

A POESIA COMO VIAGEM, A VIAGEM COMO VIDA: O PROJETO ESTÉTICO-EXISTENCIAL DE CECÍLIA MEIRELES NO SEU LIVRO *VIAGEM*.

Otto Leopoldo WINCK

Resumo: *Analisa o livro de poemas Viagem, de Cecília Meireles, publicado em 1938, a primeira obra de sua "maioridade poética". Mapeia a sua relação com o simbolismo, de onde a autora nutre boa parte de seus procedimentos e temas, e o modernismo, aonde ela se insere e com o qual dialoga, mantendo, todavia, uma postura sempre de independência. Através de um estudo dos recursos estilísticos e das escolhas temáticas, procura situar a importância e a originalidade da autora dentro da poesia brasileira no século XX. Mas sobretudo propõe o conceito de viagem não só como o eixo desse livro mas de todo o seu itinerário lírico-existencial, isto é, a poesia entendida como uma viagem capaz de dar sentido à vida em meio ao transitório e ao precário das coisas e dos seres.*

Palavras-chaves: artigos; Cecília Meireles; poesia brasileira; simbolismo; modernismo.

Libérrima e exata

Se a modernidade tem muitos patriarcas, o seu maior profeta – ao menos o mais clarividente – é Baudelaire. Para ele, o poeta, tendo perdido a aura, só lhe resta flunar a esmo pela multidão, sem mais utilidade numa sociedade cada vez mais mercantilizada (BENJAMIM, 1994). O simbolismo, movimento que reivindica o autor de *As flores do mal* como o seu iniciador, está na base das principais vanguardas que nas duas primeiras décadas do século XX causaram a maior ruptura de que se tem notícia na história da arte ocidental. Na geração que sucedeu a Baudelaire, dois poetas exemplificaram a bifurcação que tomaria a poesia no século seguinte. São eles o andarilho Rimbaud e o esteta Mallarmé. Ambos, em sua trajetória, se depararam com a opção radical do mutismo. O primeiro, que apregoava o “desregramento sistemático de todos os sentidos”, resolveu abandonar a literatura por volta dos vinte anos e foi ser traficante na África. O segundo, que certa feita dissera a Manet que “poesia não se faz com idéias mas com palavras”, mergulhou, numa obra ademais bastante exíguas, no abismo do hermetismo, o qual não é senão outra forma de abeirar-se do vazio do silêncio. De certa forma, os dois

* Mestrando em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pela UFPR. Email: ottowinck@yahoo.com.br

deram as costas à sociedade de massas que então se formava. Um, vagabundo, outro, elitista – ambos malditos aos olhos desta mesma sociedade. Mas, o que é importante ressaltar aqui, são as opções estéticas, em alguns sentidos dicotômicas, feitas por este dois discípulos de Baudelaire. O primeiro ajudaria a abrir, com suas “iluminações” e sua “alquimia do verbo”, as portas do inconsciente ao estro poético, de que os surrealistas e a geração beat, entre outros, seriam os herdeiros e continuadores. O segundo é o pai de toda a poesia que, na senda de Edgar Allan Poe, uma das principais influências de Baudelaire, tem na exclusão da inspiração e da intuição o seu princípio motor, e aqui podemos citar toda uma plêiade que vai de Paul Valéry aos concretistas. Irracionalismo e construtivismo, lógica e delírio, clareza e obscuridade – eis aí os dois pólos entre os quais oscilaria a poesia moderna (e por que não dizer a de todos os tempos, desde sempre sob os signos antagônicos de Apolo e Dionísio?).

Como quase todos os representantes da primeira geração de nosso modernismo, Cecília Meireles, debutou na poesia sob a influência do simbolismo. Segundo Andrade Muricy (1987, p.1213), o maior inventariador da herança simbolista, “o influxo de Maeterlinck, Verlaine, Cruz e Souza e Antônio Nobre configurou uma fisionomia quase ortodoxamente simbolista para esta artista que ainda se procurava a si mesma”. E, ao contrário de outros, que também estreadam sob a égide do simbolismo e/ou neo-simbolismo, como Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes, ela jamais abandonaria de todo o tom de névoa e vagueza característico da escola (COSTA, 1976). Ademais, salta aos olhos, na obra ceciliana, este dois acentos da lírica contemporânea. Conforme sintetizou Manuel Bandeira, Cecília é *libérrima e exata* (1983, p.169-17). Nela vigoram esta liberdade do movimento lírico, como já apontou outro grande poeta-crítico (ANDRADE, 1972, p.161-164), e, ao mesmo tempo, uma maestria incomum no uso dos mais variados recursos expressivos legados pela tradição, a qual, longe do virtuosismo não raro neoparnasiano de um Guilherme de Almeida, reserva-lhe um lugar de honra, ainda que um tanto solitário, no panteão de nossa primeira geração modernista.

A viagem como canção

Não obstante a amplitude da obra de Cecília Meireles, que ainda por cima não se reduz à poesia, há uma nítida nota que perpassa sobretudo esta última: uma grave monotonia de tema e tom (o que não deve de modo algum ser tomado negativamente, senão como reflexo da grandeza de determinados artistas que não se cansam de reelaborar sempre as mesmas variações). Todavia, deter-nos-emos, por motivos não somente de espaço, sobre o seu livro de (re)estréia, *Viagem*. Com efeito, cremos encontrar neste volume, o programa de um caminho estético-existencial. Aliás, mais *caminho* que *programa*, pois esta poeta sempre preferiu a solidão ao convívio de escolas e movimentos, mais afins aos manifestos e aos credos exclusivistas, com seus

respectivos anátemas e suas regras de estrita observância.¹

Viagem foi editado em 1939, tendo ganho no ano anterior, não sem controvérsias entre os acadêmicos, o primeiro prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. “Com este livro”, declara Darcy Damasceno (1983, p.15), “ingressava Cecília Meireles na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo que se distinguia como a única figura universalizante do movimento modernista”. Aos 38 anos, a poeta, todavia, não era nenhuma iniciante. Com efeito, já lançara três livros: *Espectros*, de 1919, *Nunca mais... e Poema dos poemas*, de 1923, e *Baladas para El-Rei*, de 1925. No entanto, estes livros foram excluídos pela autora da compilação de sua obra poética – segundo Eliane Zagury (1973, p.25), devido à pressão de uma crítica preconceituosa que não via na autora destes volumes mais do que um epígono simbolista, ou seja, passadista. Em todo caso, é com *Viagem* que Cecília chega à maioridade poética. Nesta época, a poeta estava ligada ao grupo da revista *Festa*, o qual, congregado em torno de Tasso da Silveira, empunhava um programa de cunho católico conservador. Apesar da contigüidade, a dicção de Cecília já é, neste livro, extremamente original, e o seu espiritualismo é mais cósmico e universal do que atrelado a determinada tradição religiosa. *Viagem* é composto de 100 poemas – olha a exatidão aí outra vez -, denotando uma clara intenção ordenadora (aliás, o mesmo número de poemas de *As flores do mal*). Isto é, mais do que um mero compêndio de poemas dos anos de 1929 a 1937, conforme o frontispício, o volume revela um conjunto altamente orgânico:

Viagem compõe-se de 87 poemas líricos e 13 epigramas simetricamente intercalados, de modo a ocupar a abertura, o final e onze intervalos de subdivisão. São, portanto doze jornadas de viagem existencial, demarcadas pela presença dos epigramas que funcionam como uma consciência crítica sobressalente da persona poética (ZAGURY, 1973, p.28).

Além disso, cerca de 35 poemas são compostos em versos livres.² Em segundo lugar, vêm as composições em heptassílabos e octassílabos, com pouco mais de vinte ocorrências cada grupo.³ Os poemas onde predominam os metros menores (de cinco ou quatro sílabas) e os verlainianos de número ímpar (nove ou onze) são poucos. Os em decassílabos e alexandrinos, abundantes no livro anterior e assaz apreciados pelos simbolistas (que só voltariam na autora em *Solombra*, de 1963) não ocorrem mais do que três

¹ Como ela dirá em *Canção do caminho*, do livro *Vaga música*, de 1942: “Por aqui vou sem programa, / sem rumo, / sem nenhum itinerário.”

² Incluímos aqui os poemas polimétricos (em pequeno número) nos quais não há a predominância de um metro específico.

³ Contamos aqui os poemas onde estes metros são dominantes, pois há muitos nos quais ocorre intercalamentos de mais de um metro.

vezes. É interessante assinalar que até versos mono e dissílabos (o singelo “ai” nos poemas *Sereia* e *Cantar* e o coloquial “te juro” de *Cantiguinha*) também comparecem. Depois de décadas em que a economia – ou a *haicaização* do poema – tornou-se como que regra geral, estes efeitos não mais nos surpreendem. Seria preciso recompor o horizonte de expectativas dos anos trinta - o tempo dos caudalosos versos claudelianos, sobretudo no meio onde Cecília assomou - para apreendermos a sua originalidade. Estes dados realçam ainda mais a contenção da lírica cecilianas, ainda quando ela não se nega a realizar poemas em longos versos livres, como em alguns deste livro. Basta comparar, por exemplo, o poema *Estirpe* com boa parte dos poemas de *Forma e exegese*, o segundo livro de Vinícius de Moraes, lançado em 1936. Mesmo quando nossa poeta se “derrama”, esta expansão nunca se “descontrola”. Se Cecília Meireles nunca perdeu de todo o viés simbolista, isto não significa que ela não tenha um corte clássico. Aliás, não devemos opor o simbolismo ao classicismo (e sim o romantismo, este sim o antípoda do classicismo). O simbolismo, sobretudo o que vigorou em nossas plagas, é “clássico” pelo seu culto à forma. No entanto, é bom sublinhar, para esta cultora moderna de metros e rimas, não há um único soneto em *Viagem*. Se Cecília é, em certa medida, uma neo-simbolista, porém sem o ranço desta escola, ela é também “clássica”, mas sem o formalismo dos parnasianos nem o dos representantes da geração de 45 que em breve despontariam (os quais não raro incorreriam na crítica de Bandeira aos primeiros de confundir “forma” com “fôrma”). Na verdade, ser clássico é ser discreto, e Cecília é discreta, ainda que extremamente dotada de recursos estilísticos. Basta ver o seu uso da rima. Ao invés de engastá-la como um rubi, como prescrevia Bilac, e longe de abandoná-la, como grande parte de seus colegas de geração, ela, vai torná-la apenas “mais razoável”, como Verlaine ensinava em sua *Art poétique*. Daí a rima toante - em que apenas há conformidade de vogal tônica - em grande parte reintroduzida por ela na poesia brasileira. Observemo-la na primeira estrofe do poema *Marcha*:

As ordens da madrugada
romperam por sobre os montes:
nosso caminho se alarga
sem campos verdes nem fontes.
Apenas o sol redondo
e alguma esmola de vento
quebram as formas do sono
com a idéia do movimento.

Nesta estrofe, como em todas as do poema, as rimas, alternadas, estão dispostas no esquema ABABCDCD, no qual A e C são toantes e B e D são consoantes. Percebe-se como as primeiras fluem suaves, e mesmo as segundas não soam forçadas, já que a poeta jamais lança mão, por exemplo, de rimas esdrúxulas ou de vocábulos raros. Aliás, é comum Cecília Meireles alternar os dois tipos de rimas, como no poema acima, ou então versos rimados

com versos brancos, recurso amiúde usado no romantismo, e mesmo – característica na qual ela também foi pioneira – servir-se de rimas, ordenadas ou ocasionais, em versos livres.

Sem o uso de rimas estridentes, com poucos *enjambements*, nos poemas metrificados preferindo os versos mais curtos, com algumas aliterações e assonâncias (nunca em excesso), a poesia de *Viagem* ressoa agradavelmente musical - outra lição de Verlaine -, como uma cantiga, uma canção.⁴ Por sinal, na segunda composição do volume, uma espécie de poema-manifesto, *Motivo*, a poeta declarava: “(...) a canção é tudo.”

Com isso podemos passar, depois desta rápida olhada sobre o aspecto formal, aos temas de Cecília, que, como motivos musicais, e reforçando a forma, volta e meia retornam em sua lira da poeta.

A canção como viagem

Apesar da ligação inicial com o grupo da revista *Festa*, apesar de quase sem exceção ser rotulada de “espiritualista”, de mística, ou até de “pan-mística” (ZAGURY, 1973, p. 31) é bom encarar com algumas reservas estes juízos. Cecília nunca esteve interessada num programa ético-poético, como por exemplo o que naqueles anos vinha sendo empreendido por Murilo Mendes e Jorge de Lima, com a “restauração da poesia em Cristo”. Em Cecília não se sente a angústia da carne que tanto atormentou o jovem Vinícius (aliás, em Cecília, quase não há carne, tampouco há culpa, pecado, e o desconsolo e o sofrimento, tão vívidos, devem ser procurados em outro nível). Em Cecília, os ecos de Paul Claudel, poeta tão em voga na época, nítidos em Augusto Frederico Schmidt, se é que existem, estão amortecidos por uma personalidade muito própria, por uma dicção, como já o afirmamos, clássica. Em Cecília, são raros os vocativos divinos, as alusões bíblicas (neste livro, só num poema: *Desenho*), as incursões no imaginário hagiográfico católico, como em Bandeira. Ao contrário, há um claro e desiludido agnosticismo: “Coitado de quem pôs sua esperança / nas praias fora do mundo...” (*Valsa*); “Ah! Mundo vegetal, nós humanos, choramos / só da incerteza da ressurreição” (*Epigrama nº 3*); “e eu não me esqueça de tudo / se houver um dia seguinte” (*Passeio*). Junto a isso, ressalta um fatalismo, bem ao estilo do paganismo grego: “Ai! tudo isto é a letra do horóscopo...” (*Fim*); e uma resignação búdica: “Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno / e afoga a boca da vontade e os seus pedidos” (*Êxtase*). Não obstante, há na obra ceciliana um dualismo de vertente platônica:

⁴ Cerca de um quinto dos títulos dos poemas são relacionados à música: *Música, Serenata, Última cantiga, Canção, Murmúrio, Cantiguinha, Som, Guitarra, Valsa, Noturno, Realejo, Cantar, Assovio*. Alguns destes nomes batizam poemas mais de uma vez. É bom também lembrar que o livro que viria a seguir chamar-se-ia *Vaga Música*, unindo dois atributos caros aos simbolistas: vagueza e musicalidade.

Oh! Meu Deus, isto é a minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...

Há uma tensão, por exemplo, entre as coisas de baixo e as coisas do alto, tensão na qual se experimenta “o desgosto de ser criatura” (*Vinho*), e, por conseguinte, uma indistinta nostalgia da idade de ouro, amiúde associado à água, ao mar (o *Mar absoluto* do livro homônimo de 1945): “Deixa-te estar embalado no mar noturno / onde se apaga e acende a salvação” (*Êxtase*). Aqui em baixo é o reino da precariedade, do transitório, onde “tudo é vento” (*Música*) e onde “nós somos como o perfume / da flor que não tinha vindo” (*Cantiga*, o terceiro poema com este nome). O eu-lírico, “pastora de nuvens”, não tem as certezas e a solidez dos seus antípodas, os “pastores da terra” (note-se novamente a alternância de rimas toantes e consoantes):

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem nunca termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada.
(Pastores da terra, vós tendes sossego,
que olhais para o sol e encontrais direção.
Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.
Eu, não.)

.....
Pastora de nuvens, com a face deserta,
sigo atrás de formas com feitios falsos,
queimando vigílias na planície eterna
que gira debaixo dos meus pés descalços.
(Pastores da terra, tereis um salário,
e andará por bailes vosso coração.
Dormireis um dia como pedras suaves.
Eu, não.)

Aqui em baixo, ademais, a comunicação é precária, quando não impossível: “E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu. / Mas um mar sem viagens.” (*Diálogo*). Neste livro, especialmente, há uma pungência na impossibilidade de contato com o ser amado, para sempre levado pela morte. Numa trajetória que a princípio devia ser regida por Vênus e Júpiter, é “Saturno, o sombrio”, quem acaba por conduzi-la:

Que longo, alto, imenso,
calado cipreste
sobe, ramo a ramo,
entre o meu abraço
e o abraço que amo.
(*Horóscopo*)

E, ao contrário do que se esperaria de uma alma religiosa, não há esperança concreta de reunião depois desta separação:

Mas o que, desde agora, sinto e sei com firmeza
é que tua voz continuará chamando por mim, obstinada,
embora eu não possa estar mais perto nem mais viva,
e se tenha acabado o caminho que existe entre nós,
e eu não possa prosseguir mais...
(*Medida da significação*; cf. também *Inverno*)

Neste mundo de incompletude e perenes lacunas – um sentimento bem romântico, vamos convir, reapropriado pelo simbolismo mas já desusado no século XX -, onde o amor nunca se completa, nem a união física serve de consolo, pois o instinto é um “enigma” (cf. *Personagem*), a felicidade, “precária e veloz”, vem ainda contribuir para calar mais fundo a tristeza:

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

Diante disto, só cabe à persona poética a resignação, uma quase altiva resignação,⁵ na qual se declara, numa inútil tentativa de consolo, que “a dor é de origem divina” (*Serenata*, o segundo poema com este título) e onde “não há lágrima nem grito: / apenas consentimento”. Aqui está uma característica de Cecília associada – neste caso com razão – à religiosidade, já que a religião é tradicionalmente identificada à resignação (nem sempre com razão; vejamos os homens-bomba: pode haver fanatismo aí, mas não resignação). No entanto, é uma “religiosidade” sem esperança de retribuição: Cecília não espera o outro mundo, o nirvana, a sociedade sem classes. É uma resignação estoica – nem por isso menos mística, pois a mística, mais do que a prática de exercícios de piedade, é a fusão do eu no outro, a imersão do eu no todo. Como almeja esta “irmã das coisas fugidias”:

Também não pretendo nada
senão ir andando à-toa
como um número que se arma
e em seguida se esboroa
- e cair no mesmo poço
de inércia e de esquecimento,
onde o fim do tempo soma
pedras, água, esquecimento.
(*Marcha*)

⁵ Dirá ela em *Sugestão*, de *Mar Absoluto e outros poemas*: “Sede assim qualquer coisa / serena, isenta, fiel. // Não como o resto dos homens.”

Mas não haverá mesmo um grito para romper esta redoma de sofrimento e solidão? Não haverá um alívio, uma transfiguração, um sentido para tanta dor, uma sublimação que não seja repressiva? Já no programático epigrama inicial do livro, Cecília dizia, oracularmente:

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.

Num mundo sem sentido, vazio e grotesco, é a canção que poderá conceder alguma beleza, alguma ordem, alguma direção, ainda que esta seja composta da mesma matéria: o efêmero. No segundo poema do livro – o famoso *Motivo* -, ela acrescenta: “eu canto porque o instante existe.” Mesmo cônica de que um dia estará muda, “a canção é tudo. / Tem sangue eterno a asa ritmada”. “E nessas letras tão pequenas,” canta ela em *Serenata* (o primeiro poema com este nome), “o universo inteiro perdura. / E o tempo suspira na altura // por eternidades serenas.” Todavia, apesar desta eternidade e desta completude potenciais, apesar deste sentido extraído do canto no breve instante em que vibra no ar, canto, cantor e memória são igualmente precários, igualmente votados ao esquecimento:

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

E sofro mais ouvindo um rio
que ao longe canta pelo chão,
.....
como a voz cujo murmúrio
morrerá com o meu coração...

(*Rimance*)
É inútil o meu esforço de conservar-me;
todos os dias sou meu completo desmoronamento.
(*Medida da significação*)

No entanto, a despeito desta sombria perspectiva, é a canção que vai estabelecendo pontes sobre o deserto, é a canção que vai refundando a vida sobre as ruínas de Babel, mesmo que as ervas tenham crescido sobre os sinais do caminho e as nuvens impedido de vislumbrar a indicação de uma trajetória no céu (cf. *Discurso*). “Fui mudando minha angústia / numa força heróica de asa”, diz a cantora em *Terra*. E em *Descrição*: “Porque existe um

esplendor e uma inútil beleza / nessas mãos que desenham dentro da água sua viagem / para fora da natureza (...). Se esta natureza é um cárcere, conforme as cosmovisões platônicas e das grandes religiões orientais – e Cecília sempre foi amante e estudiosa do Oriente – a única transcendência possível, a única evasão permitida e digna será a da arte: onde o clamor e o soluço, para além de toda e qualquer autocomiseração biográfica – ascética lição baudelairiana - se transfiguram em canto. “E, nesse abismo do meu sonho, / alheia a todo outro desejo, / me decomponho e recomponho.” (*Personagem*) Com efeito, com rara precisão, declarará a poeta em *Reinvenção*, do livro seguinte, *Vaga Música*: “A vida só é possível / reinventada.” E toda esta reelaboração da vida, esta transubstanciação da existência terrena, por mais precários e pobres que sejam os seus elementos, num raro canto de serenidade e beleza (e por mais, também, que este canto tenda a se dissolver no ar), dar-se-á sem amargura, com uma aceitação até amorosa, pois “a arte de amar é exatamente / a de ser poeta” (*Personagem*). Somente quem se sabe “irmão das coisas fugidias”, quem tem clareza que “atravessa noites e dias / no vento” (*Motivo*), terá o condão de imprimir um reflexo de perenidade no transitório. E esta canção é o seu destino, no qual ela se completa e se esvazia, no qual ela se compõe e se consome: “Desenrolei de dentro do tempo a minha canção: / Não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de cantar.” (*Aceitação*)

A imagem que iconicamente sintetiza esta canção, e ao mesmo tempo a une à tradição e a projeta no infinito, é a da *viagem*, palavra que não nomeia nenhum poema em especial deste livro, mas que os enfeixa a todos no seu sentido transcendente e arquetípico:

Ernst Curtius, em seu clássico estudo da tópica medieval na literatura européia, nos informa de que os poetas romanos costumavam comparar a obra literária a uma viagem; fazer poesia, o que equivale a cantar, na linguagem poética, era ‘desfraldar as velas’. Em Cecília Meireles, a tópica da viagem transcende o seu valor de época, para expressar a perquirição do destino fugidio do homem e da vida que palpita, mesmo na evanescência das coisas (CAVALIERI, 1984, p.34).

Não importa se o eu lírico desmorona ou edifica, se permanece ou se desfaz, se fica ou passa, se é alegre ou triste. Não importa. O que importa é que canta. E a canção é tudo. E esta viagem lírico-existencial é capaz de dotar de sentido uma vida. Ou como dizia Camus, ao final de *O mito de Sísifo*: “A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem.” (CAMUS, s/d., p.152). Acrescentaríamos nós, corrigindo o cacoete androcêntrico: *e de mulher*.

Com efeito, “linda é a mulher e o seu canto”, entoa Cecília em *Sereia*. E arremata:

A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,

com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.

O seu fado é justamente o de nos reencantar, a nós, os surdos desta sociedade desencantada, enquanto ela, como a cigarra, morre de cantar. Façamos como Ulisses, no canto XII da *Odisséia*, ousemos ouvir o seu canto. Mas não o imitemos quando faz-se atar-se ao mastro. Ouçamos esta sereia solitária, ouçamos com atenção seu melodioso cântico de amor e morte. E não tenhamos medo se porventura formos arrastados às profundezas míticas donde brota esse canto singular. *Linda é Cecília e o seu canto*.

Feiticeiro inventor

Hoje, quase meio século após a sua morte, e não obstante os festejos de 100 anos de seu nascimento, ocorridos há pouco, parece-nos que Cecília anda meio esquecida – pelo menos em comparação à enorme popularidade de que gozou em vida. Como se sabe, muita água correu pela poesia nacional desde meados do século passado, momento do auge de sua consagração literária, quando é lançado *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Em linhas gerais, podemos dizer que a poesia passou por uma severa *deslirização*. Os anos cinqüenta e sessenta, depois de um período de latência, vão assistir a um novo surto de vanguardas, estas agora mais aguerridas e dogmáticas que as anteriores, graças a uma mais ampla e mais sofisticada aparelhagem teórica. Estas vanguardas, o concretismo à frente, vão se insurgir sobretudo contra a poesia que se fazia na geração que as antecedeu: a malfadada geração de 45. Serão valorizados, num primeiro momento, poetas que, dentro de uma compreensão teleológica de literatura, terão dado o seu contributo para a “linha evolutiva da poesia.” Assim, no nosso cânone modernista, Oswald de Andrade, e seus poemas-minutos, é preferido no lugar do “eloqüente” Mário de Andrade; Drummond se salva, apesar do “quarenta-e-cinquista” *Claro Enigma*. Mas o grande precursor é um poeta que sempre foi meio avesso ao verso livre: o “engenheiro” João Cabral de Melo Neto, o qual, depois de uma incursão inicial no surrealismo, empreende uma poesia descarnada, solar, cerebral (é verdade que o resultado nem sempre se equipararia à intenção), próxima a que vinha sendo realizada por nomes como Ponge e Valery na França. É Mallarmé ocupando a posição de Verlaine e Rimbaud na poética contemporânea. É a fanopéia e a logopéia sendo privilegiadas em detrimento à melopéia, para nos servirmos da terminologia de Ezra Pound. Ou, para citarmos Nietzsche (contra Nietzsche), é Apolo retomando o lugar de Dionísio. É claro que neste novo horizonte de expectativas - a poesia como “antílira” - poetas como Cecília Meireles seriam preteridos ante aqueles que se enquadrassem melhor nas novas regras de objetivação. Ainda mais que, desde as mutações comportamentais catalizadas sobretudo a partir de 1968, idéias como, por

exemplo, “resignação”, “renúncia”, a imagem recorrente de um amor irrealizado, além de um certo “lugar vazio de sexualidade”, que se desprendem da leitura da obra ceciliana, destoariam – como notas dissonantes - da nova sensibilidade. Ademais, poetas mulheres como Hilda Hist e Adélia Prado saberiam fundir mística e eros sem o menor constrangimento, adequando-se sem dificuldade ao *ethos* pós-moderno. Cecília teria envelhecido? Sua poesia não teria, realmente, um ressaibo passadista? É outra poeta mulher que vem em socorro de Cecília:

Uma das excepcionalidades de Cecília Meireles: a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto... (CÉSAR, 2005).

E quanto a uma ausência de sexualidade em Cecília, é bom lembrar que:

(...) esse espaço corresponde exatamente à presença disseminada ou difusa do sensualismo, incapaz, assim, de valorizar o sexo dentro do campo restrito da organização genital, vista, talvez, pelo saber intuitivo da poetisa como uma restrição (CAVALIERI, 1984, p.77).

Longe de uma “dessublimação repressiva” (Marcuse), a sexualidade – e o ser mulher – estão difundidos em toda a lírica desta mulher, numa paixão sensória pelos elementos, numa ânsia de fusão telúrica com a terra, com o mar (não com o céu),⁶ só possível numa mulher, e numa mulher poeta, menos infensa à razão instrumental que a tudo reifica, inclusive o poema, armadilha na qual caíram não poucos poetas (sobretudo) homens. Com efeito, numa sociedade de “objetos”, o poema, para obter sua cidadania, teria de almejar a quimera (ou falácia) burguesa da objetividade. Em Cecília não. Para ela, parafraseando Bandeira, a poesia é “brisa, viração”, sem deixar de ser “enxuta”.

No mais, agora que a poeira parece se assentar no cenário da poesia nacional, e o lirismo, antes envergonhado (SANT’ANNA, 2003), volta a dar as caras,⁷ podemos avaliar com mais serenidade o legado poético de Cecília. Se o “desvio” postulado pelos formalistas russos como índice da literariedade, deve ser preferencialmente procurado contra o pano de fundo da série literária anterior, Cecília, que foi mística sem ser crédula, em meio aos seus

⁶ “É natural que essa poética de dialetização da profundidade e da altura, do alto e do baixo enfatize as imagens da descida, já que na aceleração ‘para além de todo limite’, ou seja, para o alto, encontra-se a meta da sublimação em seu aspecto mais repressivo e negativista da vida.”(CAVALIERI, p.40).

⁷ Exemplos da novíssima geração: Eucanaã Ferraz, Fabricio Carpinejar, Fernando Koproski.

companheiros de *Festa*, que foi moderna sem ser modernosa, entre os modernistas brasileiros, pode nos ensinar a *justa medida* – herança tanto da ética aristotélica quanto da sabedoria oriental - entre a embriaguês de um Rimbaud e o rigor de um Mallarmé, entra a vidência de um e a matemática de outro, sabendo ser simultaneamente feiticeiro e inventor, alquimista e geômetra, caos e estrela bailarina, pois, afinal, se a poesia não é feita com idéias, mas com palavras, em todo caso são *palavras carregadas de sentido*.

Só de três lugares nasceu até hoje esta música heróica:
do céu que venta,
do mar que dança,
e de mim.
(Gargalhada)

WINCK, O. L. THE POETRY AS TRIP, THE TRIP AS LIFE: THE AESTHETIC-EXISTENCIAL PROJECT OF CECÍLIA MEIRELES IN ITS BOOK VIAGEM.

Abstract: This work analyzes the book of poems *Viagem*, by Cecília Meireles, published in 1938, the first work of her “poetic majority”. It maps her relationship with the symbolism, from where the author nurtures good part of her procedures and themes. It also shows her relationship with modernism, where she comes from and dialogues constantly, maintaining, though, an independent posture. Through a study of the stylistic resources and of the thematic choices, it tries to place the importance and the author’s originality in Brazilian poetry from 20th century. But above all, it proposes the trip concept not only as the axis of that book but of all her lyrical-existential itinerary, that is, the poetry understood as a trip capable to give sense to life amid the transitory and to the precarious of things and beings.

Keywords: articles; brazilian poetry; symbolism; modernism.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 3 ed. São Paulo: Martins/INL, 1972.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas III).

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

CAVALIERI, Ruth Villela. **Cecília Meireles**: o ser e o tempo na imagem refletida. Rio de Janeiro: Achiamé.

CECÍLIA, Meireles. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CÉSAR, Ana Cristina. Disponível em <http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/ceciliameireles>. Acesso em: 25 jul. 2005.

COSTA, Édison José da. **Relações semânticas e a vagueza na poesia de Cecília Meireles**. Florianópolis, 1976. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de língua e literatura vernácula, Universidade Federal de Santa Catarina.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média**. Rio de Janeiro: INL, 1957. cap.VII.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 15.

MURICY, Andrade. **Panorama do simbolismo brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2

SANT'ANNA, Affonso Romano. O lirismo envergonhado. **O Globo On line**, 17 mai. 2003. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/aromano1.html>. Acesso em: 08 ago. 2005.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis: Vozes, 1973.