibilitou o diálogo entre a prosa e a poesia, além de ter favorecido uma renovação da linguagem. E, como nos diz Octavio Paz, “linguagem é em sua essência uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma trama de símbolos e de relações entre esses símbolos” (1984, p. 83).

No romantismo, existe a crença no poder da palavra, o que equivale a dizer que a poesia é vista como força mágica capaz de transformar a realidade. Essa concepção da poesia como magia, nas considerações de Octavio Paz (1984, p. 85-86), não deixa de ser importante, dado que pressupõe uma estética dinâmica a interferir sobre a realidade, em vez de ser apenas representação ou mesmo contemplação.

Na concepção de Paz, o pensamento romântico se desdobra em duas direções: de um lado, a poesia como fundamento da linguagem, e por outro, a fusão desse princípio com a vida histórica. Um poema não é só um objeto verbal, é mais que isso.

O poeta diz, e ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só

autoconhecimento mas também autocriação. E o leitor repete essa experiência e assim a poesia se

materializa na história (1984, p. 83).

Ao romper com os limites entre a arte e a poesia, o romantismo possibilitou o diálogo entre a prosa e a poesia, conforme observamos anteriormente, favorecendo a renovação da linguagem nos séculos XIX e XX. Pode-se constatar isso na produção de Coleridge, Novalis, Hölderlin e Wordsworth, entre outros, todos eles tirando da experiência de vida uma qualidade tonal que vai produzir o texto artístico. Por meio dessas e de outras qualidades, torna-se difícil estabelecer limites entre o texto em prosa e em forma poética.

No romantismo existe a antiga crença no poder da palavra, isto é, a poesia pensada como força mágica capaz de transformar a realidade. Neste sentido, a analogia entre magia e poesia é um motivo que nasce com os alemães, e que é bastante presente ao longo dos séculos XIX e XX. E essa concepção da poesia como magia é relevante, na medida em que pressupõe uma estética dinâmica que interfere sobre a realidade, em vez de ser apenas representação ou mesmo contemplação.

Os motivos relacionados à magia são, no Romantismo, uma resposta ao racionalismo clássico e ao empirismo e senso do concreto que caracterizaram o século XVII. A atitude romântica da fuga da realidade para um mundo sobrenatural construído pela imaginação e povoado por imagens de mistério, de sonho e de segredo é alimentada por lendas medievais de magos, fantasmas e feiticeiros. A oposição ao mundo que acarreta o isolamento e a revolta contra a tradição, bem caracterizada pelo movimento romântico alemão, o *Sturm und Drang – Tempestade e Ímpeto* – é marcado pela melancolia, angústia e pessimismo, e a poesia fica coalhada por imagens de morte, desolação, ruínas, túmulos, entre outros temas ligados à destruição e decadência. (COUTINHO, 1999, p. 8).

A poesia de Cecília Meireles, em *Viagem*, trafega por essas imagens românticas de decadência permeadas por mitos ancestrais. Em “Metamorfose”, título que remete à obra *Metamorphoses* de Ovídio¹, os motivos do “duplo”, da transformação miraculosa, se aliam aos temas da “queda” e da desolação.

METAMORFOSE

SÚBITO pássaro

dentro dos muros

¹ Trata-se de uma série de contos mitológicos em quinze livros. Nas *Metamorphoses* Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.) conta histórias de transformações miraculosas e apresenta, através delas, uma coletânea dos mitos gregos e romanos. (HARVEY, 1998, p. 334).

caído,

pálido barco
na onda serena
chegado.

Noite sem braços!
Cálido sangue
corrido.

E imensamente
o navegante
mudado.

Seus olhos densos
apenas sabem
ter sido.

Seu lábio leva
um outro nome
mandado.

Súbito pássaro
por altas nuvens

bebido.

Pálido barco

nas flores quietas

quebrado.

Nunca, jamais

e para sempre

perdido

o eco do corpo

no próprio vento

pregado.

(MEIRELES, 1972, p. 139-140).

A representação gráfica neste poema, ondeante, com versos curtos nos 10 tercetos regulares, cada estrofe com dois versos tetrassílabos seguidos de um último dissílabo – 10 sílabas no total, repetindo o número 10 do poema – parece reiterar, com sua alternância entre linhas maiores e linhas menores, a imagem que permeia todo o poema, de ascensão pouco duradoura seguida de queda. Há um tom de perda, de fracasso retumbante, que é explorado na aliteração com sons oclusivos /p/, /t/, /k/, /b/, /d/ e /g/, como em “dentro dos muros/ caídos” ou em “cálido sangue /corrido”, entre outros versos, e no uso de proparoxítonas: “Súbito”, “pássaro”, “pálido”, “cálido”. A presença dessas figuras de som sinaliza para um movimento de negatividade que os signos “caído”, “quebra” e “sem braços” reforçam para criar uma atmosfera de solidão, tristeza e fracasso.

A imagem “súbito pássaro caído”, aliada ao sentido de mutação que sugere o título “Metamorfose”, aciona, do repertório de histórias da mitologia grega, a figura de Ícaro. Ícaro era filho de Dédalo, o construtor do Labirinto de Creta que aprisionava o Minotauro. Por conhecer os segredos que cercavam o Labirinto, Dédalo foi nele confinado, e Ícaro acompanhou seu destino. Por ser artífice hábil, Dédalo constrói asas para si e para seu filho e, dessa forma, voam para a liberdade dos céus (HARVEY, 1998, p. 148). Mas Ícaro tem um fim trágico, pois eleva-se acima do limite seguro e aproxima-se demasiado do sol, que derrete a cera de suas asas de penas de pássaros. Dessa forma, Ícaro é o sonho do vôo mas também é a imagem da queda; é o símbolo do ser que é punido por querer ultrapassar seus limites de homem.

Essas questões, de base mitológica, remetem à tradição romântica na sua visão de “anjo caído”, bastante presente nos temas de narrativas e produções românticas ao longo do tempo. Metamorfose lembra transformação e a criação da poesia é a realidade na sua recriação intuitiva. O artista, ao lançar mão da sua criatividade, sentimento, inspiração e técnica, procede como se fosse um

ser dotado de uma potencialidade que o aproxima de seres superiores, a exemplo do gênio e dos heróis. Essa concepção se insere no espírito romântico que está sempre se empenhando em traduzir o seu sentimento por meio da criação de imagens, a exemplo do que C. Meireles constrói, ao inventariar elementos como suporte polissêmico de expressão para a sua poesia. Nesse percurso, reinventa a realidade do mundo sensível, elevando-o a um plano de abstração pela articulação de processos sintagmáticos e paradigmáticos, valendo-se da metaforização ou da exploração do recurso metonímico. Em “Metamorfose”, C. Meireles explora, em versos breves e cadenciados, elementos a exemplo de: “olhos”, “lábio”, “corpo”, para combiná-los poeticamente. A natureza aparece em traços como: “Noite”, “pássaro”, “onda”, “nuvens”, “vento”, “flores”, que vão possibilitar a tradução em imagens sensoriais da sonoridade, das cores e dos movimentos nas suas mais variadas formas. Esse é o tom dessa voz lírica que ecoa serena, deixando o traço mágico da sua expressão.

Ainda na linha dos temas relacionados a motivos mitológicos ligados à metamorfose, selecionamos “Retrato”. O espelho, elemento de transformação e de estranhamento, é um objeto mítico bastante presente na lírica de Cecília Meireles. No poema “Retrato”, apresentado a seguir, o tom nostálgico que perpassa o processo imagético revela a transformação operada pela passagem do tempo.

Retrato

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

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

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

(MEIRELES, 1972, p. 84)

“Retrato” é um título-sígnico bastante sugestivo da substância do poema. Trata-se de um texto lírico, rico de imagens que vão, pouco a pouco, criando uma ambiência, uma atmosfera de desencanto mágico, revelado na imagem de decepção um tanto oposta ao que fora outrora. Eu não tinha este rosto de hoje

assim calmo, assim triste, assim magro

O eu lírico manifesta-se refratário no reconhecimento de si próprio. A face se mostra refletindo a mudança operada ao longo do tempo, cuja consequência é a desintegração, a desfiguração da imagem que parece sair da moldura para espelhar a transformação verificada. Essa desrealização é qualificada pelos signos denotadores de negatividade: “triste”, “magro”.

O espelho, que é símbolo ancestral de fascinação, não apenas revela o lado narcísico de beleza, mas também o oposto deformante, o que não deixa de ser também artístico. Há uma repetição do elemento de articulação “assim”, marcando ritmo e cadência no contexto poético e, ao mesmo tempo, maximizando o tom amargo.

Em verdade, o elemento “calmo” é paradoxal, confrontando-se com os qualificativos anteriormente examinados, mas a imagem promove a articulação de elementos díspares na plasmação da poesia pelo poeta. Percebe-se ainda nesse léxico, criteriosamente selecionado, um gesto nobre, por parte do poeta, próprio de quem fica perplexo mas, ainda assim, encontra serenidade numa atitude de reserva. Não há excessos em suas escolhas, a emoção é traduzida com equilíbrio e tudo dá margem à reflexão da voz poética. O poeta transcende o limite, elevando-o ao nível do pensamento, em busca de uma aceitação, ainda que questionadora.

Esse poema foi eleito por M. Bandeira como sendo o que melhor representa o poeta e a sua arte. C. Meireles é, acima de tudo, um poeta visual, no sentido da “astúcia” de mimetizar a realidade, perscrutando os elementos mais significativos para traduzir o seu sentimento. Daí o elemento “olhos” como sendo “espelho da alma”, numa conotação que remete à tradição romântica. É pelos olhos que se penetra nos escaninhos da alma dos amantes, “olhos que brilham” que refletem o que vai no imo do ser. O léxico “vazios” reforça o motivo da desintegração, do envelhecimento irreversível. Os olhos conotam também janelas que possibilitam o descortinar, o desvelar o subjacente, o latente. E ainda posso falar em olhos como lentes “excelentes”, para a apreensão do dado, para a inscrição e o registro pelo uso de imagens reveladoras da tonalidade de sensações, nos mais diferentes matizes. Saber deriva de sabor, em conformidade com Roland Barthes (2000), e o poeta traduz as suas tristezas e experiências de modo nostálgico, cuja revelação se dá mediante a reminiscência que vem da memória sensorial. nem estes olhos tão vazios,

nem o lábio amargo.

A forma “o lábio”, em vez de “os lábios”, revela não apenas uma mudança de flexão do léxico, mas uma forma unificante que contrasta com o plural “os olhos” do verso anterior. E no dizer de M. Bandeira, a forma para Cecília Meireles informa e não apenas decora a idéia, o que aliás empobreceria a poesia, se assim não fosse. Cecília Meireles demonstra ter plena consciência do uso da técnica associada ao conceitual.

A primeira pessoa do discurso permanece, dando o contorno descritivo do eu lírico em seu estado de mudança.

Eu não tinha estas mãos sem força,

tão paradas e frias e mortas

O tom nostálgico está bastante refletido nos modificadores de “mãos”, a exemplo de “sem força”, locução denunciadora da impotência e da impossibilidade de deter o correr do tempo e suas conseqüências: a transitoriedade da vida é um sugestivo eco da ironia romântica. Os equivalentes “frias” e “mortas” intensificam o tom de dissabor e até de evanescência tão característica da poesia ceciliana. O conectivo de relação “e” denota continuidade.

O poeta extrai do menor alento a sua força e esta advém do sentimento, graças à articulação sutil da técnica de unir a forma com a imaginação. A sede do sentimento é o coração, daí o engenho do poeta que desvela, velando:

eu não tinha este coração

que nem se mostra.

A negatividade continua na última estrofe, agora revelada pela imagem na sua estranha transformação, mas que permite vislumbrar, pelos léxicos ponderados, uma certa adesão, ainda que paulatina, de aceitação da situação espelhada ao longo do poema, uma realidade concreta, irreversível: a imagem do envelhecimento, do tempo que passa e que não se sente.

Eu não dei por essa mudança,

tão simples, tão certa, tão fácil.

Os qualificativos da “mudança”: “simples”, “certa” e “fácil” são mais suaves, serenos. O elemento de reiteração “tão” intensifica a realidade circunstancial. C. Meireles, na sua busca constante de perfeição pela técnica e domínio dos mais variados metros, une a sintaxe e a gramática da arte à magia que reflete e ilumina o quadro de conotação romântica, que ela pinta nas cores esmaecidas da sua incontida inquietação. A personificação manifesta de um eu lírico que fala em tom nostálgico.

O poema, que não se fecha a uma única interpretação, se abre ao final com uma pergunta, dirigida aos virtuais leitores, que possivelmente comungarão com as idéias do poeta, um convite a uma reflexão difícil mas comovente, irreversível mas necessária, até porque vê a sua realidade também refletida nos espelhos da própria existência.

E o poeta austero e grave brinda na solidão a dor da sua desintegração, na mais romântica expressão lírica, indagando:

Em que espelho ficou perdida a minha face?

O espelho é um elemento de riqueza tonal na poética. O escritor Jorge Luis Borges concebe a literatura, tanto na prática da escritura como da leitura, como sendo uma revelação, um autoconhecimento, a exemplo de um cristal de um espelho. Como se pode conferir no poema “Arte poética”.

Às vezes pela tardes certo rosto

Contempla-nos no fundo de um espelho;

A arte deve ser como esse espelho

Que nos revela nosso próprio rosto.

(BORGES, 2000, p. 243)

Nessa perspectiva, o espelho traduz perfeitamente bem a peculiaridade da criação poética que se constitui constantemente como reflexo de outros textos e, como se sabe, esse reflexo nunca será de todo fiel, uma vez que o espelho será sempre deformante, melhor dizendo, transformante. A literatura se realiza numa construção que lembra o *modus operandi* do espelho, em cuja superfície a matéria prima se reflete para projetar uma imagem invertida ou simplesmente revertida do objeto primeiro. (HUICI, s.d, p. 142-143).

A imagem poética é a operação através da qual, graças ao jogo de semelhanças, aceitamos as diferenças. É o espelho que não suprime as diferenças, mas que, fazendo uso de procedimentos retóricos, como o da analogia, implica, não a unidade do mundo, mas a sua divisão, seu contínuo dividir-se.

Cecília Meireles, Jorge Luis Borges, entre outros poetas, concebem o mundo como um livro, cada página um espelho que reflete as múltiplas faces do mundo. E em conformidade com O. Paz, o segredo da analogia consiste em ser esta uma chave para se ler o livro do universo.

Para Guinsburg (1978, p. 14), o Romantismo: “é um fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica”. Aliás, com Montesquieu e Rousseau, as instituições, costumes e normas sócio-jurídicas são produtos das condições, do comércio e contrato dos seres humanos em suas relações coletivas.

O processo de industrialização modificou as antigas relações econômicas, estabelecendo na Europa uma nova organização política e social que muito influenciaria os tempos modernos. O Romantismo é um fato histórico e um momento literário historicamente definido, que surgiu em um dado momento e em condições concretas, inserindo-se na dialética das formas e idéias platônicas, constituindo-se como processo da história européia e ocidental. (GUINSBURG, 1978, p.14).

O Movimento Romântico é sensivelmente marcado pelos ideais libertários antimonarquistas, pela ascensão da burguesia e instauração dos primeiros governos democráticos do mundo moderno, e a Revolução Francesa (1789) foi uma concretização sociopolítica desses ideais românticos. Alfredo Bosi, citando Karl Mannheim, observa:

O Romantismo expressa o sentimento dos “*descontentes*” com as novas estruturas: a nobreza que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento. (MANNHEIN apud BOSI, 1976, p. 100).

Nesse contexto, os seus principais temas – como exemplos, o amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o seu passado - são dispersos por toda a história da literatura, ao alcance de intérpretes e de estudiosos, servindo como fonte de inspiração para serem relidos, a partir dos modelos que integram a criação poética do Movimento Romântico.

No Romantismo, o discurso histórico sofre uma mudança revolucionária. Fala-se de uma história, cujas instituições e pensamento dominante colocam em evidência, porém, vidas ilustres: o sábio, o herói e mesmo o gênio, os quais, a despeito de serem movidos por paixões decorrentes do lado heróico, trazem, por outro lado, melhorias em termos do crescimento para essas mesmas instituições. É a história que produz a civilização.

É válido lembrar que o conceito de História, hoje, está sendo sensivelmente alterado, até porque não há apenas uma verdade, mas verdades, e disso decorre o rompimento com o descritivo e o repetitivo. Abdica-se da ação isolada do homem abstrato e singularizado na sua razão individualizada, por uma vontade de natureza social, a qual integra as sociedades em comunidades, nações, raças,

priorizando, antes, culturas e realçando, por meio desse processo, a identidade do grupo e não a de cada indivíduo, separadamente.

Nesse sentido, podemos vislumbrar a “jovem Europa” recuperando os determinantes nacionais, a exemplo do mitopoético e do filosófico, de grande importância para a instalação das idéias de nacionalidade. Esse romantismo social (GUINSBURG, 1978, p.16), através de seu sincretismo idealista, de sua mística do povo, de seu messianismo universal e graças, sobretudo, às elaborações do reconhecido socialismo utópico de Saint-Simon, Proudhon e Richard, canaliza os principais conceitos operativos do denominado “socialismo científico” de Marx e Engels.

Na concepção de Octavio Paz, o Romantismo é o primeiro movimento estético da era moderna e o mais importante, por vários fatores. Primeiro, por ter trazido, para o campo das artes, a crítica e seus mecanismos de desconstrução; segundo, por promover a primeira grande ruptura com a tradição clássica. Além disso, por se constituir na primeira voz moderna a negar os próprios valores da Modernidade, conforme pode ser visto em citação a seguir:

El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total. (PAZ apud MACIEL, 1995, p. 186) .

Essa negação, observa M. Esther Maciel (1995, p. 187), consistiu, em termos gerais, na tentativa dos poetas em conjugar crítica e poesia, lucidez e paixão, revolução e religião, utopia e nostalgia, analogia e ironia, história e mito, arte e vida, subvertendo e relativizando, assim, o racionalismo da sociedade burguesa.

Há uma estreita relação entre o Romantismo e a questão da nacionalidade. Esse movimento artístico que, no Brasil, coincide com a independência política do país, fez com que um sentimento nativista de amor às coisas da terra norteasse o pensamento dos literatos da época. A grande maioria dos escritores brasileiros, movidos pelos ideais de uma literatura autônoma, independente dos laços portugueses, elevaram o nacionalismo a elemento propulsor da criação literária e, num paroxismo xenóforo, quiseram romper com a língua portuguesa, a favor de uma língua tupi autenticamente brasileira.

Considerando a idéia de “nacional” que dominou o pensamento no Ocidente, durante o século XIX, a participação da literatura e, particularmente, do Movimento Romântico, foi decisiva no projeto de construção da nacionalidade.

Em todas as épocas, não se pode desconhecer a importância da escrita em geral como instrumento valioso para a legitimação de um projeto de nação: poesia, teatro, levantamento topográfico, romances, crônicas, história, dissertações sobre etnografia. Por seu turno, a criação de uma nação, de um território implica a existência de um povo ligado pela origem (a língua, a pátria, a etnia), pelas tradições, costumes, memória, interesses e ideais. Mas há, contudo, um fator a ser considerado. Trata-se do discurso literário em relação às outras modalidades, a exemplo do discurso acadêmico, o jornalístico, o familiar, o religioso, o político. Ora, por ser um discurso plural e abrangente, o discurso literário opera no sentido de preencher os vazios deixados, inclusive pelo discurso histórico, tanto é que no ficcional encontramos, muitas vezes, elementos que são mais persuasivos e até mesmo mais verdadeiros sobre uma questão ou uma temática comum escolhida pelo poeta e pelo historiador simultaneamente. Assim, o discurso literário recupera as sobras, recolhendo os fragmentos, inventariando a memória num movimento de superposição, como se fosse um mosaico que admite muitos recortes, num jogo de peças que se encaixam, combinando de modo inusitado, abrindo espaço de inclusão do outro, possibilitando a criação de imagens. Aqui podemos falar de imagens do Brasil, segundo os anseios dos escritores românticos, cuja expressão da sensibilidade se dá de forma espontânea, viva, dinâmica, ufanista, se

quisermos testemunhar o gesto de alguns de nossos representantes na esfera do literário. Uma tradição literária se alimenta e vive das imagens que abriga e põe em circulação. Imagens que são retomadas e relidas, desfeitas e refeitas pelo processo incessante da produção e recepção literárias. (MARQUES, 1998, p. 51).

Como se pode ver, a literatura é uma poderosa aliada para se criar a imagem de unidade necessária à idéia de nacionalidade. O conceito de imagem, porém, mais abrangente, vai se associar mais fortemente à visualidade e não às idéias abstratas. Desde o século XVIII o vocábulo imagem evoca a representação pictórica, o “quadro”, e nesse sentido, é usado com frequência por escritores, críticos, historiadores da literatura, para referirem-se às imagens veiculadas pelo texto literário. Segundo Mme. de Stael, considerada uma das introdutoras do Romantismo na França, essa tarefa pode ser vista como uma forma de se dar cor e vida à história através desse caráter descritivo, de tentativa de aproximar o texto escrito da arte pictórica. Esse gesto empreendido pelo poeta de dar destaque, tornando visível o que não o é necessariamente, equivale a “pintar” através do texto. É comum na literatura dessa época a expressão: “literatura espelho da alma” (ZILBERMAN, 1999, p. 22). De fato, o pintor seleciona seus motivos e o poeta prioriza, no Romantismo, mais do que qualquer assunto, a contemplação da natureza.

A maior contribuição do Romantismo para o nacionalismo moderno foi o de voltar aos fundamentos sentimentais e morais da comunidade e do Estado, para levar o cidadão a participar ativamente como responsável pelo seu destino. O amor à pátria e à virtude eram possíveis em um estado no qual os cidadãos fossem livres e iguais. Nesse sentido, esclarece o método adequado para educar os cidadãos desde a infância, para que adquiram o amor à pátria e cresçam imbuídos de sentimento para com a nação e respeito às instituições. Rousseau revoluciona a pedagogia de seu tempo, ao destacar a língua como o “repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade, durante séculos e séculos de história”. Para ele, é através da língua que o conhecimento se torna possível. (ROUSSEAU, 1998, p. 43).

A linguagem poética, no entanto, estaria acima das línguas nacionais. Seria a fonte original de todas as línguas. A linguagem poética que pertence a todos e não a alguns predestinados é a língua-mãe da humanidade e aparece com sua pureza original e sua força nos períodos primitivos de cada nação, como comprova a riqueza lingüística do Velho Testamento, dos Edas e de Homero. Na antiga poesia se revela a imensa riqueza lingüística de cada nação que servirá aos poetas posteriores como fontes de cujas águas cristalinas vão beber permanentemente. (HERDER apud ROUSSEAU, 1998, p. 43).

Um levantamento feito no auge do Romantismo brasileiro revelou que o patriotismo era o centro das motivações dos artistas. Cantar a terra era um dever patriótico como tarefa para a construção nacional: descrever costumes, paisagens, fatos e sentimentos foi fundamental para esse “despertar da nacionalidade”. A religião era elemento indispensável à reforma ensejada pela literatura porque representava algo oposto ao passado colonial. Por sua vez, o indianismo representava o passado do país com uma dignidade comparável à das figuras mitológicas para o passado europeu.

11.2. 2.2 O HERMETISMO ROMÂNTICO

Uma das características mais marcantes do Romantismo é o subjetivismo. Há uma valorização do indivíduo visto como fonte de sentimentos, volições, ações e argumentos. Ele é focalizado

na sua condição de ser pensante, capaz de elaborar projetos e sonhos pessoais: é capaz de modificar o mundo através de suas ações. Essa visão pessoal enquadra-se na idéia de amor própria do homem romântico, cuja poesia é carregada de significado e marcada pela dor e pelo sofrimento, chegando até ao ultra-romantismo. Nesse caso, a razão sempre perde terreno para o coração, embora o poeta busque articular pensamento com sentimento, e a idéia com a paixão.

Na produção artística, há desdobramentos do subjetivismo, tais como: a visão do autor como gênio, a expectativa de originalidade e a missão do vate. A primeira dessas qualidades, isto é, a visão do autor como gênio é uma das pedras de toque do Romantismo. Há muitas imagens (JOBIM, 1999, p. 134), no período romântico, descrevendo o escritor como aquele que cria o texto do nada, assim como Deus criou o mundo. Para os românticos, o autor deveria evitar seguir modelos; o texto era manifestação das idéias e emoções do escritor. Nesse sentido, pode-se falar do autor como aquele que tem uma espécie de Deus interior, ou aquele que, como um profeta, é capaz de fazer prefigurações: o artista com dons sobre-humanos, superior ao homem comum. Daí a relevância toda especial desse “eu” capaz de produzir arte: o gênio, o artista. Um poema de Victor Hugo, um dos expoentes do Romantismo francês, oferece a imagem exemplar desse “eu” sobre-humano, idealizado, que se supõe o centro de todas as coisas. No Romantismo é o mundo interior do poeta que conta e que nega a realidade exterior. O subjetivismo alia-se à individualidade exacerbada para configurar uma das mais fortes características românticas.

O poeta em dias ímpios

vem preparar dias melhores.

Ele é o homem das utopias,

os pés aqui, os olhos em outro lugar.

É ele que, acima de todas as cabeças.

A qualquer momento, como os profetas.

Em sua mão, onde tudo pode caber.

Deve, quer o insultem, quer o elogiem.

Como uma tocha que ele agita.

Fazer brilhar o porvir!

(HUGO apud JOBIM, 1999, p. 135-136)

No Romantismo há a expectativa de originalidade. O artista realmente de valor deveria produzir a obra nova, aquela que seria diferente de tudo anteriormente produzido. Deveria sobretudo evitar a prática do Classicismo anterior da imitação, de moldes ou fórmulas dos mestres do passado. O que realmente se valoriza é a expressão do “eu autoral” capaz de inventar coisas novas. E ainda com Victor Hugo:

A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões deste tipo, só há uma solução, só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio. (HUGO apud JOBIM, 1999, p. 138).

O Romantismo evoca uma maneira nova para o papel do artista e o sentido da obra de arte, desfazendo desse modo a conversão universalista dos herdeiros da Grécia e Roma, em favor de um sentimento novo, impregnado de inspiração local, a procura do “único” em lugar do “perene”. (CANDIDO, 1980, p. 23-25).

A esse novo papel social do artista, contrapõe-se uma face mais sensível, na qual o artista estabelece para si próprio o estado de solidão. Deus, mar, a melancolia, a noite. No isolamento de inspirado, o poeta sente o povo que espera redenção de sua voz. No máximo de isolamento o poeta atinge a condição divina, despojando-se de si mesmo. Uma nova relação em que o artista cresce até encontrar no isolamento a atmosfera predileta: grandeza, missão, isolamento – posições novas, que motivarão outras, afastando-se cada vez mais do equilíbrio neoclássico em benefício de um desequilíbrio novo, condicionado pela nova situação do artista em relação à palavra com que se exprime. O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo de criação, como lhes acrescenta a idéia de que sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade: missão espiritual para uns, missão social para outros e, para todos, a representação de um destino superior, regido por uma vocação superior: é o bardo, o profeta, o guia.

O poema “Diálogo” pertence ao grupo de poemas de Cecília Meireles em que a temática da reflexão existencial se apresenta unida ao tema da busca do conhecimento na forma simbólica de uma comunicação e de um aprendizado intenso, longo e difícil. Esse poema é mais um exemplo da permanência, na poesia ceciliana, da tradição lírica romântica, caracterizada aqui pelo aspecto do intenso subjetivismo evadido de atormentado sofrimento.

Diálogo

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro

Continuando através de séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância

que também trazes de tão longe em tua voz.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem

Como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram.

Conversamos dos dois extremos da noite,

Como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...

E o mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.

Mas um mar sem viagens.

(MEIRELES, 1972, p. 106-107)

A incompreensão humana é a temática desse poema. Para o poeta, os ecos desse mal entendido de um tempo distante pode ser esclarecido, se houver compreensão, por parte do possível leitor e particularmente pelo crítico, que legitima o texto: quanto ao procedimento do poeta na elaboração de sua poesia. É que, na tentativa de apreensão do mundo em sua volta, o poeta lança o seu olhar e recolhe o surpreendente do real num movimento que envolve ação e contemplação, o que equivale dizer que há um permanente estado de vigília, uma vez que o espírito fica atento às coisas, às idéias, enfim, às imagens dos gestos.

Ao longo do texto os signos: “palavras”, “sentido”, “ressonância” e “voz”, além de denotarem a idéia da função da linguagem no processo de articulação do pensamento, possibilitam o vislumbrar do caráter analógico como traço característico da lírica, ou seja, a correspondência entre som e sentido. E C. Meireles tem bastante consciência dessa relação da linguagem com a música em sua produção poética. Nas palavras “ressonância” e “voz” estão implícitas essas marcas de sonoridade e, até mesmo, o sentido de propagação da ideia veiculada. O título-signo “diálogo” revela esta síntese: som / sentido; eu / tu (relação entre interlocutores), ainda que seja difícil essa comunicação. O diálogo é o meio pelo qual o poeta passa a sua indignação diante dos fatos que ela metaforiza em sua poesia. Agora compreendo o sentido e a ressonância ... em tua voz

.....

Conversamos dos dois extremos da noite,

como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa.

A poesia pode surgir de um questionamento, a exemplo de uma pergunta. Quem pergunta quer esclarecimentos, isto é, respostas.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem

Como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram

Como herdeira do Romantismo, Cecília Meireles deixa vazar um tom romântico e nostálgico em sua poesia, a exemplo de “olhos que choraram” e “extremos da noite”. Há inclusive uma nítida correspondência entre “olhos” e “espelhos”, como elementos fulcrais para a criação da imagem. O

espelho emoldurando os olhos e os olhos traduzindo o sofrimento que brota do imo do ser. Poesia ontológica e de força atuante, na medida em que revela desejos de mudança. Os olhos na concepção tradicional são “janelas” e são também “espelhos” que permitem, pelo cruzamento de olhares, “entre-ver”, visualizar para além dos limites estabelecidos pelo contexto histórico e cultural da época a que se reporta o poeta. Tempo memorável, gravado na lembrança do poeta, que tenta recuperá-lo através da lírica, num gesto de re-cordação.

No poema, a relação entre os comunicantes: “eu” / “tu” é enriquecida pelo movimento implícito nas palavras: “mar” / “balança”, que também traduzem o vai e vem dos signos na elaboração da poesia, assim como a dinâmica das palavras na realização do diálogo. O ritmo, a correspondência de som e de sentido são reforçados pela imagem desse movimento.

E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.

O sintagma nominal: “mar de estrelas” revela a dimensão do problema em torno do qual o poeta se propõe operar no espaço da poesia, visando desfazer os enganos existentes.

Conhecimento, reflexão e pensamento são traços filosóficos que iluminam a poesia de Cecília Meireles e abrem espaço, entre os que dialogam até que se chegue ao esclarecimento pela continuidade de um diálogo, nesse caso, encetado pelo poeta, objetivando desfazer o notável equívoco antes referido.

Na poesia cecilianiana, como um todo, o signo “viagem” conota passagem, transitoriedade em relação à vida; o poeta encerra o poema em apreço, com uma imagem: “mar sem viagem”, contrariando aquela perspectiva, ao expressar a firmeza do seu propósito de tentar desfazer, através da discussão, os mencionados equívocos.

O poeta romântico procura refazer a expressão a cada experiência. Para tanto, rejeita o império da tradição e reconhece autoridade apenas na própria vocação, no “gênio”. A ideia de que a criação é um processo mágico, pelo qual ganham forma as misteriosas sugestões da natureza e alma; a ideia inclusive do poeta mediúnico é frequente no Romantismo. Na “vocação do poeta”, Hölderlin se subtrai dos quadros da vida cotidiana para fazer-se intérprete de Deus, possuído pelo Gênio criador e pelo espírito divino. Na “Ode ao Vento Oeste”, Shelley compara-se a uma lira da natureza, e Victor Hugo retoma essa mesma ideia em “Ce siècle avait deux ans”, declarando sua alma um eco sonoro, posto por Deus no coração do universo. Dessa vocação mediúnica provém uma nova marca da natureza, na sensibilidade romântica: o sentimento do mistério. Para o romântico, a natureza é sobretudo uma fonte de mistério, uma realidade inacessível. O romântico procura a natureza nos aspectos mais desordenados que, negando a ordem aparente, permitem uma visão profunda; procura mostrá-la como algo convulso, quer no mundo físico, quer no psíquico: tempestade, furacão, raio, treva, crime, desarmonia, contraste. Em vez de sentir a natureza como problema resolvido, adora-a e renega-a, sem desprender-se do seu fascínio nem pacificar-se ao seu contato.

Para o romântico, a razão é o limite que importa superar pelo arranco das potências obscuras do ser. E este recurso só funciona no compasso dos profundos ritmos vitais, daí a dialética da vida e do pensamento.

3 MÚSICA, MEDITAÇÃO E MELANCOLIA

11.3. 3.1 MELANCOLIA E TOM SOTURNO

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

(MEIRELES, 1972, p. 195)

“Reinvenção” é o título do poema, do qual destacamos os versos acima, que funciona aqui como instigador de nossa reflexão sobre a lírica romântica em Cecília Meireles.

A reinvenção, no plano da arte, remete às questões de representação, imitação e modelo original. A questão da representação na arte nos leva, primeiro, à *República* de Platão. A dialética platônica compreende dois mundos. O primeiro é o mundo das ideias, das essências, matriz original, criação divina e perfeita; o segundo é o mundo das aparências, que corresponde ao mundo em que vivemos, uma pálida projeção do mundo da Verdade eterna. Para Platão, as Essências representam o caráter verdadeiro das coisas que, no mundo terreno, tomam a forma de meras semelhanças dessa forma primeira. São “aparências”, formas parecidas com a verdade, inspiradas nela, geradas pela inteligência humana, quando, uma vez, a alma humana vislumbrou a Verdade dos deuses. (PLATÃO, 2002, p. 84).

É da “Teoria das Idéias” que deriva a concepção platônica da representação na arte. Sendo o mundo uma cópia distante da Verdade, a imitação do artista é cópia ainda mais imperfeita, pois, sendo cópia da cópia, dista ainda mais da Verdade. Na filosofia de Platão a arte é imoral, o poeta é prejudicial à formação geral do homem, razão por que em sua cidade ideal não há lugar para o poeta. (PLATÃO, 1990, Livro X, 597p).

Na *Poética* de Aristóteles, entretanto, uma nova formulação para a representação na arte revê o sistema platônico e gera a matriz da teoria de gêneros literários tradicional, tripartida em gêneros lírico, épico e dramático, e que até hoje é fundamento para os estudos de tipologia de textos e discursos da cultura. A questão da verossimilhança tem papel fundamental no sistema aristotélico de representação e surge como uma qualidade essencial do objeto artístico.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e necessidade. (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Em sua *Poética*, ao enumerar os elementos estruturais da poesia dramática, Aristóteles afirma a subordinação daqueles elementos ao *mythos* (história, enredo ou intriga), quer dizer, à realidade “imitada” pelo poeta.

O poeta há de ser mais efabulador que versificador. O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula, elaborando-a conformemente às leis de verossimilhança e necessidade”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 29).

A categorização das obras literárias em gêneros, que tem na *Poética* a sua matriz, é um processo histórico que, como tal, sofre revisões periódicas, já que os procedimentos literários, os processos concretos e particulares, com suas práticas e combinações, são sujeitos a mudanças, como qualquer processo cultural no decurso da história.

Dos três gêneros tradicionais que compõem o sistema literário, a lírica era, no Romantismo, considerada o gênero dos gêneros, por seu caráter universal e suas relações com a história (STAIGER, 1972, p. 19-75). Hegel analisou as características da lírica em sua *Estética* (1980, p. 372), na qual apresenta como categorias delimitativas desse gênero a individualidade, a universalidade e a subjetividade.

A qualidade que sobressai na lírica é a subjetividade. Por meio de sua interioridade e de seus sentimentos, o poeta mantém os sentidos vigilantes. O espírito liberto ao sabor das paixões torna perceptível o obscuro. Desse modo é que, por meio das palavras, a lírica possibilita a expressão dos sentimentos.

O conteúdo da poesia lírica é a expressão da subjetividade que fala de sofrimentos e de alegrias, de admirações e de sensações e que reflete e toma consciência de si mesma. No poema lírico uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações.

Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas.

(ROSENFELD, 1985, p. 22).

Para Hegel (1980, p. 223), a base da poesia lírica é a particularidade e a individualidade. Contudo, a obra lírica pode exprimir o geral, nas crenças, representações e relações humanas, desde que se adaptem às formas da fantasia e da intuição e que penetrem o domínio do sentimento. Assim sendo, não estão, portanto, excluídas da poesia lírica, as concepções gerais, a maneira de considerar o universo e as condições e as leis mais profundas que regem a vida.

Com efeito, é a expressão da subjetividade de um “eu” que fala na poesia o que mais caracteriza esse gênero literário que é, enfim, particularizado na função de apresentar toda a gama de sentimentos humanos nos seus movimentos mais rápidos e acidentados mais variados, e de fixá-los e eternizá-los mediante a forma poética versificada.

O poema lírico tem como tema principal o livre movimento dos sentimentos e meditações de uma voz poética que canta. A unidade do poema é dada por essa individualidade centrada que fala de seus processos emocionais. Cada poema abre caminhos a outros horizontes, a diversas disposições de alma, que são as variadas faces do poeta. Os aspectos que deve focar, os que deve omitir, a maneira como deve iluminar e combinar entre si os pormenores que quer descrever e de que se deve servir, atendendo ao efeito lírico que pretende produzir, constituem um mundo subjetivo completo, que obedece aos impulsos do coração e do espírito do poeta. (HEGEL, 1980, p. 251).

Esta expressão, destinada a agir sobre outrem, pode ser a de uma alegria esfuziante ou a de uma dor que se apazigua no canto e assim recupera a serenidade, mas pode também ser ditada por um desejo mais profundo de não guardar para si mesmo as emoções mais íntimas da alma e as inspirações mais profundas do espírito. O poeta, que tem o poder de cantar e de criar, tem para isso a vocação e o dever. Não deixa, contudo, de ser verdade que as circunstâncias e incitações exteriores podem servir de impulso, força propulsora para a criação lírica.

Na poesia lírica, o poeta atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime sob um revestimento verbal. O poema lírico concentra-se em si mesmo e é pela profundidade do que expressa, e não pela amplitude da descrição, que exerce o efeito pretendido. Todavia, entre a concentração muda e a eloquente clareza de uma apresentação cuidada em todos os pormenores, existe uma grande riqueza de graus e de matizes. (HEGEL, 1980, p. 246-247)

1. A poesia lírica não exclui o mundo, mas apresenta-o em sua relação com a individualidade que canta, seja no contato com a natureza, seja em relação com o mundo circundante. Algumas poesias são grandemente descritivas. Quando assim acontece, não é a objetividade real e a sua plástica que constituem o elemento verdadeiramente lírico, mas o eco que esta realidade objetiva provoca na alma ou o sentimento que desperta, de modo que não contemplamos tal realidade ou tal objeto, mas o sentimento que reflete e que em nós provoca um sentimento análogo. Em geral, as digressões e sobretudo os aspectos surpreendentes, as comparações engenhosas e as transições bruscas, quase violentas são processos líricos na medida em que não destroem a unidade da obra. (ROSENFELD, 1985, p. 23).

Na obra lírica coexistem traços dos outros gêneros literários, pois não existe a obra literária pura, ou seja, aquela que só apresenta traços de um único gênero. A pureza de gênero em sua idealidade não representou, no entanto, um empecilho para que obras primas da humanidade, como as tragédias shakespearianas, que, além do predominante traço dramático, possuem traços dos outros dois gêneros, assomassem como o que de mais alto valor já foi produzido. (ROSENFELD, 1985, p. 21-22).

Emoções e disposições psíquicas, concepções, reflexões e visões são decorrentes de vivências intensamente experimentadas pelo sujeito. Ademais, a lírica é a plasmação imediata dessas sensações advindas de um “eu” em contato com o mundo (ROSENFELD, 1985, p. 22). Essa intensidade expressiva não é adequada a uma estrutura longa.

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo-objeto, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Mas prevalecerá sempre a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto: o mundo, a natureza, os deuses são evocados e nomeados para, com sua maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. Elementos como a chuva, a noite aparecem, na poesia, como metáforas para exprimir o estado melancólico de uma alma que se manifesta. A treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o eu lírico. O universo passa a ser, então, a expressão de um estado interior. A bem-amada em muitos textos é recordada pelo “eu” lírico, para que se manifeste a saudade, a alegria ou a dor da voz central.

O poema “Solidão” de C. Meireles persegue esses motivos líricos – a noite, a natureza tempestuosa, a solidão de um “eu” atormentado – e mostra como esses elementos naturais, em seu estado de excitação destrutiva, existem apenas para refletir esses estados de alma conturbados do poeta.

SOLIDÃO

IMENSAS NOITES de inverno,

com frias montanhas mudas,

e o mar negro, mais eterno,

mais terrível, mais profundo.

Este rugido das águas
é uma tristeza sem forma:
sobe rochas, desce fráguas,
vem para o mundo e retorna...

E a névoa desmancha os astros,
e o vento gira as areias:
nem pelo chão ficam rastros
nem, pelo silêncio, estrelas.

A noite fecha seus lábios
—terra e céu — guardado nome.
E os seus longos sonhos sábios
geram a vida dos homens.

Geram os olhos incertos,
por onde descem os rios
que andam nos campos abertos
da claridade do dia.

(MEIRELES, 1972, p. 89-90).²

² Da obra de Vinícius de Moraes, destacamos, a seguir, a primeira estrofe do soneto número IV, dos “Quatro sonetos de meditação”, que apresenta a mesma intensidade lírica vista aqui em “Solidão” e na qual a voz poética se projeta sobre os elementos da natureza: “Apavorado acordo, em treva. O luar/ É como o espectro do meu sonho em mim/ E sem destino, e louco, sou o mar /Patético, sonâmbulo e sem fim.” (MORAES, 1991, p. 37).

O poeta pinta com palavras um quadro desolador da natureza. Os dois primeiros versos nos colocam diante dos olhos, elementos inventariados e nomeados com uma dupla qualificação: a natureza é personificada e a grandiosidade e indiferença dos elementos frente ao destino humano são ressaltados nesse início de poema.

IMENSAS NOITES de inverno,

com frias montanhas mudas

A natureza é descrita como se fosse dotada de alma – a alma solitária do poeta – revelando um estado de ânimo conturbado, em que a temperatura fria é destacada nos termos “inverno” e “frias”. A solidão dessa voz que canta já se anuncia através dessas “montanhas mudas”.

A descrição desse cenário assustador continua, e os traços sinistros vão se acumulando, trazendo, desse modo, para a tela do texto, imagens sugestivas de depressão e desespero. A repetição do intensificador “mais”, ainda nessa primeira estrofe, alia o recurso sonoro da repetição ao paroxismo desolador da paisagem.

e o mar negro, mais eterno,

mais terrível, mais profundo.

É nítida a oposição natureza / homem. As vozes dos elementos entoando a canção catastrófica da destruição ecoa, sinalizando a força insuperável frente à impotência e submissão do homem a essas forças imponderáveis.

Este rugido das águas

é uma tristeza sem forma:

O relevo concorre, sobremaneira, para refletir a natureza em sua turbulência, testemunhada pela silenciosa imagem das estrelas, à distância. As formas verbais trazem a ideia de adversidade e de reversibilidade, própria das investidas da natureza em suas cíclicas eclosões destrutivas: “sobe”, “desce”, “vem”, “retorna”, “desmancha”, “gira”. Os elementos de conexão denotam constância e simultaneidade das ações:

E a névoa desmancha os astros,

e o vento gira as areias:

nem pelo chão ficam rastros

nem, pelo silêncio, estrelas.

O elemento “noite”, que é matriz para a poesia lírica, na sua impotência muda, rompe a comunicação com o resto do mundo, tal como o poeta solitário romântico.
A noite fecha seus lábios

—terra e céu — guardado nome.

O ritmo da poesia sinaliza para a mudança do quadro desolador descrito, através do uso da aliteração em /s/, que enriquece a imagem da transformação possibilitada pela magia dos sonhos, que aciona a imaginação e o pensamento, e que possibilita nomear e dar nascimento à poesia.
E os seus longos sonhos sábios

Poesia é conhecimento, é fonte de luz e de paz. Mas essa paz, na estrutura ideológica do poema, é conturbada, caótica, o que não quer dizer que impeça a pacificação temporária da natureza. Os rios fluem trazendo positividade e, no seu curso, a água cristalina deixa seu frescor mediante a força reveladora da lírica.

por onde descem os rios

que andam nos campos abertos

da claridade do dia.

Em *Imagens do Romantismo* (1978), Alfredo Bosi apresenta dois modelos para a lírica romântica brasileira produzida no século XIX: ora o sujeito se reconhece ínfimo perante a grandeza e o poder do universo e da Natureza, aos quais pouco importa a sorte humana, e o poeta chora a brevidade da vida frente à eternidade dos elementos; ora proclama-se acima da própria eternidade, espírito imortal, e explora imagens do ocaso da natureza (o pôr do sol, as ondas que morrem na praia etc.) (BOSI, 1978, p. 246).

Podemos observar como “Solidão” de Cecília Meireles continua a tradição dos românticos do primeiro grupo, em que o confronto homem / natureza ressalta a supremacia e o poder terrível dos elementos naturais e a indiferença destes elementos perante o sofrimento humano.

Ainda se pode considerar, segundo Bosi, um outro aspecto nessa divisão da lírica romântica em dois grupos. O confronto entre homem e natureza pode se expressar de duas maneiras: ou numa poesia analítica e reflexiva, ou numa poesia emocional, sentimental, pontuada de adjetivos, exclamações, interrogações, interjeições, reticências, vocativos, apóstrofes, truncamentos. Ambas mostram uma obsessão com imagens de morte em que as paisagens marinhas ou noturnas criam a atmosfera para a desolação e o desespero (BOSI, 1978, p. 246-248).

O Romantismo do nada ora articula-se em termos de sentimento (*tédio, ennui, spleen,*

Weltschmerz), ora se matiza de tons intelectuais, à medida que aguça o senso das contradições.

(BOSI, 1978, p. 248).

Em qualquer caso, na lírica romântica, a voz central do poema volta-se para o seu mundo interior e se afasta do convívio social. Verifica-se uma ruptura do poeta com o mundo em sua volta, e ele se vê no direito de exprimir as suas experiências, explorar-se a si mesmo, expressar seus sentimentos, seus anseios, sua emocionalidade e suas frustrações. O poema lírico nasce, portanto, da unidade de poesia e poeta, característica que é reforçada pelo próprio caráter pessoal da lírica. A personalização é uma marca significativa da poesia de tradição romântica. A voz lírica, quase sempre, aparece na primeira pessoa do discurso, ocupando, na rede do texto poético, o espaço central.

Alguns românticos acentuarão, na poesia lírica, nessa subjetividade expressiva, as imagens da natureza, outros, as imagens do espírito conflituoso. De qualquer modo, a natureza é algo supremo que o poeta procura exprimir e não consegue: a palavra é um molde estreito da qual o espírito transborda, criando uma consciência de desajuste. Boa parte do “mal do século” provém desta condição estética: desconfiança da palavra em face do objeto que lhe toca exprimir. Daí o desejo de fuga, presente na literatura romântica sob a forma de invocação da morte, ou “lembrança de morrer”. Há nela uma corrente pessimista, para a qual a própria vida parece o mal. Entre as suas manifestações, a mais significativa é a associação do sentimento amoroso à ideia da morte.

Este filete de tonalidade sádica e masoquista, essa materialização do sentimento todo ideal condicionam a manifestação mais espetacular e original do espírito romântico: o satanismo, a negação e a revolta contra os valores, quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido. É conhecida a teoria hugoana dos contrastes, a vocação para o desmedido e o contraditório, a cuja temperatura se fundem aspectos aparentemente inconciliáveis do comportamento.

O individualismo acentuado, acarretando desacordo com as normas e com a rotina, ocorre em parte devido à nova posição social do escritor. Entregue cada vez mais à carreira literária, quer dizer, voltado a si próprio e ao vasto público, como decorrência do profissionalismo, que alterou sua posição social, deixando-o muito mais entregue a si mesmo e inclinado às aventuras do individualismo e do inconformismo, o poeta torna-se não apenas mais sensível à condição social dos outros homens como, cada vez mais, disposto a intervir a seu favor. O advento das massas à vida pública, seguido da proletarização e da urbanização decorrentes da revolução industrial e das lutas pela liberdade traz, para o universo do homem de inteligência, uma perspectiva nova. Por isso, ao lado dos pessimistas, encontramos os profetas da redenção humana.

No Brasil, foi no Romantismo “egótico” ou ultra-romantismo que houve maior ênfase na imagem subjetiva e individualista do poeta. Na esteira do poeta inglês George Noel Gordon Byron (1810-1857), a produção poética desse período se desdobra em duas vertentes: textos confessionais, em que o autor expressa dores e tristezas pessoais, falando da morte, das frustrações amorosas, das angústias e incertezas da vida; textos de humor irônico e irreverente, em que se manifesta um desprezo pelas convenções artísticas e pelas regras sociais do mundo burguês, incapaz de compreender e acolher os artistas, homens de “gênio” ultra-sensíveis, especiais. (JOBIM, 1999, p. 139).

O poema “Adeus, meus sonhos” de Álvares Azevedo (1831-1852), poeta que a história literária aponta como um exemplar ultra-romântico, marca a expressão singular desse estado de desânimo exacerbado, em que o paroxismo emocional é pontuado de exclamações.
Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!

Não levo da existência uma saudade!

E tanta vida que meu peito enchia

Morreu na minha triste mocidade! (AZEVEDO, 2002, p. 222-223).

O poema “Taverna”, de Cecília Meireles, trafega pelos temas e motivos do desajustamento, do excesso e da degradação, temas românticos que permeiam a obra do poeta maior do *spleen* brasileiro – Álvares de Azevedo – e ecoa o título de um de seus contos mais conhecidos: “Noite na taverna”.

Taverna

BEM SEI que, olhando pra minha cara,
pra minha boca, triste e incoerente,
pros gestos vagos de sombra incerta
que hoje sou eu,
minha loucura se faz tão clara,
minha desgraça tão evidente,
minha alma toda tão descoberta,
que pensam: “Este, não bebeu...”

“Passei a noite, passei o dia
de cotovelos firmes na mesa,
de olhos sobre o vinho perdidos,
a testa pulsando na mão:
e muros de melancolia
subiam pela sala acesa,
inutilizando os gemidos,
mas quebrando-me o coração.

“Deixei o copo no mesmo nível:
bebida imóvel, espelho atento,
onde – só eu – vi desabrochares,
rosto amargo de amor!

Vim da taverna ébrio de impossível,
pisando sonhos, beijando o vento,
falando às pedras, agarrando os ares...
—Oh! deixe-me ir para onde eu for!...”

(MEIRELES, 1972, p. 136)

O texto poético ceciliano é pontuado de sinais gráficos, a começar pelas aspas, sugerindo uma nítida relação com o gênero narrativo, ao configurar uma voz de personagem que fala no texto poético. As exclamações remetem para o que apontamos anteriormente sobre a explosão sentimental “pontuada de adjetivos, exclamações, interrogações, interjeições, reticências, vocativos, apóstrofes, truncamentos” (BOSI, 1978, p. 248).

A forte vertente narrativa desta poesia pode ser conferida em sua quase aderência à linguagem da prosa, mas mantendo ainda a predominância de traços líricos, através da forma – organização das frases em versos de tamanho irregular, três estrofes, recurso a rimas externas – e do conteúdo sentimental, que expressa a desolação de uma voz central.

A escolha de termos da linguagem coloquial, como a contração da preposição *para* em *pra*, acentuam os traços narrativos. Mas a marca da subjetividade é forte: “sou eu”, “minha loucura”, “minha desgraça”, “minha alma”, e é bastante enriquecida pelo acúmulo de metáforas que possibilitam a criação do *mood* como expressão das emoções de um eu lírico que se manifesta repetindo a “tensão dual” do poeta de *Noite na taverna* e *Lira dos vinte anos*.

O eu lírico de “Taverna” pinta sua imagem com traços sombrios: “minha boca, triste e incoerente”, “sombra incerta”, “minha loucura”, “muros de melancolia”, os quais mais aproximam essa obra poética da poesia romântica do século XIX. Além disso, a imagem do espelho, já vista em “Retrato”, retorna aqui numa aparência interessante: o plano reflexivo é fornecido pelo líquido imóvel contido no copo (“bebida imóvel, espelho atento”), que, refletindo a face decadente do poeta, impede que a bebida seja vertida. O eu lírico sai sóbrio do bar, numa atitude reflexiva e depressiva (“Vim da taverna ébrio de impossível”) intensificada pela denúncia que a imagem refletida fez da decadência operada pelo tempo.

Em “Taverna”, há uma concentração na subjetividade marcada por um tom melancólico, sentimento de solidão ambientada num espaço propício a excessos, onde os vícios da bebida, do cigarro, entre outros, estão presentes – a taverna: um lugar para fugir da realidade. Melancolicamente idealizada pelos românticos como o lugar da evasão, do afogamento das mágoas, das dores, das angústias, paradoxalmente, em “Taverna” de Cecília Meireles, ocorre o inverso, e a bebida, que reflete o rosto, impede o sonho e joga o eu lírico na amarga realidade.

Esse mesmo tom depressivo, corroído pela sensação de fracasso, se mostra forte em outros poetas românticos do século XIX, acometidos deste mesmo mal da época, a exemplo de Casimiro de Abreu (1839-1860).

Oh! vem depressa, minha vida foge...

Sou como o lírio que já murcho cai!

Ampara o lírio que ainda é tempo hoje!

Orvalha o lírio que morrendo vai!...

(ABREU apud JOBIM, 1999, p. 140).

O termo *spleen*, termo francês denotador de melancolia e morbidez, é um emblema associado a vários poetas em diferentes literaturas nacionais, no período romântico, e causador de muitos suicídios entre os jovens poetas do século XIX.

Na *Poética*, Aristóteles, ao enumerar os elementos estruturais da poesia dramática, insiste na subordinação daqueles elementos ao *mythos* (história, enredo ou intriga), conforme já assinalado antes. Para Aristóteles, a fonte da trama da tragédia pode ser inventada pelo poeta ou pode estar na tradição daquela sociedade, nas narrativas seculares que compõem os mitos (ARISTÓTELES, 1996, p.38). Designa a palavra “mito” um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica e à Arte. Corresponde à história do que passou, a narrativa dos deuses. Remete, pois, a um tempo fora da marcação oferecida pelo calendário. O mito é uma espécie de intemporalidade absoluta ou, como nos diz Ernesto Grassi: “imperecível e perenemente presente”. (GRASSI, 1975, p. 75).

O mito é um padrão universal e pesa sobre ele um certo grau de abstração. Mais filosófico e universal do que a historiografia, que se prende ao particular, o mito liga-se à própria definição de poesia. A poesia se desliga da ontologia e se torna fábula. O mito é o projeto da “tensão” que valoriza as ações humanas. Evidencia-se nele a analogia essencial entre a vida, isto é, a realidade e a obra de arte.

Na vida, também, as ideias, as ações, as palavras e as paixões adquirem significado em relação a situações que requerem uma tomada de posição. A preocupação do empenho constante voltado para a realidade originária de nossa existência é que dá significado a nossos pensamentos e ações.

Na obra de arte existe, do mesmo modo, uma “tensão” originária, mas com a premissa nova e totalmente diferente: ao contrário da experiência existencial, a “tensão” na criação artística não é real e sim imaginária, ela é objeto de uma interpretação “possível”, e a ordem que dela nasce, o mundo, o cosmo da obra, é “apenas” arte, ou seja, fruto da mera fantasia de um artista.

Não se trata da identificação da essência da arte com a mimese de um universal poético que exprima aquele ideal “platônico”, humano, mas o objeto da *poiesis* mimética seria, antes, uma idealidade imanente a toda a realidade humana (GRASSI, 1975, p. 123).

O poema “Canção” de C. Meireles faz uso de traços narrativos, ao construir uma alegoria consistente com os temas de travessia, passagem, caminho, fluxo, ligados ao sugestivo título e aos temas tratados em *Viagem*, obra objeto de nosso estudo. Na narrativa subjacente à alegoria ceciliana do fracasso dos projetos, a imagem de um barco a pique emerge como um aviso contra o sonhar demasiado.

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 de 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...

Chorarei 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.

(MEIRELES, 1972, p. 88).

No poema “Canção”, os temas românticos da desilusão estão embalados em versos octossílabos, uma medida de versos privilegiada por C.Meireles em suas canções, como vimos em “Motivo”. Imagens de grande visualidade se somam a traços característicos do gênero narrativo, a exemplo de preposições (*para* nos versos 4, 14) e advérbios temporais (*depois* nos versos 3 e 17), que conferem nexos lógico-circunstanciais característicos das narrações.

Em cinco quadras, rimando o segundo e o quarto verso em cada estrofe, o poeta expõe, em tom nostálgico, o seu desejo de abdicar das ilusões que já não lhe trazem mais sentido para a sua existência, e vê, nos seus próprios atos, uma intenção destrutiva.

Pus o sonho num navio

e o navio em cima do mar;

— depois abri o mar com as mãos,

para o meu sonho naufragar.

“Sonho” conota ilusões e “naufragar” conota fracasso. Cecília vai construindo a sua metafísica da desilusão através de imagens ricas de elementos náuticos: “o mar”, “o navio”, e de cenários de desolação como em “areias desertas” e “noite curva de frio”. Nessa paisagem idealizada, o poeta extravasa sua subjetividade, seu lirismo, suas emoções. A alegoria que toma partido da ação é meio de reflexão sobre a passagem do tempo e as perdas acumuladas: “a cor que escorre dos meus dedos”.

As mãos, símbolo do fazer humano, aliam a ação imaginativa do trabalho de natureza artística, o fazer poético cuja atividade implica o entrelaçamento dos signos em busca de efeitos de beleza, com a ação concreta dentro da realidade material, que tantas vezes exige o abandono dos sonhos.

O poeta, em “Canção”, articula os duplos: imanência / transcendência; morte / vida; transitório / permanente e, nesse ritmo, dá nascimento à sua poesia em forma de puro canto. É bastante marcada a primeira pessoa do discurso: “minhas mãos”, “meus sonhos”, “meu navio”, reiterando a projeção do “eu lírico” sobre os objetos, na característica romântica, que destacamos anteriormente, da supremacia do eu sobre o mundo. As ações igualmente sinalizam para uma dinâmica: “pus”; “abri”; “escorre”; “desapareça”.

A metonímia da segunda estrofe – “minhas mãos ainda estão molhadas /do azul das ondas entreabertas” – confere grande visualidade à imagem e, além disso, o efeito de sinestesia, que combina sensação visual com sensação tátil, cria uma figuração mágica em “a cor que escorre dos meus dedos”.

A sonoridade é explorada com efeitos plásticos significativos, como as aliterações em /v/ do verso 9: “O vento vem vindo de longe”, em que a repetição desses sons reitera a ideia de movimento e de sonoridade contidos nos significados de “vento”. A depender da emoção a ser transmitida, Cecília maximiza ou minimiza em graus a linguagem, o que é bastante peculiar à linguagem expressiva, poética. O “vento” como também a “água” são símbolos constantes na poesia ceciliana, que representam o fluxo incessante da vida, a “viagem” inescapável na continuidade sem volta do tempo, o movimento a que todas as coisas estão submetidas: “debaixo da água vai morrendo/ meu sonho”.

Um exemplo significativo do poder do “eu” lírico é a imagem de onipotência no verso 13: “chorarei quanto for preciso para que o mar cresça”, em que as lágrimas do “eu” são a fonte das águas do mar. A conjunção aditiva “e”, enfaticamente repetida no começo dos versos, dá um efeito de continuidade e de acumulação que favorece o tom lírico ascendente, que encadeia os termos, criando assim ritmo: “e o navio”; “e a cor”; “e o meu navio / e o meu sonho”.

É possível a visualização de um recurso barroco em que há uma distribuição de elementos ao longo do texto e, depois, opera-se uma síntese através do indefinido “tudo”, que agrega, recolhe elementos antes distribuídos: “praia”, “águas”, “mãos”.

A força reducionista em “olhos secos”, “mãos quebradas” revela a “desintegração ou o reconhecimento” (CANDIDO; CASTELLO, 1977) do eu lírico, que se torna cada vez mais mirrado – um espectro.³

O “navio” é em “Canção” um símbolo itinerante, um repositório flutuante dos sonhos abandonados, meio escolhido para uma viagem trágica final. O propósito de “fazer com que o navio chegue ao fundo” revela a intenção de abandonar desejos acalentados durante uma vida. É um ato sabotador confessado pelo eu lírico e é a marca de sua desistência de todo um conteúdo de ideias, projetos, ideais, que configuram uma individualidade. Essa desistência ainda ecoa no “eu” atual, já que não foi totalmente efetivada (o navio ainda não alcançou o “fundo”) e os sonhos ainda não foram esquecidos, ainda estão presentes na consciência do “eu”. Nos três tempos verbais presentes no poema – o passado: “pus meu sonho num navio”; o presente: “minhas mãos ainda estão molhadas”; o futuro:

³ Esse processo ocorre também em poemas como “Retrato”, citado no capítulo 1 deste trabalho: “eu não tinha este rosto... magro... triste... / Eu não tinha estas mãos sem força, tão paradas e frias e mortas; eu não tinha esse coração que não se mostra”.

“Depois, tudo estará perfeito” – vemos traços narrativos que se enlaçam aos traços líricos para configurar o momento poético que apresenta a reflexão sobre perdas, desistências e sofrimento.

Na lírica moderna, a questão da predominância de traços líricos, especialmente o traço da subjetividade, ganha um novo tratamento. O lirismo moderno afasta-se do lirismo romântico, ao relativizar o mergulho na subjetividade tão caro aos românticos. (CARA, 1989, p.40-53). Charles Baudelaire (1821-1867) foi a figura chave para essa mudança de paradigma. A sistematização do poema como relações entre sons, ritmos e imagens, tão evidentes em seu famoso soneto “Correspondências”, remete a essa nova forma de conceituar o lírico, como um artefato de palavras, em que a forma tem lugar privilegiado. (CARA, 1995, p. 40-53).

Como os longos ecos ao longe confundem seus rumores

Na mais profunda e tenebrosa unidade,

Tão vasta como a noite e como a claridade,

Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

(BAUDELAIRE, 2002, p. 19).

O eu lírico da modernidade não é mais uma subjetividade que canta seus sentimentos. O sujeito da poesia moderna se projeta na seleção da linguagem e no recorte do cotidiano que o poema deixa ver. Neste sentido, o sujeito lírico é o próprio texto, cuja ampliação se faz sentir, na neutralização de fronteira entre o texto literário e o não-literário. No poema de Alberto de Oliveira, do parnasianismo brasileiro, ocorre essa despersonalização, e o foco recai na descrição de um vaso grego. O olhar contemplativo é que será, no poema, a projeção da subjetividade do eu lírico.

... Mas o lavor da taça admira,

Toca-a, e, do ouvido aproximando-a, às bordas

Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira

Fosse a encantada música das cordas,

Qual se essa a voz de Anacreonte fosse.

(OLIVEIRA apud NICOLA, 1987, p. 178).

11.4. 3.2 MÚSICA: CANTIGAS, NOTURNOS E CANÇÕES

A matéria do poema lírico é constituída pelo movimento interior do pensamento do poeta, movimento cuja regularidade ou variações, calma ou agitação, ritmo tranqüilo ou marcha impetuosa tem por corolário a sucessão de sons verbais pelos quais se exprime a interioridade. A particularidade do estado de alma e o modo de concepção do poeta encontram-se expressas na melodia e na medida do verso, pois a efusão lírica está em estreita relação com o tempo.

A poesia lírica, atenta às manifestações instantâneas dos sentimentos e das representações, varia continuamente o ritmo da expressão. Os principais processos que emprega para este efeito consistem na repetição e na seleção de sons dos significantes verbais, em aliterações e assonâncias; na seleção da medida do verso; na composição do poema em estrofes, as quais podem ser de várias formas, quanto à maior ou menor duração das linhas isoladas ou associadas entre si na sua figuração rítmica.

Esta maneira de tratar a medida e o ritmo é menos lírica do que a sonoridade das palavras e das sílabas, que se fazem valer, sobretudo, pela aliteração, pela rima e pela assonância. Com efeito, na lírica, o desenho melódico é produzido por diversos aspectos: acentuação, durações, pausas, elevação e descida dos sons, concentração intencional da sonoridade sobre certas letras, sílabas e palavras expressamente escolhidas.

Por esta razão, os poemas líricos românticos, prestam-se ao acompanhamento melódico, podendo então a música reforçar a ressonância musical já formatada com os elementos tradicionais do verso.

À intensidade expressiva, à imediatez do poema lírico, associa-se o uso do ritmo e da musicalidade dos signos no encadeamento dos versos. Importante observar que o verbo chega a ter uma função mais sonora do que mesmo lógico-denotativa. Acrescente a isso a predominância do tempo presente, o que não quer dizer que seja uma atualidade que se processa, mas, sim um momento “eterno”. Segundo Staiger (1975), na poesia lírica a música da linguagem adquire enorme importância. Os versos ecoam em nós.

Na poesia de Cecília Meireles a música tem papel fundamental, o que é facilmente conferido em *Viagem*, em que grande parte dos poemas já aponta, no título, para esta tendência. Dos cem poemas que compõem o livro, em vinte deles o título é inspirado em alguma forma poética ligada à música, ou em algum objeto que produz ou se relaciona a sons naturais ou artificiais. São três poemas intitulados “Canção” (p. 88; p. 89; p. 91); três, intitulados “Cantiga” (p. 115-116; p. 131-132; p. 133); um outro, “Cantiguinha” (p. 96-97); ainda um chamado “Cantar” (p. 120-121) e dois intitulados “Noturno” (p. 108; p. 123-124). Os poemas podem ainda remeter a sons da natureza, como os dois poemas intitulados “Grilo” (p. 103-104; p. 118-119); ou sons produzidos pelo homem, como “Assovio” (p. 128) ou “Murmúrio” (p. 90-91); ou ainda a instrumentos musicais: “Guitarra” (p. 99), “Realejo” (p. 109-110); ou músicas populares, como os dois “Serenata” (p. 86; p. 113). Podem ainda remeter direto à fonte musical, como “Som” (p. 99) ou “Música” (p. 84-85).

A canção, forma poética que floresceu na Idade Média, com a lírica trovadoresca, mistura temas, ritmo e motivos populares numa forma de medida estudada. De modo geral, a canção “designa toda composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música.” (MOISÉS, 1982, p. 68). A existência da canção como uma forma puramente literária, sem o obrigatório acompanhamento de pauta musical, passou para a tradição lírica desde que, na época do trovadorismo, houve uma crescente preocupação com os significados contidos nos versos das canções. No Romantismo essa forma lírica foi revalorizada e, com uma estrutura mais livre, combinava motivos folclóricos e populares (MOISÉS, 1982, p. 68-69). No Modernismo brasileiro, Cecília Meireles destaca-se entre outros nomes importantes da literatura mundial, como Fernando Pessoa, Pablo Neruda e outros, como cultivadora dessa forma secular de poesia.

No poema “Canção”, estudado anteriormente, já destacávamos os recursos musicais, levados a efeito através da organização dos elementos formais do poema: rimas, métrica, acentuação, aliterações e assonâncias.

Em *Viagem*, o poema de abertura, intitulado “Epigrama no. 1”, já anuncia esse processo que se repetirá em outros poemas do livro, de fazer alusão, já no título, a uma forma consagrada da lírica, como a declarar, já de início, o pertencimento a uma tradição que remonta a séculos de criação poética.

Epigrama é uma forma lírica de origem clássica. Na Antiguidade grega, era inicialmente uma forma poética usada em inscrições tumulares e com conteúdo elegíaco.⁴ Posteriormente, e ao longo da história ocidental, passou a referir-se a poemas breves e concisos e de conteúdos variados. (MOISÉS, 1982, p. 190-191). Francisco Freire de Carvalho, em *Lições elementares de poética nacional* (1867, p. 41 apud MOISÉS), definia essa forma, já consagrada no século XIX.

O que se exige do epigrama, é brevidade, energia, uma simplicidade sem arte, e demais disto uma delicada agudeza, ou alguma singular contraposição de ideias; em todo caso porém uma dicção perfeita. (CARVALHO apud MOISÉS, 1982, p. 191).

A forma epigrama, utilizada em treze poemas curtos de *Viagem*, poemas de formas variadas (de uma a três estrofes; de quatro a oito versos), é anunciada no título comum de todos eles – “Epigrama” – no qual a diferenciação se dá com a numeração sequencial dos poemas. Distribuídos de forma balanceada ao longo de todo o livro, os epigramas pontuam a “viagem” da voz lírica no tempo, na memória, na reflexão e no fluxo da vida, representada nos cem poemas que compõem o livro. Um epigrama abre o livro *Viagem* – o “Epigrama n.º. 1 – e um outro o encerra – o “Epigrama n.º. 13”.

No “Epigrama n.º. 1”, a função da canção, aqui com sentido subjacente de poesia, é o tema do poema.

EPIGRAMA N.º. 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.

(MEIRELES, 1972, p. 81).

⁴ “Epigrama” vem do grego *epígramma*: *epí*, sobre; *gramma*, escrito, inscrição. Daí seu sentido inicial relacionado aos poemas elegíacos inscritos sobre lápides. (MOISES, 1982, p. 190).

Essa expressão poética eleita por C. Meireles para a tradução do seu sentimento, se caracteriza pela brevidade. Poesia é musicalidade, é ritmo, é canção. Em apenas duas estrofes, uma de três versos e outra de quatro versos, o poeta dá, como chave inicial do livro *Viagem*, a sua definição para essa estrutura poética.

Uma sonora ou silenciosa canção:

flor do espírito, desinteressada e efêmera.

Num tom grandiloquente e rebuscado (“Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis”), a poesia será ouvida, entoada ou obliterada e silenciada (“uma sonora ou silenciosa canção”). A função do poeta e da poesia é a da arte desvinculada das funções práticas e utilitárias das coisas materiais: é trazer transcendência que eleva o homem acima da precariedade do mundo. A “flor do espírito” é inútil e frágil para “os tempos versáteis” modernos. Mas quem escolhe esse caminho, quem ouve o poeta (“quando por ele andou teu coração”), quem tem esse desejo de ascese, tem a chance de se libertar das cadeias do cotidiano prosaico. Como diz Nelly Novaes Coelho, entre os temas e motivos filosóficos-existenciais que permeiam a poesia de Cecília Meireles, está essa preocupação com a função do poeta de propagar a Verdade e a Beleza no mundo.

Na gênese de seu [de Cecília Meireles] universo poético [...] [está] a apaixonada aceitação de seu *destino de poeta*, cuja tarefa maior seria captar, nomear ou *instaurar em palavras* a verdade, a beleza ou a eternidade oculta nos seres e nas coisas fugazes para *perpetuá-las* no tempo e *comunicá-las* aos homens. (COELHO, 1993, p. 35, grifo do autor).

Se o poema “Epigrama n.º. 1” faz da canção, da poesia e do poeta os motivos de seu cantar, o poema “Música” embala sentimentos de desalento numa melodia repetitiva encantatória, em que a canção é a presença implícita na organização formal dos elementos da lírica.

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...

(MEIRELES, 1972, p. 84-85).

Nesse poema, a regularidade musical se sustenta fortemente na métrica: os versos curtos de quatro sílabas criam um ritmo de encantamento, uma batida melódica, em que o som cria um fluxo recorrente que embala e que se sobrepõe aos significados das palavras e das frases. Outros elementos da meliosidade da lírica são explorados em "Música". Estes, utilizados mais livremente que a métrica, nem por isso causam menos efeito de encantamento: as repetições na rima, nos versos, nas palavras. Na rima irregular, o esquema *ababcb ccb aca cdc dad aea ecb cbc bac b cac*, deixa ver que se alternam apenas cinco sons (/ida/, /ento/, /ada/, /ua/ e /undo/), usados nas rimas externas de trinta e quatro versos divididos em onze estrofes de tamanho irregular. Esses sons, alternando vogais altas (/i/, /u/), médias (/e/) e baixas (/a/), em timbres que vão do mais fechado das vogais altas para o mais aberto da vogal baixa, dão um efeito ondeante, que reforça sentimentos também oscilantes entre interiorização, tormento e obscuridade ("pensamento", "vento", "profundo") e de vivacidade e claridade ("alvorada", "encarnada", "ressuscitada").

A expressão do sentimento é marcada por um tom melancólico de lamento e de tristeza, muito embora, o eu lírico, a princípio, afirme, negando, esse estado sombrio que pode ser detectado nos vazios do texto.

Noite perdida

não te lamento

embarco a vida

O poeta, gradativamente, vai criando uma constelação de signos, cuja movimentação é lenta e cadenciada, o que favorece o clima para reflexão: “noite”, “vida”, “pensamento” e “sonho”.
no pensamento,

busco a alvorada

do sonho isento

puro e sem nada,

— rosa encarnada

intacta ao vento!

O “sonho” conota desejo, fantasia e aspiração, mas no texto poético está destituído desse atributo, resvala para a significação de negatividade, foge do sentido habitual.

A rosa é sempre motivo na poesia cecilianiana. O matiz rubro associa-se à sensação táctil, porém, negativamente, como o “sonho” não tocado pelo “vento”. O sinal gráfico de um travessão dá um intervalo preparatório, para a explicação sobre a rosa — corada, sobressaindo na noite onde giram os elementos naturais: rosa, raiz, vento, lua. Há um acúmulo de pensamento entrecortado, suspenso, daí a reticência sinalizando a pausa do que deixou de ser pronunciado.

Observando as estrofes, verifica-se a ligação sintática entre versos adjacentes (p. ex.: “Noite perdida / não te lamento”). Este procedimento se estende à ligação entre estrofes, de forma que essa continuidade, que diminui o tempo da pausa, é uma qualidade que predomina no poema “Música” e que cria uma cadeia sonora rítmica.

Tanto do ponto de vista da construção formal, quanto da ideologia, visualiza-se uma criteriosa distribuição de signos que favorecem a instalação de uma ambiência particular, mediante a recorrência de palavras de força expressiva, como por exemplo, a palavra “noite”, bastante repetida, ao longo do texto, e que é substancial para poema de base romântica, pois a “noite” é o momento do dia em que a movimentação se dissipa e o espírito sintoniza com a quietude que permite maior intensidade das emoções, das sensações sombrias, das fantasmagorias e dos abismos.

Asa da lua

.....

mostra-me a sua

sombra escondida

.....

a minha vida

num chão profundo

— raiz prendida

A articulação na estrutura do poema dos opostos “vida/morte” intensifica essa assertiva, favorecendo a estreita correlação entre os termos noite/sombra/morte, evidenciadora das fantasmagorias românticas e suas mais diversas formas obsessivas.

Noite perdida

noite encontrada

morta, vivida,

e ressuscitada...

Os elementos focados convergem agora para a visão idealizada romântica: *vida, morte e ressurreição*, que trazem à baila as reflexões sobre a reversibilidade do tempo, no plano da tradição romântica: o tempo cíclico da natureza. Para o romântico a vida é cíclica e, assim sendo, compreende os estágios antes mencionados. A crença, a fé permitem que o romântico volte o olhar para o alto e vislumbre a possibilidade de transcender os limites do existencial, o que equivale dizer que essa visão tem como suporte a espiritualidade e a crença da vida após a morte, e a ressurreição é o motivo maior para alimentar a esperança da libertação. A idealidade permeia o discurso romântico com uma simbologia rica de conotações alegóricas.

No poema em exame, há uma invocação à lua que aparece, entre parêntese, para ressaltar a magia como traço dinâmico capaz de promover transformação, pela força a ela atribuída, e que possibilita o vôo da imaginação, daí o elemento “asa” como atributo da mesma.

(Asa da lua

quase parada

.....

mostra-me...)

Uma imagem bastante significativa é a ideia de viagem, conotando o trânsito, a passagem da vida no tempo. Daí a recorrência da ideia de “partida” e “chegada”, dinamizada pelo elemento denotador de movimento “vento”. A lírica é essa fluidez de vaivém no arranjo dos signos no ato da fundação de uma realidade nova. Há também, ao final, a ideia de encontro e desencontro, num bonito resgate da poesia medieval, cuja expressão traduz o lamento – “Ai da alvorada!” –, a busca do amanhecer num começo novo de vida.

4 TEMPO E MEMÓRIA

11.5. 4.1 imagens de analogia, ironia e tempo cíclico

Para os românticos a vida real tem menos importância que a vida dos sonhos. Os sonhos são o caminho para alcançar a verdadeira vida, “a vida do tempo do princípio” (PAZ, 1984, p. 86), e é nesse aspecto que a ideologia romântica da valorização da subjetividade se distancia da estética impessoal da tradição latina. O sonho, para os românticos do século XVIII-XIX, equivale a uma “segunda vida” e a poesia é a ferramenta de reconquista da inocência que habita o mundo idealizado da origem do homem.

O Romantismo é um movimento que compreende dois sentidos: o sentido revolucionário, que anuncia os tempos modernos e os grandes movimentos sociais do século XIX; e o sentido conservador, que retorna às fontes míticas tradicionais da história da humanidade. O movimento nascido das duas grandes revoluções [Revolução Francesa e Revolução pela Independência dos Estados Unidos] percorre o século XIX como um rio que aparece, se esconde e reaparece. Ao transcorrer, muda; ao mudar, volta incessantemente à sua origem. (PAZ, 1993, p. 135).

Na poesia, a rebelião contra a versificação tradicional silábica era consequência das mudanças gerais introduzidas pela ideologia romântica. A mudança de estilo era o resultado da mudança de crenças (PAZ, 1984, p. 88) e coincide com a procura do princípio que rege o universo e o poema – a analogia. A analogia tem estreita relação com a visão romântica do universo e do homem, que concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia é também uma sintaxe cósmica.

Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema. O poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são mais do que nomes do ritmo universal. O reaparecimento da visão analógica coincide com o rechaçamento dos arquétipos neoclássicos e a descoberta da tradição poética nacional. Os filósofos haviam imaginado o mundo como ritmo; os poetas ouviram esse ritmo (PAZ, 1984, p. 89).

Essas relações analógicas são características da tradição romântica em que os valores de sensibilidade, emoção, cultivo dos sentimentos e dos sonhos, na dualidade homem e natureza, podem ser vislumbrados na construção das imagens. A imagem é criação de correspondências entre coisas díspares:

[...] E a canção é tudo

Tem sangue eterno e asa ritmada.

(MEIRELES, 1972, p. 83).

A forma do poema se sustenta disso. No pensamento analógico, há que se considerar um mundo onde é possível a harmonia, a correspondência, a simetria, o pensamento mitopoético. A analogia reforça as correspondências entre som e sentido: a rima, explícita correspondência sonora, aproxima também os significados das palavras escolhidas: “outono rima com sono”.

A analogia, processo de ligação entre coisas aparentemente díspares, é um trabalho de repetição com diferença, mas de toda forma, um trabalho cíclico: “o mundo é governado pelo ritmo e suas repetições e conjunções” (PAZ, 1984, p. 93). Poesia e tempo cíclico estão relacionados: a poesia trabalha com a analogia e há neste tempo uma estrutura de harmonia cujo movimento compreende: nascimento, morte e ressurreição. O mito do eterno retorno vincula-se à poesia através da analogia. No tempo do mito o que morre ressuscita: há uma consonância, uma possibilidade de harmonia.

Alfredo Bosi em *O tempo e os tempos* (1992) define o tempo cíclico como “o tempo em que se cultuam os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos” (p. 27). É um tempo de recorrências e analogias que vive nos movimentos cíclicos da natureza e do corpo e que tem na memória o instrumento que permite a percepção da repetição dos ciclos. É pela memória que revivemos o que perdemos. Recordar é reencontrar o passado e reviver os tempos já vividos e, na poesia, a memória estará representada sob a forma da analogia .

Analogia é o reino da palavra *como*, essa parte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições. A analogia aparece tanto entre os primitivos como nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estóicos da Antiguidade, desenvolve-se no mundo medieval e, ramificada em muitas crenças e seitas subterrâneas, converte-se desde o Renascimento na religião secreta, por assim dizer do Ocidente. (PAZ, 1984, p. 93).

No Romantismo, a poesia é uma experiência que se baseia na crença no poder das palavras de mudar o mundo, e, dessa forma, o poeta é o porta-voz da revolução e é capaz de definir os rumos da história. A força do poeta e da poesia romântica é a analogia, o princípio que une todas as coisas do universo e que torna o mundo compreensível e transformável. Baudelaire, o poeta dos inícios da modernidade, fará oscilar esse princípio de equilíbrio do Romantismo. A analogia é um princípio importante para Baudelaire e o poema “Correspondências” é bem a prova disso.

A natureza é um templo onde vivos pilares

Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas

Fazem o homem passar através de florestas

De símbolos que o vêem com íntimos olhares.

(BAUDELAIRE, 2002, p. 19).

Mas na analogia baudelairiana reside a ironia, o princípio da descrença que marcará todo o século XX, e que encerra em si a consciência da morte e a inutilidade do poeta e da poesia.

A idealização está implícita na ironia romântica. A ironia, por si própria, se constitui em tom frequente da poesia. A analogia é recortada pela ironia. E, *lato sensu*, a ironia é a denúncia de um limite, um erro, uma falha na argumentação filosófica na qual a verdade se revela falsa. Na tragédia grega, a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista era frustrado pelos desígnios insondáveis dos deuses e correspondia, no caso, à “ironia do destino”. Também da Antiguidade grega vem a “ironia socrática”, recurso usado pela *maieutica* socrática para instigar os discípulos no alargamento progressivo da consciência filosófica. (MOISÉS, 1982, p. 294-295).

A ironia moderna trabalha a partir de um recorte cujo tom é a fragilidade de sustentação da idealidade e da própria analogia. Nessa concepção, existe a dificuldade de se sustentar o ciclo de nascimento, morte e ressurreição, antes considerado. Na poesia moderna, o ciclo se restringe à vida e à morte, não se fala em ressurreição. A ironia moderna, materialista, volta o olhar para “baixo” e opõe-se à ironia romântica da transcendência. Há, na ironia moderna, a tentativa de encontrar uma saída para o impasse da falta de crença, daí a corrosão na ânsia de se resgatar os resíduos, as “ruínas” das quais falava Walter Benjamin.

Na poesia romântica, natureza física e natureza humana se inter-relacionam. O tempo parece refletir os movimentos do corpo em busca de uma harmonização. A analogia é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. A analogia moderna se insere no tempo do mito mas, por outro lado, também se volta para o tempo histórico, o tempo sequencial, que caminha indiferente em direção ao futuro. Existe a crença na História, por parte de muitos poetas, mas esse tempo não parece muito visível, para alguns, daí o impasse. O poeta vive na tensão de ser poeta e ter a consciência dessa ironia, daí a idealidade vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 47), cuja origem é romântica.

Na poesia, a analogia vive nas imagens poéticas que espelham as semelhanças visíveis e as invisíveis que o poeta encontra, ao organizar os elementos de seu universo poético. A imagem poética se constitui de uma forma verbal que articula ideias, compondo um universo particular. Para tanto, o poeta lança mão dos recursos de linguagem, como metáforas, comparações, sinestésias, entre outras formas estéticas, que, a despeito de suas particularidades, guardam como traço comum a pluralidade de significados. A imagem cumpre a função da analogia ao unir termos contrários, operar com contradições e aproximar realidades opostas. Não visa alcançar a verdade, não busca a “verdadeira identidade”, trabalha no sentido de ressaltar semelhanças e estabelecer correspondências entre realidades distantes. O mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na

faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes. Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com frequência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos. (PAZ, 1993, p. 146-147).

Na imagem, a pluralidade de significados não desaparece. É que a imagem “submete à unidade a pluralidade do real”. A imagem desafia o nosso modo de pensar, na medida em que concilia os opostos. Por isso é possível entender que o poeta “não diz o que é mas o que poderia ser”.

As imagens criadas pelo poeta contêm diversos níveis de sentido, que serão postos em movimento pelo leitor: “o poeta e o leitor são dois momentos de uma mesma realidade” (PAZ, 1982, p. 47). Um objeto percebido detém em si uma variedade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade de matizes, que se unifica no instante da apreensão da realidade, graças ao sentido apreendido pelo olhar que capta a realidade do mundo e que elabora a imagem poética, será mais uma vez posta em construção por uma outra percepção: a do leitor.

Em *A outra voz* (1993), observa Octavio Paz que as imagens do poema “são criaturas anfíbias: são ideias, e são formas, são sons e são silêncio” (p. 143). Estabelece, dessa forma, uma relação entre imagem e memória, uma vez que a poesia que se faz imagem é proveniente de uma voz, uma voz do presente que é também reflexo de vozes ancestrais. *A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasce. É nosso avô, nosso irmão e nosso bisneto.* (p. 144-145).

Na produção poética de Cecília Meireles, as imagens criam esse mundo de ideias, sons e silêncio de que fala Octavio Paz. A poesia cecilianiana fala da memória do ser histórico mas transita também pelo intemporal do mito. Há na poesia cecilianiana uma afinidade com as dimensões da psique humana mais sensíveis e metafísicas que racionais, daí a presença de valores, a exemplo da sensibilidade, emoção, cultivo dos sentimentos e dos sonhos na relação do homem com a natureza, cujos graus de semelhança e de proximidade podem ser vislumbrados na construção de suas imagens.

A realidade física é apreendida por Cecília, que sabe muito bem inventariar seres e coisas e, com sua perspicácia, absorver as qualidades olfativas, auditivas, tácteis, entre outras qualidades sensoriais dos objetos. O seu feito contemplativo, de ver o mundo em sua multiplicidade de formas e cores, possibilita-lhe torná-lo aprazível através da reinvenção. Segundo Paz: o “verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta e recria” (PAZ, 1982, p. 132).

O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. A ambiguidade da realidade, tal como apreendemos no momento da percepção [...] A imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, esse acordo entre sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude. Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original, isto é, a sua pluralidade de significados. (PAZ, 1982, p. 133).

O poema “Origem” de Cecília Meireles possui imagens que remetem o leitor para um passado mítico, do princípio do universo, e trafega numa simbologia densa.

ORIGEM

O TEMPO GEROU meu sonho na mesma roda de alfaiero
que modelou Sirius e a Estrela Polar.

A luz ainda não nasceu, e a forma ainda não está pronta:
mas a sorte do enigma já se sente respirar.

Não há norte nem sul: e só os ventos sem nome
giram com o nascimento – para o fazerem mais veloz.
E a música geral, que circula nas veias da sombra,
prepara o mistério alado da sua voz.

Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma,
– exato, luminoso e simples como um anel.
de tudo quando existe, cinge somente o que não morre,
porque o céu que o inventou cantava sempre eternidade
rodando a sua argila fiel.

(MEIRELES, 1972, p. 124).

Essa eleição do tema da origem, do princípio dos tempos e das coisas, possibilita a interpretação do poema na direção do mito. O mito é a “crença coletiva, de caráter dinâmico, simbólico e global, que reveste a forma de uma imagem.” (BRUNEL, 1977, p.731). Esse passado mítico está no imaginário popular, através das fábulas referentes a deuses que encarnam as forças da criação e que, da matéria cósmica, geram o homem e também as estrelas.

O tempo gerou meu sonho na mesma roda de alfareiro
que modelou Sírius e a Estrela Polar.

Essa visão mítica permite articular a realidade existencial, fomentando a reflexão sobre a vida em suas contradições e perplexidades. O tom enigmático dirige a leitura para os sentidos de espiritualidade, mágica e transcendência. Daí os signos: “sonho”, “nasceu”, “enigma” e “sorte”, presentes no poema.

A criação do universo, sentido que percorre todo o poema, permite também aproximar esse significado, que liga o poema “origem” ao mito, com o surgimento da linguagem poética. Os elementos “modelou”, “forma” estão relacionados à própria origem grega da palavra “poesia” – *poíesis*, ação de fazer, criar, produzir (MOISES, 1982, p. 402).

Não há norte nem sul: e só os ventos vem sem nome

giram com o nascimento (...)

nas veias da sombra (...)

prepara o mistério

No plano da segunda leitura e análise, que o texto possibilita, nesta estrofe como na anterior, há marcas significativas do fazer poético, como por exemplo os signos: “música” “alado”, “voz”, “veia”, conotando o ritmo, a sonoridade, o tom, a cadência. O ritmo aliado às rimas reforçam a natureza circular da poesia, que, somados aos significantes na cadeia constitutiva do poema, repetem na forma estética os sentidos da analogia universal da qual fala o poema. A poesia é também a correspondência de som e de sentido.

O mito é saída do tempo, intemporalidade. A origem do mito é a vivência de um mundo cíclico, onde tudo se repete. Dentro do mundo mítico vivem as analogias. O tempo cíclico, na existência humana, se constrói através da memória, que repete os rituais nas músicas, danças e poemas dos antepassados. Mircea Eliade lembra que “dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, “o mito torna-se verdade evidente: funda a verdade absoluta”. (ELIADE, 1972, p. 65). Em seu texto *Mitologia da memória e do esquecimento*, Eliade destaca: A recordação é para aqueles que esqueceram [...] o passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade. (ELIADE, 1972, p. 107-108)

O poema “Origem” de Cecília Meireles remete a um tempo fora de marcação oferecida pelo calendário. O mito é uma espécie de intemporalidade absoluta ou, como nos diz Ernesto Grassi: “imperecível e perenemente presente.”

O mito é o projeto da “tensão” que valoriza as ações humanas. Evidencia-se na analogia essencial entre a vida, isto é, a realidade e a obra de arte. Na vida, as ideias, ações, palavras e as paixões adquirem significado em relação a situações que requerem uma tomada de posição. A preocupação com a realidade originária de nossa existência dá significado a nossos pensamentos e ações. Na obra de arte existe do mesmo modo uma “tensão” originária, mas com uma premissa nova e totalmente diferente. Ao contrário da existencial, a “tensão” na criação artística não é real, é sim, imaginária. Ela é objeto de uma interpretação “possível” e a ordem que dela nasce, o mundo, é “apenas” arte, fruto da fantasia de um artista.

Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma,

— exato, luminoso e simples como um anel.

Todo mito reúne elementos simbólicos. O anel, elemento mágico por excelência, índice de vínculo e de aliança, símbolo dos ciclos e da eterna recorrência das coisas (o círculo fechado), e do voltar-se para si mesmo. A eternidade e o caráter espiritual da alma, que a voz poética elege como o ideal a alcançar para a perfeição (“Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma”), são associados à forma do círculo de ouro: “exato, luminoso e simples”. A transcendência do limite permeia o existencial na direção do plano espiritual; o elemento “anel” expressa o reversível, o que volta. A roda que gira e que engendra o universo com todas as suas coisas, imagem que abre o poema (“roda de alfareiro”) e que também o fecha (“rodando a sua argila fiel”), se repete na circularidade perfeita do anel, símbolo também de eternidade, já que não tem início nem tem fim.

O caráter intensamente simbólico do poema se dá no jogo das figurações que falam do sobrenatural, do ancestral, do nascimento de tudo: a “origem”. A gramática da arte aparece implícita na geometria arquitetônica da construção poética, em que a exatidão, a simplicidade e a perfeição concretizam-se nos elementos “alma” e “anel”.

O olhar que volta para o alto, a visão cíclica da vida na direção dos estágios de nascimento, morte e ressurreição, própria da tradição romântica, maximiza-se na imagem do anel, elemento que aponta para a perenidade: “o que não morre”. A poesia, simbólica-filosófica, articula o real e o irreal, o concreto e o abstrato, para a plasmação do seu modelo cósmico que, uma vez inscrito no espaço literário, se eterniza.

Aqui se pode falar da busca de perfeição através do artístico, do cantar lírico, da canção, daí o signo “argila”, denotando a matéria que deu origem à vida e, por extensão, ao nascimento da poesia. Porque o céu que o inventou cantava sempre eternidade

rodando a sua argila fiel.

Em *O tempo e os tempos* (1992), Alfredo Bosi aponta o importante papel da memória para a recuperação da nossa herança histórica e cultural.

A memória trabalhará com duas espécies de tempo: o tempo histórico, para o qual as datas e os nomes são marcos que pontuam o caminho linear rumo ao futuro, e cuja principal meta é o estabelecimento de relações entre os acontecimentos; o tempo cíclico, o tempo dos ritos e dos mitos, das estações da natureza e do corpo, em que a analogia e a repetição fazem com que o passado habite o presente e o futuro, na intemporalidade que marca essa espécie de tempo.

Para o tempo linear, cada acontecimento é identificado por uma datação, seja ela exata ou aproximada. Marcar o passado como o que já não retorna, mas que pode ser fonte de aprendizado para o presente, intensifica a sensação de distância que separa esses dois tempos. Cabe ao historiador catalogar e organizar essas memórias da sociedade.

A memória das sociedades [...] deve ter no historiador o seu ouvinte atento; a memória das sociedades precisa repousar em sinais inequívocos sempre iguais a si mesmos; e o que há de mais inequívocos e sempre igual a si mesmo do que número? Datas são números. (BOSI, 1992, p. 19).

Sem as datas, a série ordenada da sucessão dos fatos, cujo ponto de partida é o passado que não volta mais, não permitiria a construção do texto coeso da História. Como exemplo desse passado, recolhido, classificado e catalogado como “marco”, voltemos o olhar, a fim de observar o que foi selecionado no “antes” da humanidade. Hobbes e Descartes marcam o início da Idade da Luz, a era da Razão, cuja direção era o número e o movimento; Newton e a mecânica dos corpos; Kant e a condição de existência da ordem causal.

É o sentido de continuidade do tempo que orienta as teorias da História. Para tanto, a periodização particulariza faixas de datas, estabelece períodos de transição, enfeixa traços e os cataloga sob determinada denominação: feudalismo, mercantilismo, colonialismo. E a partir desses marcos, se chega aos tempos modernos, desde a tradição romântica até a modernidade com sua industrialização, seu ideal de progresso e de solução social através da tecnologia. A euforia moderna, pelo poder da técnica como o impulsionador da mudança social que conduziria ao progresso da humanidade, levou ao crescimento industrial desordenado, mas trouxe danos à natureza e à humanidade. A desigualdade social cresceu, e a desumanização alastrou-se entre os povos ao apagar das luzes do milênio, pondo por terra o mito do progresso.

As datas marcam a passagem do tempo voraz. Para o tempo linear, as datas são marcos expressivos que anunciam a emergência de regimes ou eventos, advento de heróis e de mártires. Mas, subjacente a esse movimento progressivo, vive o outro tempo, o tempo vivo da memória intemporal. Na realidade, esses grandes quadros sucessivos, quando olhados de perto, se mostram animados pela intersubjetividade de homens, mulheres, famílias e grupos culturais que não deveriam perder a sua face nem reduzir-se à classificação de produtores, mercantes, senhores escravos etc., que lhe aplicou o léxico forçosamente simplificador da historiografia sociológica. (BOSI, 1992, p. 26).

O tempo cíclico é o tempo da analogia; não cataloga os tempos pretéritos, antes, prefere a concepção mais consciente, olhando o sentido das intenções no interior dos diferentes sistemas, convivendo com “volições”, “atos expressivos”, “atos cognitivos” e “produções simbólicas”, enfim, “significados e valores” característicos da cultura.

O tempo cíclico é o tempo da reversibilidade, pois suas formas voltam e se transmitem de geração a geração, dentro de uma lógica que parece reproduzir os movimentos cíclicos do corpo e da natureza. A reiteração dos movimentos, feita de dentro do sujeito, faz com que este perceba que o que foi pode voltar. Com essa percepção e com o sentimento da simultaneidade (“recordo agora a imagem que vi outrora”) nasce a ideia do tempo reversível – o passado que vive no presente.

O tempo reversível é uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. O mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são “máquinas de abolir o tempo”, no dizer de Lévi-Strauss (2003). Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe, a qual é reconhecida como fantasia. A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera. Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de reversibilidade interna, estrutural. Ao lado da reversibilidade formal, temos a reversibilidade histórica.

A recordação articula o passado com o presente e o faz por meio da linguagem. Com o passar das gerações e das estações, o esquecimento sobrevém. Canções, danças, rituais “caem” no inconsciente linguístico, reaparecendo sempre que a memória traz de volta a tradição que jazia latente, e se faz uso da palavra que repõe em circulação o que se julgava perdido. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são as condições de possibilidade de tempo reversível. (BOSI, 1992, p. 28). O culto de hoje recorda o culto de ontem, que já celebrara o de anteontem. O diálogo com o passado torna-se presente. O pretérito passa a existir, de novo. Ouvir a voz do outro é caminhar para a reconstrução de uma subjetividade própria.

O poema “Epigrama n.º 13” fecha o livro *Viagem* de Cecília Meireles. Poema curto, de apenas seis versos, fala do olhar que se volta para trás e confere o ininterrupto transcurso do tempo histórico, alegorizado na procissão em que figuram reis, heróis, santos e poetas, diferentes perfis a sobressair do rio do tempo e do esquecimento.

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.

(MEIRELES, 1972, p. 140).

Ao encerrar o seu livro *Viagem* com um epigrama, o poeta presta uma homenagem, apesar da crítica sutil aos seres superiores, “coroados”, os “reis” e os “heróis”, a todos os que palmilharam o mesmo caminho, que leva ao encontro da canção.

Passaram os reis coroados de ouro

e os heróis coroados de louro

Há um paralelismo enriquecido pelo jogo de aliterações, pela coincidência da sonoridade implícita nos signos emparelhados:
coroados de ouro

coroados de louro

Na segunda estrofe, de três versos, como a primeira, o poeta ressalta outros seres superiores, tanto quanto os destacados anteriormente, e, incluindo-se entre eles, observa o lado de abnegação dos mesmos. Os poetas e os santos são vistos com o olhar de quem faz uso de um recurso figurativo que visa surpreender, pela saída espirituosa. Em vez de dar uma distinção como aquela dada aos reis e heróis, os santos e poetas destacam-se pelo ofício de doação plena que executam.

Os santos, cobertos de espinhos

Os poetas cingidos de cardos.

O signo “cardos”, flor amarela com folhas cobertas de espinhos, contém, da coroa de ouro, apenas a tonalidade da flor. A ironia sutil contida nesses versos inscreverá semelhanças entre as coroas que cingem as cabeças dos personagens: os louros e os espinhos; o ouro e os cardos.

No poema que fecha o percurso de dez anos de poesia que compõe o livro *Viagem*, a procissão que reúne quatro tipos humanos, que sobressaem no tempo humano, ressalta a nota de desapontamento com a função do poeta e a tarefa da poesia. Ao poeta, como ao santo, a dedicação abnegada será premiada com o sofrimento e com um caminho coalhado de obstáculos representados pelas coroas de espinhos.

11.6. 4.2 MEMÓRIA E ESPÍRITO

A memória e sua relação com os processos cognitivos é objeto de estudo de obras relevantes da filosofia e das ciências sociais, como é o caso de *Matéria e memória* (1999) do filósofo Henri Bergson. Bergson, como Alfredo Bosi em *O tempo e os tempos*, volta-se para a questão do tempo e suas relações com a memória, na organização de imagens do passado projetadas sobre o presente, com vistas ao futuro.

A dualidade *corpo e espírito* é o ponto de partida do pensamento do filósofo para definir a matéria como um conjunto de *imagens*, sendo a *imagem* algo que se situa entre o concreto e o abstrato, entre o corpo e o espírito, ente a a *coisa* e a *representação*. A memória é aproximada da imagem, e vive nessa mesma dicotomia, entre matéria e espírito. Uma das projeções da memória, a lembrança, é definida por Bergson como uma *imagem* que é a *representação* de um *objeto* ausente.

A percepção sensorial é matizada por elementos os mais variados de nossas experiências passadas. Não há percepção apreendida pelos sentidos que não esteja mesclada por lembranças. Percepção e lembrança estão estreitamente relacionadas. Quase sempre estas lembranças deslocam as percepções reais, que passam a ser meros *signos* capazes de trazerem à memória antigas imagens. Ora, a percepção está na base do conhecimento das coisas. Em *Matéria e Memória*, Bergson define o caráter da experiência da percepção que se prolonga no tempo. Uma percepção ocupa sempre uma certa duração de tempo e exige um esforço de memória que se prolonga em uma pluralidade de momentos. A memória, sendo inseparável da percepção, insere o passado no presente, condensa momentos múltiplos da duração e, nessa operação dupla, faz com que a matéria seja de fato percebida.

O passado, evocado em forma de imagem, abstrai-se da ação presente e é, por isso, aproximado da experiência do sonho. A lembrança, para Bergson, pode apresentar-se de duas formas: a espontânea e a voluntária. A maioria de nossas lembranças vêm espontaneamente e têm por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é estar presa a um momento preciso, e, dessa forma, constituir-se numa experiência única, não repetível.

As lembranças que se adquirem voluntariamente por repetição são raras. Ao contrário, o registro pela memória de fatos e imagens únicos em seu gênero se processa em todos os momentos da duração. A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la, ela reservará para a memória seu lugar e sua data. Esta lembrança espontânea, que se oculta atrás da lembrança adquirida, é capaz de se revelar por clarões repentinos, mas, ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária.

Constantemente inibida, pela consciência prática e útil do momento presente, essa memória aguarda, somente, que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante, para fazer passarem aí suas imagens.

O papel da percepção, da atenção e da memória assume aqui grande importância. A atenção tem efeito relevante, na medida em que torna a percepção mais intensa, fazendo sobressaírem os detalhes, o que não deixa de ser um fortalecimento do estado intelectual, que procede de dentro e revela uma certa atitude adotada pela inteligência ou, pelo menos, uma *concentração do espírito* ou ainda um esforço *perceptivo* para colocar a percepção sob o olhar de uma inteligência perceptível.

Segundo Bergson, a atenção, com sua qualidade de análise e síntese, permite a reflexão sobre a imagem recebida, o que implica em uma série de tentativas, de hipóteses, uma vez que a memória escolhe diversas imagens semelhantes e as lança na direção da percepção nova.

No que diz respeito à semelhança, por mais profundas que sejam as diferenças que separam duas imagens, existe sempre um gênero comum ao qual essas diferenças pertencem e, em consequência, uma semelhança que lhes serve de traço de união. Buscar a lei que vincula os objetos aos diversos tons da vida mental, mostrar como cada um desses tons é ele próprio determinado pelas necessidades do momento, e também pelo grau variável de esforço pessoal, é o trabalho da memória.

As lembranças estão ligadas a um certo tom determinado, no qual o mais alto é o das lembranças dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Esses pontos brilhantes multiplicam-se à medida que dilata a memória.

O poema “Noite”, de Cecília Meireles, movimenta as lembranças de um eu lírico às voltas com reminiscências sensoriais desfiadas em descrições, em que as emoções da voz ocultam-se em enumerações e personificações dos elementos da natureza.

NOITE

ÚMIDO GOSTO de terra,

cheiro de pedra lavada,

— tempo inseguro do tempo! —

sombra do flanco da serra,

nua e fria, sem mais nada.

Brilho de areias pisadas,

sabor de folhas mordidas,

— lábio da voz sem ventura! —

suspiro das madrugadas

sem coisas acontecidas.

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.

Bem que a vida estava quieta.

Mas passava o pensamento...

— de onde vinha aquela música?

E era uma nuvem repleta

entre as estrelas e o vento.

(MEIRELES, 1972, p. 81-82)

Cecília Meireles organiza os elementos formais do poema “Noite” em quatro estrofes regulares e harmônicas – sete sílabas em todos os vinte versos, acentuação nas primeira, quarta e sétima sílabas – em que a rima cruzada deixa de fora o terceiro verso da estrofe (esquema de rima: *abcab defde fghfg icjic*). O ritmo cíclico do poema, com sua repetição na metrficação, na acentuação e na rima, sobe de tom em cada terceiro verso da estrofe. O travessão que abre a frase, através do qual a voz poética grafa com mais intensidade sua presença, prepara para a explosão da emotividade, representada pelo sinal de exclamação nas três primeiras estrofes, e interrogação na última estrofe.

A coesão do “eu”, obtida pelo domínio da técnica e pela imaginação criadora do poeta, instala um cenário com elementos naturais: terra, pedra, serra, folhas, areia, flor, nuvem, vento, entre outros. A partir desses elementos, vai dando relevo à sua paisagem pelas qualidades atribuídas aos mesmos. Concorrem para os matizes do cenário a superposição de sensações, envolvendo os sentidos da visão, do gosto, do olfato, da audição, de modo que as coisas no ambiente acabam ficando contaminadas desses efeitos sinestésicos:

úmido gosto de terra

cheiro de pedra lavada,

.....

Brilho de areias pisadas

sabor de folhas mordidas.

Aos poucos, um tom de nostalgia vai impregnando tudo em volta do “eu” lírico que se mantém discreto. Não há, pelo menos, à primeira vista, evidência da pessoa do discurso, de modo explícito. São poucas as formas verbais. A autora pinta o seu cenário, usando a enumeração para apresentar os elementos que nomeia e qualifica.

E assim, vai definindo o primeiro plano da sua poesia, cujo tom de saudade pode ser sentido nas reiterações sobre o próprio tempo e as suas ações de temperatura ao longo dos estágios da noite, quando tudo volta à sua quietude.

O tempo inseguro do tempo

serra nua e fria, sem mais nada.

.....

— lábio da voz sem ventura! —

suspiro das madrugadas

sem coisas acontecidas.

Há um despojamento físico da natureza e uma fragilidade, agora do “eu” lírico, manifestando-se de modo tímido, pouco audível, marcado pela tristeza traduzida em “suspiro das madrugadas”. O tempo da natureza e o tempo do poeta se articulam em uma perfeita simbiose. As coisas como que tomam os tons dos sentimentos do poeta, que rememora as suas lembranças de um passado resgatado através da criação de imagens: uma profusão de imagens visuais.

A poesia, diferentemente dos textos datados, recorre aos índices e símbolos reservados na memória, que recicla o tempo mítico. Na memória, podemos encontrar a fonte pura das imagens, sons e sensações aí retidas, e que reconhecemos como sendo verdadeiras.

Prosseguindo nessa tentativa de decodificar os matizes que dão realce à invenção do poeta, nos situamos na perspectiva de quem focaliza o segundo plano do texto em exame, no qual a “noite” se descortina, iniciando sua performance.

A noite abria a frescura

dos campos todos molhados,

— sozinha com o seu perfume! —

A noite prepara a canção, a poesia que dá sentido à vida, criando um novo habitat, a realidade recriada pela sensibilidade e poder criador do poeta.
preparando a flor mais pura

com ares de todos os lados.

A flor, para C. Meireles, é a própria canção no sentido de “poesia pura”, no dizer do clássico Hegel. Os elementos “frescura” e “perfume” denotam essa mudança trazida pela poesia. O signo “noite” é símbolo por excelência da poesia romântica. E o signo “sozinha”, por sua vez, expressa a condição solitária da voz lírica, ao criar o seu universo, razão por que acaba se distanciando do coletivo, por força de sua atividade criadora.

O poema encerra por onde poderia ter começado, isto é, fala-nos da força desencadeadora da poesia.

Bem que a vida estava quieta.

Mas passava o pensamento...

É o pensamento que mobiliza a potência da memória e favorece a recordação, a reflexão, o questionamento. Esses são os fundamentos da poesia. Indaga o poeta:
— de onde vinha aquela música?

A voz lírica chega de modo imprevisível e, na sua habilidade sutil e delicada, promove belas mudanças.

E era uma nuvem repleta

entre as estrelas e o vento.

Com a memória, na analogia estabelecida entre lembrança e imagem, estamos no domínio do espírito. O espírito sendo memória, conforme desenvolvido nas teorias de Henri Bergson, é também ideia que Santo Agostinho apresenta em suas *Confissões* (1996), que coincide com muitas das teorias bergsonianas sobre o tempo.

Santo Agostinho discorre, no Livro X de suas *Confissões*, em vinte e um capítulos curtos⁵, suas teorias sobre a grande potência e importância da memória.

A memória pode ser vista como um palácio de tesouros de imagens. A sua faculdade de reter tudo que a percepção nos traz, através das sensações, a torna um verdadeiro recipiente das impressões das imagens das coisas sensíveis. As imagens capturadas que possibilitam o pensar e o recordar criam esse depósito de sentimentos, ações, conhecimentos. É um conjunto de imagens que possibilitam criar analogias de coisas experimentadas, e nas quais se acreditou, com vivências do presente, tornando o passado, presente, mediante a seleção do depósito da memória.

Além do acervo das sensações, encontra-se na memória a lembrança do que foi o aprendido. Os conhecimentos, segundo Santo Agostinho, são armazenados como a “própria realidade”; isto é, diferentemente das sensações, armazenadas sob a forma de imagem, o conhecimento aprendido não sofrerá transformação. A teoria agostiniana distingue ciência e imagens de objetos, ou seja, a ciência está em nós sem imagens, mas os objetos estão em nós pelas suas imagens.

Um tipo de conhecimento, reconhecido como verdadeiro pelo nosso espírito, é aquele que é inato ao homem. A teoria da reminiscência agostiniana, derivada da teoria platônica, entende que certos conhecimentos estão no homem desde seu nascimento e que foram depositados nele por Deus. Dessa forma, recordamos o que nunca aprendemos, pois este conhecimento já estava conosco desde nosso início.

A dificuldade de definir com exatidão o que é memória, sua relação com o corpo físico, e sua relação com a fé em Deus, traz para *Confissões* um tom poético, em que o Santo, de forma apaixonada, expõe suas dúvidas e perplexidades sobre as conclusões que vai extraindo de suas reflexões. Se a memória é recipiente que não se deixa ver completamente, mas cujos conteúdos permitem ao homem contemplar uma verdade parcial, será nela que compreenderá seus próprios descompassos e titubeios? Eu, Senhor, cogito este problema, trabalho em mim mesmo, transformei-me numa terra de dificuldades e de suor copioso. Agora já não escalo as regiões do firmamento; não meço as distâncias dos astros; não procuro as leis do equilíbrio da Terra; sou eu que me lembro, eu, o meu espírito. Não é de admirar que esteja longe de mim tudo o que não sou eu. Todavia, que há mais perto de mim do que eu mesmo? (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 275).

⁵ O discurso sobre memória no Livro X de *Confissões* inicia-se no capítulo 8 e termina no 28 (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 266-285).

Para Santo Agostinho, o espírito é a memória, e nela o homem guarda os seus afetos, não no modo como os sente quando os vivencia, mas de maneira diferente, que depende da força da memória. A memória é como o ventre da alma: alegria, tristeza e seus correlatos, doçura e amargura, alimentam-na. Para a teoria agostiniana, essas qualidades não são inteiramente dessemelhantes, há no fundo uma semelhança entre elas: são perturbações da alma.

Segundo esse belíssimo pensar agostiniano, o ser humano é uma vivência plena de formas, cujos horizontes são infinitos. É pela força da memória que ele se comunica e chega a Deus. A imagem está presente na memória é a condição para se recordar o que uma vez se conheceu. A evocação é um meio de se acionar essas lembranças e trazer à tona imagens já apagadas. A qualificação de reminiscência como a possibilidade de resgatar lembranças que uma vez impressionaram a memória é que define, na teoria agostiniana, o processo de recuperação de tudo aquilo que supomos esquecido e que, subitamente, aflora pela contemplação de algo análogo, que desperta essas impressões esmaecidas.

O poema “Orfandade”, de Cecília Meireles, visita dois temas caros aos românticos: a infância e a morte, e alia-os à busca da precisão descritiva para tornar quase visível um acontecimento do passado. A voz poética revisita uma experiência dolorosa da infância e presentifica, no instante consagrado da poesia, a dor de uma perda irreparável.

ORFANDADE

A MENINA DE PRETO ficou morando atrás do tempo,

sentada no banco, debaixo da árvore,

recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados.

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido,

e parou diante dela, e ela, sem que ninguém falasse,

murmurou: “A MAMÃE MORREU”.

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também.

O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras,

escutando na terra aquele dia que não dorme

com as três palavras que ficaram ali.

(MEIRELES, 1972, p. 95).

À primeira vista, o texto nos chama a atenção para o fato de o poeta, nas duas primeiras estrofes, narrar, de forma realística, um episódio da infância. Na primeira estrofe, temos a localização do personagem, a menina, num banco sob uma árvore; e na segunda estrofe, a chegada do emissário da trágica notícia da morte da mãe, cuja presença foi suficiente para a criança adivinhar a mensagem. A terceira estrofe afasta-se do gênero narrativo e configura, em tom lírico, o tempo presente da voz poética, em que se realiza a fusão dos dois personagens, a menina e o “eu”, e o desvelamento da dor não superada da morte presenciada no passado.

Em “Orfandade”, o poeta trabalha as palavras combinando-as, emprestando-lhes significados originais, até que se cria uma realidade própria, através da imaginação, de tal modo que esta realidade atinge o leitor mais diretamente do que a vivência concreta da realidade em si.

Neste texto, chega a ser pungente o tom melancólico movido pela sensação de abandono e desamparo vivenciada pela frágil e inocente figura humana (a menina de preto) instalada no espaço do texto, num tempo longínquo da sua infância:

A MENINA DE PRETO ficou morando atrás do tempo.

Destarte, há um intenso sentimento de comoção e de pesar expresso, logo de início, na imagem que abre o texto (“A menina de preto”), insinuando um clima lutuoso mediante o efeito cromático com função de espelhar, de identificar e até de particularizar, dando à realidade um matiz de singularidade no plano memorialístico, conforme se pode ver no sintagma que encerra o enunciando: “morando atrás do tempo”. Dessa forma, através da expressão “morando atrás do tempo”, podemos aproximar as duas figuras, a voz poética do presente do poema, que ainda guarda o luto pelo acontecimento remoto não superado, e a criança do passado, que viveu o imenso trauma da perda da mãe.

Esta habilidade de elaboração estética é uma conquista de Cecília Meireles, que trabalha unindo, de modo harmonioso, técnica e imaginação. E a maior prova disso, é a constância dessa habilidade na sua produção poética.

A experiência da morte é a força geradora do texto, para o qual os dados biográficos da autora podem ter contribuído. A infância de Cecília Meireles foi marcada pelo signo da perda: o pai que ela não conheceu (quando Cecília nasceu, seu progenitor já era falecido), a perda da mãe aos três anos de idade, razão por que foi entregue aos cuidados de sua avó, que preenchia a imaginação da menina com histórias de um tempo remoto e mágico. Na vida adulta, a morte trágica do primeiro marido marcou de modo indelével a vida de Cecília Meireles. Todo esse contexto de perdas sucessivas pode ser sentido no tom lutuoso do poema “Orfandade”, em que ressoa um lirismo orfânico.

Essa sensação profunda de deslocamento e orfandade, segundo Miguel Sanches Neto, em seu estudo *Cecília Meireles e o tempo inteiriço* (SECCHIN, 2001, p. 22), está patente na poética que recusa identificação com o imediato, considerado por ela como limitador. Há ainda a busca por uma “reunificação” de espaços e tempos, que lhe garante uma temporalidade além das amarras cronológicas. Na concepção de O.M. Carpeaux, a poética ceciliana é, ao mesmo tempo, atual e inatual (SECCHIN, 2001, p. 23).

A poesia transgride limites temporais na medida em que evoca, trazendo à tona reminiscências de épocas passadas, como teorizado por Santo Agostinho em *Confissões*. Quando a própria memória perde qualquer lembrança, como sucede quando nos esquecemos e procuramos lembrar-nos, onde é que, afinal, a procuramos, senão na mesma memória? E se esta casualmente nos apresenta uma coisa por outra, repelimo-la até nos ocorrer o que buscamos.

(SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 278).

As lembranças, uma vez não esquecidas totalmente, podem ser rememoradas através do espírito, que outra coisa não é senão a própria memória, cujo potencial possibilita a recuperação das experiências, de modo que se pode recorrer a essa fonte de riqueza sempre que se desejar.

A personagem (a menina de preto) vive uma situação marcada por fortes emoções e sentimento de solidão. O difícil aprendizado da morte também é o exercício espiritual que conduz à plenitude do espírito, e esse caminho Cecília Meireles elege como verdadeiro para a sua poesia. Dotada de raro dom e personalidade eclética, o poeta articula os pares: morte e vida; o efêmero e o eterno; o natural e o sobrenatural; o visível e o invisível. E, como declara a própria autora: “A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é fundamento mesmo de minha personalidade” (MEIRELES apud DAMASCENO, 1972b, p. 58). Poeta visual por excelência, C. Meireles explora esse recurso, emprestando-lhe a força que permite fixar, olhar demoradamente, perscrutar, ver além das aparências, o que causa espanto não só aos outros, mas a si própria.

Sentada no banco debaixo da árvore

recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados

Uma outra pessoa é referida no texto: alguém que testemunha a realidade e com quem a menina conversa:

Alguém passou de manso, com grandes nuvens no vestido,

e parou diante dela, e ela, sem que ninguém

falasse, murmurou: “A MAMÃE MORREU”

A comoção da dor da “menina” contamina a outrem diante de seu sofrimento. Esse fato motiva o desencadeamento da manifestação da “menina” que murmura: A MAMÃE MORREU. Essas três palavras representam a máxima potência da linguagem, tanto que, no texto, aparecem destacadas em maiúsculas, como a expressar, na forma escrita, o grito que a menina não pode dar, a frase que na infância foi só um sussurro. Essa frase “a mamãe morreu” transforma-se, depois, no termo correlato “três palavras”, que surge ao final do poema, como uma imagem chave que permite a compreensão da mensagem.

Já ninguém passa mais, e ela não fala mais, também.

O olhar caiu dos seus olhos, e está no chão, com as outras pedras,

escutando na terra aquele dia que não dorme

com as três palavras que ficaram ali.

O deslocamento da “menina”, do plano terreno para a esfera da transcendência, pode ser percebido nos elementos “céu” e “nuvens”, nas transcrições anteriores. Trata-se de uma visão mística, idealista e espiritualista, cuja essência poética está voltada para uma ascensão universalizante.

A criança consegue sintonizar mais com a plenitude buscada por Cecília, cuja espontaneidade lhe permite estar experimentando situações não condicionadas a padrões estabelecidos.

A criança situa-se num mundo todo seu, diverso, cheio de fantasia, nele mora e realiza seus sonhos de modo surpreendente. O peso da dor experienciada pela voz poética na infância, e que a congela num momento doloroso do passado, é simbolizado na imagem da queda. O olhar inicialmente dirigido para o alto (“sentada no banco, debaixo da árvore,/ recebendo todo o céu nos grandes olhos admirados”), volta-se para o chão:

O olhar caiu dos seus olhos

e está no chão com as outras pedras

Não menos importante, a fusão (sinestesia), de grande força significativa na imagem: “escutar com os olhos”. É como se os sentidos buscassem dar conta da dimensão do momento memorável da perda, também contida na hipálage que transfere para o dia a memória para sempre acesa na consciência do eu lírico : “aquele dia que não dorme”. “Escutar com os olhos” equivale a falar de uma dor sem paliativo, eternizada na linguagem poética, em que as imagens, permeadas pela voz lírica, maximizam a realidade circunstancial através da criação mitopoética.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se as manifestações artísticas dos séculos XIX e XX, observa-se que tudo que foi criado nos últimos anos – literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura – surgiu do “espírito mágico” romântico do século XIX que, buscando as esferas mais profundas do homem, desafiou o consagrado, o estabelecido desde sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes. O Romantismo englobou múltiplos aspectos: foi uma tendência, um estilo de época, um fenômeno histórico, um estado de espírito. Dessa forma, é possível entender a permanência, na poesia de Cecília Meireles, da ideologia e da temática românticas, que fazem com que a poesia cecilianiana transite entre o moderno e o convencional, abordando os dilemas do homem contemporâneo e manejando os metros tradicionais, produzindo uma das obras mais importantes da poesia brasileira do século XX.

No Romantismo, a aliança entre magia e palavra era a crença que dava à poesia o poder de transformar o mundo. Os motivos relacionados à magia são, nesse período, uma resposta ao racionalismo clássico e ao empirismo que caracterizaram o século XVII. A atitude romântica da fuga da realidade para um mundo sobrenatural construído pela imaginação e povoado por imagens de mistério, alimentada por lendas, cria uma oposição entre o real e o sonho. A fuga da realidade acarreta o isolamento e a revolta contra a sociedade e é marcada pela melancolia, angústia e pessimismo. A poesia fica coalhada por imagens de morte, desolação, ruínas, túmulos, entre outros temas ligados à destruição e decadência. Essa opção por um mundo construído pela imaginação é perceptível na poesia de Cecília Meireles que traduz o sentimento de oposição ao mundo, por meio de imagens soturnas de solidão e noite.

C. Meireles é, acima de tudo, um poeta visual, no sentido da “astúcia” de mimetizar a realidade, perscrutando os elementos mais significativos para traduzir o seu sentimento. A imagem poética é a operação através da qual, graças ao jogo de semelhanças, a poeta constrói o espelho que não suprime as diferenças, mas que, fazendo uso de procedimentos retóricos, como o da analogia, implica, não a unidade do mundo, mas a sua divisão, seu contínuo dividir-se.

Não há pensamento sem linguagem. Diante de uma realidade desconhecida, o passo inicial é nomeá-la. O começo de toda aprendizagem se dá pelo ensinamento do verdadeiro nome das coisas e termina com a revelação da palavra-chave, que nos permite adentrar no universo do saber. A poesia de Cecília Meireles, em *Viagem*, trafega por essas imagens românticas de decadência permeadas por mitos ancestrais.

Uma das características mais marcantes do Romantismo é o subjetivismo. Há uma valorização do indivíduo visto como fonte de sentimentos, volições, ações e argumentos. Nesse caso, a razão sempre perde terreno para o coração, embora o poeta busque articular pensamento com sentimento, e a ideia com a paixão. A poesia romântica é conceitual, filosófica e reflexiva, lidando com as questões existenciais do homem. A poesia de Cecília Meireles elege a temática da reflexão existencial como central em sua obra *Viagem*, em que ao percurso memorialístico se une a procura de uma conceituação para a poesia e para o poeta. O tema da busca do conhecimento, de viés romântico, caracteriza-se em sua poesia, por um intenso subjetivismo eivado de atormentado sofrimento.

Na poesia lírica, o poeta atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime sob um revestimento verbal. O poema lírico concentra-se em si mesmo e é pela profundidade do que expressa e não pela amplitude da descrição que exerce o efeito pretendido. Mas a poesia não exclui o mundo e sim o apresenta em sua relação com a individualidade que canta, seja no contato com a natureza, seja em relação com o mundo circundante. Elementos como a chuva, a noite aparecem na poesia, como metáforas para exprimir o estado melancólico de uma alma que se manifesta. A treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o eu lírico. O universo passa a ser então, a expressão de um estado interior. A lírica de C. Meireles persegue esses motivos líricos – a noite, a natureza tempestuosa, a solidão de um “eu” atormentado – e mostra como esses elementos naturais, em seu estado de excitação destrutiva, existem apenas para refletir esses estados de alma conturbados do poeta.

No Romantismo, a poesia é uma experiência que se baseia na crença no poder das palavras de mudar o mundo, e, dessa forma, o poeta é o porta-voz da revolução e é capaz de definir os rumos da história. A força do poeta e da poesia romântica é a analogia, o princípio cíclico que une todas as coisas do universo e que torna o mundo compreensível e transformável. A analogia é a manifestação do tempo

cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. Na produção poética de *Viagem*, as imagens falam da memória do ser histórico mas transitam também pelo intemporal do mito, que vive no tempo cíclico. Articulado o mito com a realidade existencial e fomentando a reflexão sobre a vida em suas contradições e perplexidades a poesia de Cecília Meireles desfila as qualidades olfativas, auditivas, tácteis, entre outras qualidades sensoriais dos objetos, mostrando o mundo em sua multiplicidade de formas e cores, reinventando-o através da palavra.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Discurso sobre a lírica e sociedade. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 343-354.
- ANDRADE, Mario. **Poesia do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ARISTÓTELES. **Poética** in ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 17-52.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Ensaio sobre “maçã”: do sublime oculto. In: _____. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 21-44.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: _____. **Crítica literária**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1946. p. 133-153.
- AZEVEDO, Álvares. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martin Claret, 2002. 230 p.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha; Jacqueline Raas; Maria Lúcia de Carvalho Monteiro; Maria Isabel Raposo. São Paulo: Difel, 1985. 204 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 478 p.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira** seguida de **Uma antologia de versos**. 3.ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 19???
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. 89 p. Título do original: Leçon.
- _____. **Novos ensaios críticos; O grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Datas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. 168 p.
- _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970. 236 p. Título original: Critique et Vérité. (Coleção Debates; 24).
- _____. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002. 198 p.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 110 p.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p. Título original: Matière et Mémoire.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. **O Cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. O fazedor. In: **Obras completas**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 2000. v. 2. p. 173-254.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 19-32.
- _____. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 239-256.
- _____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 7-48.
- BRITO, Mario da Silva. **Poesia do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 1980. v.2.
- CANDIDO, Antônio; CASTELLO, J.A. **Presença da literatura brasileira**: Modernismo, história e antologia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1977. v. 2.
- CARA, Salete Almeida de. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Tradução Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. O eterno instante na poesia de Cecília Meireles. In: _____. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 35-55.

COMPAIGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1999. 312 p. Título original: *Le Démon de la Théorie : Littérature et Sens Commun*.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. **Santo Agostinho**: um gênio intelectual a serviço da fé. Porto Alegre: EDIPURS, 1999. 209 p. (Filosofia, 91).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era romântica**. 5.ed. São Paulo: Global, 1999. v. 3. 356 p.

_____. **A literatura no Brasil: era modernista**. 3.ed. Rio de Janeiro: EDUFF; José Olympio, 1986. v. 5. 660 p.

_____. Nota Editorial. In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 11-12.

CULLER, Jonathan. O que é literatura, e ela tem importância? In: _____. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais Ltda., 1999. p. 26-47.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: Campanha de Canudos. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado, 2002. (Clássicos comentados, 1).

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972a. p. 13-36.

_____. Notícia biográfica e Bibliografia. In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972b. p. 57-76..

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **PROUST e os signos**. Tradução de A.C. Piquet e R. Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 19).

_____. **Obra Aberta**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 4).

_____. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 182 p.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

_____. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1981. p. 61-91.

_____. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural do Colégio de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996 (Leituras filosóficas).

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**: Theatrum Philosophicum. São Paulo: Princípios, 1987.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972-1980. 24 v.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p.

GENNETE, Gerard. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 57).

GRASSI, Ernesto. **Arte e mito**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 1975. Título original: *Kunst und Mythos*.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 552 p.

HEGEL, G.W.F. A poesia lírica. In: _____. **Estética**: poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980. p. 215-274.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAUSS, H. Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 (Literatura e Teoria Literária, vol. 36).

JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução ao romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. 144 p. (Ponto de Partida, 1).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6.ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003. 4548 p.

LIMA, Luís Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LIMA, Mirella Vieira. **Confidência mineira**: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MACIEL, Maria Esther. Itinerários da modernidade. In: _____. **As aventuras da lucidez**: poesia e crítica em Octavio Paz. São Paulo: Experimento, 1995. 255 p.

MARQUES, Reinaldo. Poesia e nacionalidade: a construção da diferença. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, G. (Org.). **Límiões críticos**: ensaios sobre literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho**: crônicas. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. _____. **Obra Poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

MERQUIOR, J.G. **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982. 526 p. _____. **A análise literária**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2002. 270 p.

MORAES, Vinicius. **Livro de sonetos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 168 p.

NETO, Miguel S. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1. p. 23.

NESTROVSKI, A. **Ironias da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NICOLA, José de. **Língua, literatura e redação**. São Paulo: Scipione, 1987. 240p.

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa**: resposta à decadência. Curitiba: Criar, 2002.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. _____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 372 P. Título original: El arco y la lira. _____. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. 148 p. _____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 320p.

PÉCORA, Alcir. **Máquinas de gêneros**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: NOVAES, Aduato (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras; 1987. p. 307-327.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução: Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2002. 135p.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

ROSENFELD, Anatol. Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 1985. p. 21-35.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 9-30.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998. (Repertórios).

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 224-285. (Os pensadores).

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Cecília Meireles**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 200 p.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TOLEDO, Dionísio Oliveira de (Org.). **Teoria da literatura**: Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

TREVISAN, Armindo. **Reflexões sobre a poesia**. Porto Alegre: Impress, 1993. p. 38-41.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história da música. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.