



CONCEITO DE POEMA: IMAGENS POÉTICAS EM *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES

CONCEPT OF POEM: POETIC IMAGES IN THE BOOK VIAGEM, BY CECÍLIA MEIRELES

Isolda Maria Santos Bezerra  <https://orcid.org/0000-0002-6153-7296>
Programa Pós-Graduação em Linguagem e Ensino
Universidade Federal de Campina Grande
bezerra.ims@gmail.com

Márcia Tavares  <https://orcid.org/0000-0003-3359-7766>
Programa Pós-Graduação em Linguagem e Ensino
Universidade Federal de Campina Grande
marcia.tavares@ufcg.edu.br

D.O.I: <http://doi.org/10.5281/zenodo.18476010>

Recebido em 03 de agosto de 2025

Aceito em 05 de outubro de 2025

Resumo: Como poeta moderno, Cecília Meireles dedicou algum espaço de sua obra à atividade metalinguística, e assim fez principalmente no livro *Viagem* (1939), com o qual consolidou a maturidade poética e conquistou definitivamente espaço na história da literatura brasileira. Embora a temática tenha sido algumas vezes investigada nesta obra, há muito ainda a ser pesquisado. Neste sentido, o artigo pretende contribuir, imprimindo continuidade aos estudos sobre as formas como se materializa a reflexão metalinguística na poesia de Cecília, em especial na obra *Viagem*. O objetivo é identificar e analisar quais são as imagens que a Poeta usa para formular seu conceito de *poema*, aproveitando o que e como ela enuncia sobre sua arte, sobre o seu processo criativo. A análise baseou-se no conceito de metapoema, de Samira Chalhoub (2002), e submeteu os poemas da obra a uma análise estilística teoricamente inspirada em Nilce Sant'Anna Martins (2012), de forma a concluir que, para Cecília, o poema é canção, música, asa e flor, formas imagéticas que revelam muito sobre a percepção que a Poeta tem do próprio processo criativo. Além disso, observou-se que a tendência conceitual do *Viagem* não se ocupa apenas da ordem metalinguística, mas também com questionamentos de caráter existencial.

Palavras-chave: *Viagem*. Cecília Meireles.

Abstract: As a modern poet, Cecília Meireles devoted some space in her work to metalinguistic activity, particularly in the book *Viagem* (1939), with which she consolidated her poetic maturity and definitively earned her place in the history of Brazilian literature. Although the theme has been explored at times in this work, much remains to be researched. In this sense, this article aims to contribute by continuing the study of how metalinguistic reflection materializes in Cecília's poetry, especially in *Viagem*. The objective is to identify and analyze the images the poet uses to formulate her concept of poem, drawing on what and how she enunciates about her art and her creative process. The analysis was based on Samira Chalhoub's concept of metapoem (2002) and subjected the poems of the work to a stylistic analysis theoretically inspired by Nilce Sant'Anna Martins (2012). The conclusion was that, for Cecília, the poem is song, music, wing, and flower, images that reveal much about the poet's perception of her own creative process. Furthermore, it was observed that the conceptual tendency of *Viagem* deals not only with the metalinguistic order, but also with questions of an existential nature.

Keywords: Image. *Viagem*. Cecília Meireles.

1 Introdução

O aspecto metalinguístico no *Viagem* (1939), obra que data a maturidade da produção poética de Cecília Meireles, já foi analisado algumas vezes. Cada um dos estudos é uma importante aproximação com a obra; cada um assumindo um caminho, uma forma inteligente de ler, de abordá-la. Se há algum consenso entre eles, está o fato de que Cecília reflete muito sobre sua atividade poética, o que mostra indiscutível postura metalinguística. Na base dessa reflexão, ela formula e enuncia conceitos importantes; faz isso, inclusive, logo nos dois primeiros poemas do *Viagem: Epigrama nº 1* e *Motivo*, juntos, enunciam sua concepção, sua percepção, sobre o que é *poema*, o que é *ser poeta*.

Considerando a envergadura do tema, reconhecida tanto entre os poemas da obra quanto na curiosidade aguçada na crítica, o que se pretende neste artigo é imprimir continuidade aos estudos sobre as formas como se materializa a reflexão metalinguística na poesia de Cecília, em especial na obra *Viagem*. O objetivo, portanto, é identificar e analisar quais são as imagens construídas por Cecília para formular seu conceito de *poema*. Essa investigação certamente tem potencial de revelar importantes nuances sobre a questão. Neste sentido, a análise aqui considera e aproveita *o que e como* a própria Poeta enuncia sobre sua arte, sobre o seu processo criativo.

Considerando, portanto, o objetivo e, sobretudo, o fato de que a própria Cecília teorizou conceitos tão importantes (importantes porque estão na base da poética de qualquer escritor de poesia), o esforço analítico concentrou-se em observar aspectos estilísticos e temáticos que individualizam a percepção que tem a autora sobre sua própria atividade poética. Assim, em um primeiro momento, a análise destaca uma nuance fundamental para a atividade metalinguística de Cecília: a forte tendência conceitual não se ocupa apenas com conceitos centrais da poética (o que é um poema, o que é ser ou em que consiste a missão de ser poeta); é uma tendência que alcança outros aspectos igualmente importantes dessa poética. Em momento posterior, identificaram-se os conceitos de *poema* formulados por Cecília ao longo do *Viagem*, culminando na análise da construção imagética desses conceitos. A fim de ilustrar que tais imagens-conceito não acontecem pontual e eventualmente na obra, o estudo considerou importante também ilustrar a recorrência delas com alguns poemas do *Viagem*.

Para rastrear as imagens, foi necessário identificar, dentro da obra, os metapoemas que oferecem a oportunidade de observar de que forma Cecília pensa e formula conceitos. Neste sentido, buscou-se orientação teórica em Samira Chalhub (2002) e seu conceito de metapoemas. Além disso, os poemas foram submetidos a uma análise estilística, teoricamente inspirada em Nilce Sant'Anna Martins (2012), uma vez que o lirismo ceciliano se expressa com refinado uso da língua portuguesa, é preciso na seleção de palavras e cirúrgico na combinação entre elas, explorando constantemente os limites do poder expressivo da língua. Antes da análise, porém, é importante contextualizar, ainda que brevemente, a obra em estudo.

2 Um pouco sobre a obra *Viagem*

Ao tempo de sua primeira edição, em 1939, *Viagem* já recebia, da crítica de então, o reconhecimento como marco inicial com que se consolidava definitivamente o estilo poético ceciliano, entendimento que atravessou décadas e chegou até aqui, conquistando opinião comum sobre o lugar que a obra ocupa dentro da produção poética de Cecília. Em novembro do mesmo ano, Mário de Andrade, um de seus

maiores críticos e admiradores, publicou com convicção: “Cecília Meireles está numa grande plenitude da sua arte. Com ‘Viagem’ ela se firma entre os maiores poetas nacionais” (Andrade, 1972, p. 164), destacando: o “ecletismo sábio” seria o “maior traço da sua personalidade [...] se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro, com que ela se conserva dentro da mais íntima e verdadeira poesia” (Andrade, 1972, p. 161).

Às vésperas dos anos 1940, portanto, o *Viagem* foi publicado quando o modernismo nacional já havia começado a esmaecer a “trovoada modernista”, como diria Leodegário de Azevedo Filho (1970, p. 22). Embora a publicação aconteça em 1939, os poemas foram compostos entre 1929 e 1937. Entre 1927 e 1928, surgiam, em São Paulo, o *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e o *Manifesto Verde-Amarelo*, de Menotti del Picchia, enquanto no Rio de Janeiro surgia a revista *Festa*. Em outras palavras, os poemas de *Viagem* foram elaborados ainda em meio à afetada repercussão modernista, muito embora não tenha havido adesão da Poeta a qualquer dos programas modernistas brasileiros.

Ao comentar a leitura da crítica sobre a posição que Cecília ocupa no modernismo brasileiro, Leila Gouvêa (2008, p. 15) adere ao entendimento majoritário de que se trata de uma poesia lírica “das mais permanentes e, ao mesmo tempo, desgarradas de seu tempo estético”. Em sua importante pesquisa sobre a extensa obra de Cecília, Gouvêa analisa e interpreta poemas importantes de Cecília, concentrando-se na tensão entre pensamento e lirismo puro. É valiosa a compreensão que Gouvêa tem da Poeta: diferentemente do ingleses e portugueses, líricos por natureza (Gouvêa, 2008, p. 212), o lirismo do modernismo brasileiro careceu de uma ruptura a fim de experimentar ares de modernidade. Contudo, para Cecília, não foi necessária essa ruptura, e isso é algo que Leila Gouvêa imagina Mário de Andrade já ter cogitado desde os dois artigos publicados em 1939, mesmo ano da primeira publicação do *Viagem*:

Ora, Mário de Andrade ressentia a falta exatamente de quase tudo o que ele destacou na lírica de Cecília Meireles, naqueles dois artigos. Ele não cobrou, nessa poesia, a ‘destruição’ que, segundo ele mesmo, caracterizou o movimento. Mário possivelmente compreendeu que a poesia essencial da escritora prescindiu de rupturas para fazer aflorar o ‘lirismo puro’ (Gouvêa, 2008, p. 212).

Assim como Gouvêa, houve e haverá sempre leituras com fins a situar a poesia de Cecília no panorama histórico da literatura brasileira e, em alguns casos, na literatura universal. Valéria Lamego chama a atenção para alguns ângulos importantes na tarefa de avaliar obra e postura de Cecília frente às diretrizes, sobretudo da primeira hora, do modernismo brasileiro. Primeiro, a Poeta nasceu e morou no Rio de Janeiro:

Embora a cidade fosse a mais cosmopolita do país, foi São Paulo que abrigou com entusiasmo a polêmica dos primeiros anos do Modernismo. No Rio de Janeiro da década de 20 e início de 30, o Modernismo existiu de uma outra forma, mais branda, certamente, do que a versão vanguardista apresentada pelos paulistas. Talvez porque, na capital do país, um movimento ao estilo do paulista pudesse ameaçar o ‘espírito conservador’ da alta burguesia carioca ou, quem sabe, talvez, por ter sido engolido pelos feéricos shows de novidades técnicas trazidos da Europa e dos Estados Unidos que as lojas do Rio sempre estavam dispostas a exibir em suas vitrines da Rua do Ouvidor (Lamego, 1996, p. 42-43).

Lamego imprimiu perspectiva ao eterno debate sobre Cecília ter assumido uma postura individualista, solitária ou até mesmo alheia ao momento histórico de sua geração, como julgou Mário da Silva Brito (*apud* Lamego, 1996, p. 41), e como muitas vezes foi rotulada por outros críticos e poetas seus contemporâneos. Em sua pesquisa, *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, Lamego (1996, p. 41) oferece o seguinte questionamento: “por que sua posição na educação foi altamente revolucionária, enquanto na arte se manteve distante da vanguarda?”:

O fato de ter nascido na mais cosmopolita das cidades brasileiras e de pertencer à classe média urbana talvez tenha influenciado Cecília Meireles a preferir a não ruptura com a continuidade lírica do Romantismo e do Simbolismo, ao invés de romper definitivamente com a ‘aura’ artística e reconstruí-la a partir de parâmetros nacionalizantes, como o fizeram os modernistas da corrente Pau-Brasil. Também podemos arriscar que, num meio altamente dominado por homens, a poetisa de maior destaque nos anos 20 e 30 não se sentisse à vontade, preferindo o debate sobre educação, no qual a participação da mulher já tinha uma importância histórica devido à Escola Normal. (Lamego, 1996, p. 45).

Enfim, a crítica que consagrou a obra de Cecília sempre tentou decifrar e estabelecer o lugar definitivo que possa comportar e justificar a singularidade de sua poesia. O que parece não ser mais objeto de tanta atenção? Cecília ocupa um espaço peculiar dentro do ambiente modernista brasileiro. Como Poeta de poesia mais universal do que nacionalista, é clara sua independência em relação aos grupos daquele movimento.

Logo, o que se vê no *Viagem* é uma obra que dialoga livremente com a tradição literária. Nele, é perfeitamente possível e a qualquer momento resgatar formas poéticas dessa tradição, num aproveitamento lírico que Cecília sempre entendeu profícuo e autônomo. E como todo poeta moderno, não necessariamente modernista, Cecília destinou espaço de sua poesia à metalinguagem (aspecto que interessa a este artigo) e fez isso sobretudo em *Viagem* (1939). Apesar de haver estudos sobre o viés metalinguístico na obra, ainda há muito a ser investigado. Esta é apenas mais uma contribuição, neste sentido.

3 Importante tendência conceitual, no *Viagem*

Conforme já comentado, o que se pretende no espaço deste artigo é analisar as imagens mais recorrentes que Cecília constrói para verbalizar a compreensão, a percepção que tem do que é um *poema*. A enunciação dessa percepção muitas vezes assume na obra a forma de conceitos, por meio dos quais a Poeta confia a seu leitor nuances importantes acerca de sua poética.

Ao longo do *Viagem*, essa prática assume contorno ainda mais importante, mostrando não ser exclusiva da atividade metalinguística. Embora o ato de conceituar, em si, já revele postura naturalmente metalinguística, na obra essa tendência conceitual alcança aspectos diversos do lirismo ceciliano. Essa tendência pode assumir diversas formas; e uma das mais evidentes é a formulação organizada gramaticalmente em torno do verbo *ser*. É o que acontece, por exemplo, no poema *Cantiga*:

NÓS SOMOS como o perfume
da flor que não tinha vindo:
esperança do silêncio,
quando o mundo está dormindo.

Pareceu que houve o perfume...
E a flor, sem vir, se acabou.
Oh! abelha imaginativa!
o que o desejo inventou... (Grifou-se)

O mesmo acontece em outro poema, também intitulado *Cantiga*:

AI! A MANHÃ primorosa
do pensamento...
Minha vida é uma pobre rosa
ao vento.

Passam arroios de cores
sobre a paisagem.
Mas tu eras a flor das flores,
Imagem!

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

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

E é nisto que se resume
o sofrimento:
cai a flor, — e deixa o perfume
no vento! (Grifou-se)

Às vezes, mas sempre à luz de sua percepção, Cecília dedica todo o poema à formulação de um conceito. No poema *Grilo*, o título antecipa ao leitor o objeto contemplado pelo sujeito lírico, enquanto os versos formulam o conceito poético:

ESTRELINHA de lata,
assovio de vidro,
no escuro do quarto do menino doente.

A febre alarga
os pulsos hirtos;
mas dentro dos olhos há um sol contente.

Pássaro de prata
sacudindo guizos
no sonho mágico do menino moribundo.

Gota amarga

dos olhos frios,
rolando, rolando no peito do mundo...

Noutras vezes, um mesmo poema usa fórmulas distintas de conceituar. Exemplo disso pode ser observado no poema *Pausa*, em que Cecília define, no primeiro verso, o momento presente e, mais adiante, por meio de apostrofe explicativo, apresenta mais um conceito poético de grilo:

AGORA é como depois de um enterro.

Deixa-me neste leito, do tamanho do meu corpo,
junto à parede lisa, de onde brota um sono vazio.

A noite desmancha o pobre jogo das variedades.
Pousa a linha do horizonte entre as minhas pestanas,
e mergulha silêncio na última veia da esperança.

Deixa tocar esse grilo invisível
— **mercúrio tremendo na palma da sombra** —
deixa-o tocar a sua música, suficiente
para cortar todo arabesco da memória... (Grifou-se)

Enfim, todos os poemas observados até aqui ilustram bem a tendência conceitual nos versos do *Viagem*, embora não mostre a larga envergadura com que acontece em muitos outros, da obra. No entanto, retomando o objetivo deste estudo, é importante observar que essa tendência alcança poemas ocupados com a reflexão metalinguística, aspecto abordado nas próximas seções.

4 *Canção, música, asa e flor: imagens do poema, em Viagem*

Quais são as imagens que Cecília constrói para representar simbolicamente sua percepção sobre o que vem a ser um poema? Para rastrear essas imagens, é fundamental localizar metapoemas em que esses conceitos foram enunciados, pois oferecem a oportunidade de analisar de que forma ela formula tais conceitos.

Segundo Samira Chalhub (2002, p. 60), metapoemas são poemas que “suscitam problemas teóricos do ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’”. A partir desta orientação teórica, alguns metapoemas entre os mais importantes do *Viagem* ajudaram a identificar quais são as imagens mais emblemáticas, naquele sentido. Para Cecília, o poema é *canção*, é *música*, é *asa* e é *flor*.

4.1 O poema é *canção*

Cecília inaugura o espaço poético do *Viagem* com o *Epigrama nº 1*, um dos metapoemas mais importantes da obra e, também, um dos mais estudados pela crítica, graças à postura metalinguística claramente enunciada nos versos. Nele, anuncia seu conceito de poema:

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.

Disposto nestes termos, o poema de Cecília é *canção* já desde os primeiros versos da obra. E intitulados como tal, é possível encontrar três delas ao longo da obra: *Canção* (“Pus o meu sonho num navio”), *Canção* (“Nunca eu tivera querido”), *Canção* (“No desequilíbrio dos mares”). Além do título em comum, essas três canções guardam algo muito importante sobre a forma como Cecília pensa determinados temas. Cada uma, dentro de sua autonomia poética, carrega consigo aguda consciência acerca da impossibilidade humana da plena autorrealização, uma vez que o homem, enquanto ser finito, ser datado, não compete com o peso do tempo efêmero sobre sua existência.

O poema como canção, no entanto, não se denuncia somente nos títulos. Além dos versos do *Epigrama nº 1*, muitos outros mostram que essa concepção é recorrente na obra. A exemplo disso, há o poema *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 a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada. (Grifou-se)

Em *Motivo*, é evidente na última estrofe o entendimento do poema como *canção*, porém, desde o uso da forma verbal usada no primeiro verso, o sujeito lírico já revela essa concepção.

Outro exemplo pode ser encontrado em *Aceitação*, cujos versos finais repetem dinâmica semelhante:

É MAIS FÁCIL pousar o ouvido nas nuvens
e sentir passar as estrelas
do que prendê-lo à terra e alcançar o rumor dos teus passos.

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

Não me interessam mais nem as estrelas, nem as formas do mar,
nem tu.
Desenrolei de dentro do tempo a minha **canção**:
não tenho inveja às cigarras: também vou morrer de **cantar**. (Grifou-se)

No caso do *Epigrama nº 1*, os primeiros versos do *Viagem* desenham uma das imagens mais importantes da obra, mas não apenas porque carregam consigo a expressa definição daquilo que Cecília idealiza ser o poema. Não só por isso, mas, sobretudo, porque nessa definição podem ser identificados traços fundamentais que ela atribui à canção, aspectos cuja relevância se revela na envergadura metalinguística com que ecoam frequentemente em vários outros poemas da obra.

A sintaxe dos versos iniciais do epigrama, apesar da inversão dos termos na frase¹, mostra clara intenção de propor um conceito de *poema*:

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

A imagem-conceito aqui formulada (o poema é “uma sonora ou silenciosa canção”) funda-se sintática e semanticamente na relação polarizada entre dois adjetivos: tanto a conjunção alternativa (“ou”), quanto o par *sonora/silenciosa*, sugerem um jogo de sentidos antagônicos.

Contudo, esses adjetivos não estão qualificando uma casa, uma pessoa, uma sala de aula: estão se referindo ao termo *canção*, o qual, em seu tecido denotativo, já guarda as noções de sonoridade, de musicalidade, traços, a princípio, negados por um dos adjetivos atribuídos (*silenciosa*). Como pode ser ela, então, ao mesmo tempo sonora ou silenciosa? Disposta a *canção* neste intervalo semântico polarizado, inaugura-se um espaço poético que orienta o leitor a sair do lastro denotativo para buscar sentido no espaço metafórico há pouco inaugurado: a conjunção não exclui um adjetivo ao outro; muito além disso, enlaça os opostos semânticos, concilia as incompatibilidades, agregando ao conceito acepção ainda mais complexa e dinâmica.

No espaço metafórico inaugurado, em que é possível a coexistência entre *sonora* e *silenciosa*, a razão cartesiana cede lugar à percepção. Ao formular seu conceito de poema, Cecília enuncia como percebe a existência dele. Numa poética em que se valoriza tanto a sonoridade, a musicalidade, mas que também se rende, quando entende necessário, a atmosferas de silêncio, o conceito de *canção* anunciado nos versos do *Epigrama nº 1* mostra-se bastante fiel com o que se observa em toda a poesia de Cecília. Numa perspectiva teórica, inclusive, essa percepção identifica-se muito com o entendimento de Massaud Moisés (1999, p. 68): “várias conotações revestem o vocábulo ‘canção’. De modo genérico, a canção designa toda a composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música”.

¹ Hipérbato: “Espécie de figura que resulta da inversão violenta na ordem natural das palavras, tornando fugidio o entendimento ou prejudicando a clareza do texto” (Campos, 1989, p. 84). Embora não se observe prejuízo nesse sentido nos versos do *Epigrama nº 1*, o hipérbato parece estar mais a serviço da valorização do vocábulo com que Cecília abre seu poema (*Pousa*).

4.2 O poema é *música*

É também bastante frequente na obra a compreensão do poema como *música*. E, mais uma vez, se considerados apenas os títulos, vários poemas acusam ampla recorrência nesse sentido, denunciando quão afeita está a obra ao traço musical de suas composições: além das três canções, há também várias cantigas, serenatas, cantiguinha, quadras, guitarra, valsa, realejo, entre outros.

Sobre estes, em especial, é importante observar ainda que Cecília se aproveita de certa tradição literária. Com todas as suas canções, cantigas, serenatas, cantiguinhas, e os treze epigramas distribuídos ao longo da obra, o *Viagem* evidencia um desimpedido diálogo com essa tradição. Essa liberdade, desobrigando a Poeta de curvar-se aos preceitos modernistas, sugere que, além da fidelidade a sua personalidade artística, Cecília tinha plena consciência do poder expressivo e do potencial de aproveitamento de cada uma daquelas formas.

Além dos títulos, a imagem do poema como *música* toma corpo também nos próprios versos da obra. Um bom exemplo disso é *Anunciação*, quarto poema da obra:

TOCA ESSA MÚSICA de seda, frouxa e trêmula,
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.

Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro,
com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.

E o vento bate nas cordas, e estremecem as velas opacas,
e a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde.
Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas.

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

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

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,
E em navios novos homens eternos navegarão. (Grifou-se)

Outra recorrência facilmente identificada está presente nos versos do poema *Gargalhada*:

HOMEM VULGAR! Homem de coração mesquinho!
Eu te quero ensinar a arte sublime de rir.
Dobra essa orelha grosseira, e escuta
o ritmo e o som da minha gargalhada:

Ah! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah! Ah!

Não vês?
É preciso jogar por escadas de mármore baixelas de ouro.
Rebentar colares, partir espelhos, quebrar cristais,
vergar a lâmina das espadas e despedaçar estátuas,
destruir as lâmpadas, abater cúpulas,
e atirar para longe os pandeiros e as liras...

O riso magnífico é um trecho dessa música desvairada.

Mas é preciso ter baixelas de ouro,
compreendes?
— e colares, e espelhos, e espadas e estátuas.
E as lâmpadas, Deus do céu!
E os pandeiros ágeis e as liras sonoras e trêmulas...

Escuta bem:

Ah! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah! Ah!

Só de três lugares nasceu até hoje **esta música heroica**:
do céu que venta,
do mar que dança,
e de mim. (Grifou-se)

Este é um dos poucos poemas do *Viagem* elaborado em versos livres. Talvez seja até o único da obra em que Cecília parece confortável em defender, com alguma ironia, a qualidade de um passado contra supostas vantagens do momento. Para poder destruir “baixelas de ouro”, é preciso *ter* “baixelas de ouro”; para “Rebentar colares, partir espelhos, quebrar cristais”, é preciso *ter* colares, espelhos e cristais. Qualquer tentativa de destruição exige, no mínimo, o reconhecimento do valor daquilo que se pretende destruir. (Seria um lembrete aos deslumbrados modernistas às voltas ainda do Movimento de 1922? É tentadora a aproximação entre “música desvairada” e o Mário de Andrade da *Pauliceia Desvairada*.)

Toda essa concepção do poema como canção ou como música não se observa, no entanto, apenas nos versos do *Viagem*. A exemplo disso, Cecília pulicou um livro em 1956 intitulado *Canções*, todo dedicado a uma de suas formas poéticas preferidas. Assim como tudo em Cecília, as canções do livro cantam a brevidade do tempo e a consciência lírica sobre como ele molda a existência humana. Além deste, há também o *Vaga Música*, publicado em 1942, imediatamente após o *Viagem*, obra em que a Poeta eleva ao *status* absoluto a condição do poema como música.

4.3 O poema é *asa*

Até o momento, o poema é *canção*, *música*, porém, a partir da última estrofe de *Motivo*, Cecília apresenta a seu leitor uma das imagens mais emblemáticas de sua poesia. O poema, a canção, também é *asa*:

[...]

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

A canção, porém, não é apenas *asa*, é *asa ritmada*. O adjetivo atribuído ao substantivo, na verdade, constitui qualidade intrínseca a ele²; e ao destacá-la, o epíteto evidencia qual traço semântico recebeu maior destaque na construção imagética. Importante observar ainda que cadência e ritmo são traços sêmicos presentes no termo *asa*, mas não só nele: também estão presentes em *canção*, vinculando ainda mais os conceitos pensados, por Cecília, para seu poema.

Além das afinidades mencionadas, há outra entre os dois poemas. Tanto *Motivo* quanto *Epigrama nº 1* associam a poesia à sugestão de voo. Em *Motivo*, essa sugestão é mais evidente (*asa*). No epigrama, acontece mais sutilmente, no início da primeira estrofe do poema:

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção:
flor do espírito, desinteressada e efêmera. (Grifou-se)

A sugestão está presente em ambos os poemas, porém há uma sensível diferença semântica. *Motivo* valoriza a canção (*asa*) naquilo que ela tem de cadência, de fluxo, de curso, enquanto o *Epigrama nº 1* consigna a ela a qualidade de pausa, de intervalo, de pouso.

No caso do epigrama, a suspensão do voo, do deslocamento, é nuance tão importante para a formulação de seu conceito de canção que Cecília dispõe o verbo *pousar*, no presente do indicativo, como literalmente o primeiro termo do primeiro verso do *Viagem*. É o verbo *pousar* que inaugura o espaço poético da obra, que permite a canção tocar o chão humano dos *espetáculos infatigáveis*; é um pouso que desafia, com sua finitude, os *tempos versáteis* que moldam a existência humana.

Essa importante sugestão, portanto, só é possível em função, mais uma vez, da disposição dos termos na sintaxe dos versos. Conforme defende Nilce Sant'Anna Martins:

A ordem dos termos é um aspecto de máxima relevância para a feição estilística da frase e do texto, visto que determina o ritmo e a valorização de ideias e sentimentos, propiciando efeitos variados (Martins, 2012, p. 204).

Para Martins (2012, p. 209), a inversão é o “processo de colocar em evidência um termo que se deseja privilegiar”, consideradas, portanto, “as possibilidades do arranjo das palavras e o seu teor expressivo”. Possibilidades oferecidas pela língua portuguesa que o lirismo ceciliano sempre soube manejar cirurgicamente, sondando constantemente os limites do poder expressivo da língua.

Em ambos os poemas, no *Epigrama nº 1* e em *Motivo*, a semântica de voo funda suas imagens mais importantes, e o que as torna tão importantes é a presença dessa sugestão justo nos conceitos formulados por Cecília para externar sua concepção de poema. Atuando na formulação de conceitos, pilares fundamentais da poética de todo e qualquer poeta, tem forte potencial de repercutir nos demais poemas da obra.

Contudo, *Motivo* vai além, em seu conceito de canção. Para Cecília, a *asa ritmada* tem *sangue eterno*. Como acontece no *Epigrama nº 1* (em “uma sonora ou silenciosa canção”), a relação estabelecida entre os termos do sintagma *sangue eterno* cria uma mensagem bastante contraditória. Nela, o segundo termo atribui ao primeiro

² Epíteto: “Espécie de adjetivo que se limita a referir uma qualidade intrínseca do objeto adjetivado: neve *branca*, carvão *negro*, etc.” (Campos, 1989, p. 65, grifos no original).

uma qualidade que paradoxalmente não lhe cabe³. Provocando forte contraste entre a efemeridade de *sangue* e a infinitude de *eterno*, em suas acepções literais, a tensão semântica, embora permaneça, ressignifica toda a expressão. Gramaticalmente, entre adjetivo e substantivo, a relação é bastante primária: é função do primeiro modificar ou qualificar o segundo, caracterizá-lo, sobretudo particularizá-lo. E é seguindo essa premissa que, na imagem, o substantivo endossa o adjetivo, prevalecendo, assim, a perenidade: o que alimenta a *asa ritmada*, então, tem natureza, tem substância de eternidade.

Para o leitor com memória textual das obras poéticas de Cecília, é inevitável lembrar do poema *Voo*, do livro *Dispersos*:

Alheias e nossas
as palavras voam.
Bando de borboletas multicores,
as palavras voam.
Bando azul de andorinhas,
bando de gaivotas brancas,
as palavras voam.
Voam as palavras
como águias imensas.
Como escuros morcegos
como negros abutres,
as palavras voam.

Oh! alto e baixo
em círculos e retas
acima de nós, em redor de nós
as palavras voam.

E às vezes pousam. (Grifamos.)

Mais do que em qualquer outra expressão poética, Cecília, neste poema, vincula definitivamente poesia, palavra e voo. Contudo, assim como acontece no início do seu *Epigrama nº 1*, a poesia pousa entre os homens somente quando pousa também a palavra.

Para Cecília, as palavras vão muito além do clichê de matéria-prima para poetas e escritores em geral; formam questão de sobrevivência. Na última entrevista concedida ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964, Cecília explica rapidamente sua relação com elas:

Tenho pena de ver uma palavra que morre. Me dá logo vontade de pô-la viva de novo. ‘Solombra’, meu novo livro, é uma palavra que encontrei por acaso e que é o nome antigo de sombra. Era o título que eu buscava e a palavra viveu de novo. (A ÚLTIMA..., 2019)

Ao defini-las no poema *Diálogo*, Cecília revela outra nuance importante de sua poética:

³ O paradoxo ou oxímoro: figura que usa sentidos opostos para passar uma mensagem de modo mais intenso, construindo uma relação entre os termos de modo a criar uma mensagem aparentemente contraditória (Campos, 1989).

**MINHAS palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuando através de séculos impossíveis.**

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazés 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 um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.
Mas um mar sem viagens.

Indagações, questionamentos, são frequentes em Cecília e, sempre que tocam a questão existencial, aparecem moldados pelo desencanto, pelo desalento, numa reflexão cujo esforço permanece sem respostas. O sujeito lírico tem plena consciência disso. Em *Diálogo*, embora a imagem nos versos iniciais seja mais que suficiente para sugerir a falta, esta permanece ao longo de todos os demais versos: a ausência de respostas é tão aguda que ocupa todo um poema.

4.4 O poema é *flor*

Até agora, o poema é *canção*, é *música*, é *asa*, mas é como *flor* que ele assume a forma de uma das imagens mais recorrentes e emblemáticas dessa poesia. É por meio dela, com sua constituição e desdobramentos, que Cecília muito identifica seu conceito de poema, ampliando significativamente o alcance metalinguístico dentro da obra. E mais uma vez, o conceito formulado no *Epigrama nº 1* pode ajudar a esclarecer:

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

Além de “sonora ou silenciosa canção”, o poema é também “flor do espírito, desinteressada e efêmera”. Graças ao aposto, outros atributos ajudam Cecília na expressão de seu conceito. Para ele, beleza e desapego são tão relevantes que, dentro do próprio poema, mostram ressonância: a beleza da *flor* dialoga com *o mundo ficou mais belo*; e *desinteressada* encontra eco em *inutilmente*. Ao pensar e descrevê-la assim, Cecília defende sua canção livre de utilitarismos, mas com graciosa inutilidade. (Outra alfinetada na euforia utilitarista dos modernistas brasileiros, da primeira hora?)

Ao definir a canção como coisa efêmera (e Cecília defende isso de dentro de um epigrama, modelo poético de forma tradicionalmente breve), ela valoriza uma marca de sentido presente na palavra desde sua acepção literal, reforçando, inclusive, acepções simbólicas já consolidadas. Contudo, a *canção* não é apenas *flor*, é sobretudo “flor do espírito”, infligindo à expressão uma carga conceitual densamente antagônica.

4.5 O poema é *música*, *asa* e *flor*

Canção, música, asa, flor, todas essas imagens traduzem, ao longo do *Viagem*, a percepção que Cecília tem de seu próprio poema. Em cada uma delas, é possível observar como a Poeta percebe e concebe tanto sua poesia quanto seu processo criativo. Todas elas acontecem de forma reiterada em outros poemas da mesma obra. Há, contudo, um poema no *Viagem* que consegue reuni-las de modo muito emblemático para a investigação sobre a tendência conceitual na obra, num viés metalinguístico:

RENÚNCIA

RAMA DAS MINHAS árvores mais altas,
deixa ir a flor! que o tempo, ao desprendê-la,
roda-a no molde de noites e de albas
onde gira e suspira cada estrela.

Deixa ir a flor! deixa-a ser asa, espaço,
ritmo, desenho, música absoluta,
dando e recuperando o corpo esparso
que, indo e vindo, se observa, e ordena, e escuta...

Falo-te, por saber o que é perder-se.
Conheço o coração da primavera,
e o dom secreto do seu sangue verde,
que num breve perfume existe e espera.

Verti para infinitos desamparos
tudo que tive no meu pensamento.
Era a flor dos instantes mais amargos.
Por onde anda? No abismo. Dada ao vento...

Raramente, a crítica menciona *Renúncia* como um poema metalinguístico, porém aquele leitor — aquele que tem memória textual dos versos do *Viagem* e já conhece as formas imagéticas que Cecília usa para conceituar poema — consegue distinguir aqui uma atividade metalinguística em curso. No espaço de um mesmo poema, Cecília retoma as noções *flor*, *asa*, *ritmo* e *música*. Todas elas mostram recorrência em outros poemas, mas também convergem para um mesmo poema. Além disso, é impossível ignorar o diálogo semântico entre *flor do espirito* (imagem do *Epigrama nº 1*) e *rama das minhas árvores mais altas* (imagem do *Renúncia*).

5 Considerações Finais

Neste breve levantamento, foi possível observar que Cecília ocupa uma fração relevante do *Viagem* com certa tendência conceitual. Com frequência importante, ela pensa, reflete sobre o que contempla e busca formular seus conceitos sempre respeitando a luz de sua percepção.

Esse processo mostra-se, além de frequente, fundamental para o processo de composição poética; e isso pode ser pensado em, pelo menos, duas frentes. Primeiro, porque o ato de conceituar algo ou alguma coisa, em si, já denuncia certa postura metalinguística. Segundo, não raro Cecília assume essa postura com evidente intenção de conceber poeticamente conceitos diretamente ligados à matéria metalinguística: o que é poesia, o que é poema, como se processa a criação poética. Enfim,

questionamentos com os quais poetas se ocuparam ao longo da história da literatura e para os quais buscam, ensaiam, possíveis respostas.

Para Cecília, o poema é canção, música, asa e flor, assumindo formas imagéticas que dizem muito sobre a percepção que a Poeta tem de seu próprio processo criativo, sobre sua constante preocupação com as linhas que desenham essa poesia. Muito provavelmente, há outras imagens, na obra de Cecília, que representam, em termos poéticos, o que é para ela um poema. É importante, portanto, continuar e aprofundar a investigação, neste mesmo sentido.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Viagem. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. [Sobre] Viagem. In: *O empalhador de passarinho*. 3.ed., São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Documentos brasileiros, 149).

A ÚLTIMA entrevista de Cecília Meireles. *Domingo com poesia*. Entrevista concedida ao jornalista Pedro Bloch. Disponível em: <https://www.domingocompoesia.com.br/2012/09/a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles.html?m=1>. Acesso em 26 fev. 2025.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p. 13-32.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. *As tendências contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. (História da literatura ocidental, v. 10);

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos: 1942 - 1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Rio de Janeiro: Topbooks, 1999;

CARPEAUX, O. M. Poesia intemporal. In: _____. *Ensaio reunidos*. 2. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios, 44).

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 13-36.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa: volume único*. 4.ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7. ed., São Paulo: Cultrix, 1995.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Vozes, 1973. (Poetas Modernos do Brasil, v. 3).